



INTRODUÇÃO À PESQUISA EM ARTE

Marcos H. Camargo
Solange S. Stecz
Gisele M. Onuki
Mariana H. Batista
Robson Rosseto
Rosemeri R. da Silva
Zeloi A. Martins
Fábio Cadore



SYNTAGMA

INTRODUÇÃO À PESQUISA EM ARTE

Marcos H. Camargo
Solange S. Stecz
Gisele M. Onuki
Mariana H. Batista
Robson Rosseto
Rosemeri R. da Silva
Zeloi A. Martins
Fábio Cadore

**CURITIBA,
AGOSTO DE 2024**



SYNTAGMA

Capa | Criação > Ubiratã Brasil
Diagramação > Jonathan Figueiredo
Coordenação Editorial > Hertz Wendell de Camargo
Revisão > Josemara Stephaniczen
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares

Conselho Científico Editorial:

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UEL)
Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)
Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)
Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)
Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)
Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)
Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)
Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR)
Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)
Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)
Dra. Liliâne Cunha de Souza (UFPB)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M321 Introdução à Pesquisa em Arte. / Marcos H. Camargo, Solange S. Stecz, Gisele M. Onuki, Mariana H. Batista, Robson Rosseto, Rosemeri R. da Silva, Zeloí A. Martins, Fábio Cadore – Curitiba : Syntagma Editores, 2024.
208 p.

ISBN: 978-65-984133-4-7

1. Arte. 2. Pesquisa. I. Título. II. Camargo, Marcos. III. Stecz, Solange. IV. Onuki, Gisele. V. Batista, Mariana. VI. Rosseto, Robson. VII. Silva, Rosemeri da. VIII. Martins, Zeloí.

CDD: 700 / 700.7
CDU: 7.0 / 37



SYNTAGMA

Syntagma Editores Ltda., Curitiba (PR), 25 de agosto de 2024.

www.syntagmaeditores.com.br

SUMÁRIO



8

PREFÁCIO

¿Por qué importa el arte?

13

CAPÍTULO 1

Por que a arte importa?

20

CAPÍTULO 2

A experiência como base do conhecimento

29

CAPÍTULO 3

O conhecimento estético-artístico

23

CAPÍTULO 4

A virada artística

60

CAPÍTULO 5

Causalidade: a origem da lógica

69

CAPÍTULO 6

**Arte & ciência:
a episteme não é suficiente**

82

CAPÍTULO 7

**Modos gnosiológicos
da pesquisa em arte**

113

CAPÍTULO 8

**Pesquisa em Arte na Educação:
Estudo de caso (I)**

130

CAPÍTULO 9

**Pesquisa em Arte na Educação:
estudo de caso (II)**

167

CAPÍTULO 10

**Pesquisa em arte na educação:
estudo de caso (III)**

188

Epílogo

192

Referências

204

Autores





PREFÁCIO

¿Por qué importa el arte?

Introdução à pesquisa em arte constituye una obra que, en más de un aspecto, trasciende notoriamente a una presentación introductoria a la problemática ya que las ideas que se exponen son desarrolladas con riqueza conceptual y profundidad tales que encontrarán la atención y el interés de especialistas. Lejos de ser una obra más en la vida académica de los autores, es evidente que su elaboración es fruto de un proceso intelectual de toda una vida que supera lo coyuntural o circunstancial.

La obra realiza una interpelación al lugar tradicional que ocupa la investigación artística en el universo de la investigación científica con una pregunta de raigambre filosófica: ¿por qué importa el arte? que, inexorablemente, conduce a planteos existenciales profundos: ¿por qué importa la vida? y ¿por qué importan los humanos? Sucede que, más allá de su historia, el arte es una producción inherente a la condición humana que encuentra sentido en cada tiempo y lugar, aun cuando la elaboración artística pueda encontrarse desfasada de esos dos parámetros primordiales al momento de su consideración. Es la universalidad humana del arte y la estética que las llevan a estar imbricadas con (¿casi?) todas las áreas del quehacer humano y en ello se comprueban encuentros y coincidencias con (¿casi?) todos los espacios del quehacer académico/científico. De igual manera que el tratar de entender y explicar, la producción y el goce estético son parte inherente a la condición humana. Siempre desde el aquí y el ahora, toda expresión del arte y la investigación representa corrientes particulares del hacer y el pensar con raíces históricas, el espíritu y los recursos de cada época, ideas e ideologías, impulsos e intereses, en procesos atravesados por introspecciones lúdicas que se cristalizan en creatividad.

La concepción dominante en los últimos que estima a la pro-

ducción artística como una actividad menor en cuanto a su valoración como conocimiento, y con él a la investigación artística, al considerar que no poseen la entidad y jerarquía de la producción científica y filosófica. En la práctica esta perspectiva implica un cercenamiento de los aportes que en beneficio de la sociedad se pueden generar desde el mundo académico en relación con las artes. En general da lugar a una limitación innecesaria a la mejora de la comprensión de lo social y lo humano en toda su complejidad y diversidad, precisamente aquello que la propia academia tiene por función trabajar y ofrecer.

La práctica de las artes y la investigación artística protagonizan proyectos que en sus inicios se imaginan con cierta precisión, una certidumbre que va desdibujándose a medida que avanza su realización. Aun cuando no lo hagan de manera explícita, abrevan de lo local y lo universal. Sus autores poco pueden alcanzar a saber en qué medida su obra habrá de trascender a su tiempo, al olvido y, en el caso particular, cómo habrá de ser catalogada. Por otro lado, un tema de investigación académica nunca puede darse por definitivamente terminado y siempre puede ser retomada por otros lo cual generalmente constituye una necesidad. A nivel individual la vida de cualquier artista o científico es un aprendizaje constante que tiene sus altibajos, momentos de esperanza y desesperanza, de alegrías y desencantos, de conflictos con representantes del sistema social e institucional del que, de una manera u otra, son parte integrante, pero, también, están sujetos a recibir reconocimientos inesperados.

Los textos de la obra se proponen el gran desafío que representa adelantar pasos en relación con los enfoques tradicionales que se tiene sobre las investigaciones académicas, filosóficas y científicas, proponiendo no solo centrarse en las causas que dan lugar a una realidad sino, también, tener en cuenta la abundancia de cosas que aparecen en el universo de lo cotidiano y en el constante fluir de lo material. Es a partir de esta mirada en la que la investigación artística pasa a ser constituyente necesario y de pleno derecho de lo que, quizá con cierta arrogancia en relación a las producciones del pasado, se ha dado en llamar “sociedad del conocimiento”. El adentrarse

en esta perspectiva innovadora, que se plantea y difunde a través de esta obra, facilita que la lectura que dispara la reflexión de cada idea que se plantea que se torna en un diálogo constante entre los autores y el lector a partir de reflexiones tan interesantes como desafiantes al intelecto. La lectura proyecta al lector al ejercicio constante de la consideración y reconsideración de las propuestas que constituyen los párrafos que integran este libro, estableciendo un enriquecedor diálogo maduro y reflexivo.

A la pregunta ¿por qué importa el arte? cabe el intento de responder imaginando la vida humana en sociedad sin expresiones artísticas, un imposible. Para, al menos, en los últimos 40.000 años no hay conocimiento de que tal disociación haya existido en algún grupo humano. La humanidad es inconcebible sin la producción estética y la estetización de la vida cotidiana es creciente, casi omnipresente. Las distintas versiones con las que se expresa el arte constituyen la referencia que ilustra y distingue la sensibilidad de las personas en cada tiempo y lugar. Dicho en palabras de los autores de este libro “De fato, a *techne* do *Homo faber* e a *episteme* do *Homo sapiens* não são mais do que dois modos de mapear o mundo e de estar aqui (no mundo)”. La lectura de las producciones científicas de cada época siempre muestra, en mayor o menor grado, sorprendentes incongruencias y diversidad en las conclusiones que distancian al relato del mundo real, lo cual debiera ser suficiente indicio para asomir y proyectar con humildad este (y todo) tipo de elaboraciones.

El libro se propone reponer al arte en el lugar que le corresponde como expresión vital e inalienable del conocimiento humano y que, históricamente, no siempre se le ha sabido asignar. Con datos y reflexiones certeras, desgranando desde distintas ópticas significados e implicancias en el uso de conceptos claves, los autores logran su propósito de manera convincente, lo que asegura que la lectura sea altamente beneficiosa al ofrecer múltiples posibilidades de analizar diversos posicionamientos que viene transitando el mundo académico y proyectar una perspectiva más integral del estudio y conocimiento de la condición humana. La propuesta no es de contraposición y competencia entre esquemas sino la de una lúcida óp-

tica integradora y, a la vez, superadora planteada desde los aportes que puede ofrecer el arte.

Esta es una obra que refleja una notable solidez epistemológica que, a su vez es esclarecedora. Los autores promueven con propuestas propias bien fundamentadas un debate necesario sobre las características, alcances, vinculaciones y modos de producción de diversos tipos de conocimientos a partir de la perspectiva del arte y la experiencia estética. Estoy convencido que la lectura de este libro habrá de significar a sus lectores un sinfín de puntos de partida para la comprensión de situaciones y la elaboración de razonamientos sumamente provechosos por lo que, seguramente, seremos muchos los que habremos de recomendarla.

Jorge Kulemeyer

Lozano, Jujuy (Argentina), agosto 2023



1

Por que a arte importa?

A questão “Porque a arte importa?” não é de fácil resolução.

Há, pelo menos, dois mil anos filósofos tentam respostas, mas com limitado sucesso. Esta é uma questão que deriva para outras ainda mais fundamentais: “Por que a vida importa?” ou “Por que os humanos importam?” O fato de termos de enfrentar questões sem resposta satisfatória diz muito sobre os campos de conhecimento e seus objetos da pesquisa, mas também ressaltam as dificuldades de se construir um método para abordá-los convenientemente.

E apesar destas questões não estarem completamente resolvidas, existem inúmeras formas de arte e de mídias, diferentes abordagens, vários campos, participantes, atores, artistas, agentes, espectadores, que levam a outras inúmeras questões correlatas.

A arte importa porque ela nos comunica algo de suma importância para nossas vidas. O que a arte comunica é uma das grandes questões que a pesquisa pode ajudar a responder. Ainda assim, as artes são muitas, de variadas formas, tornando complexa uma eventual resposta para o que elas nos comunicam.

O que a música nos oferece, que a pintura não poderia conceber, ou vice-versa? O que a dança nos dá que não encontramos na literatura? Como posso comparar o som com a luz, o movimento com a palavra, o gesto com a representação? Deveríamos olhar para a arte sob o ponto de vista do jogo ou da abordagem estética; da perspectiva do processo ou do artefato completo; considerar a beleza ou a verdade da obra? Deveríamos ver a obra de arte pelo seu aspecto cultural ou pessoal, por sua representação ou poder de transformação, seu valor econômico ou ético? Devemos inquirir sobre seu passado, suas origens, o presente ou quem sabe por seu futuro? Deveríamos tomá-la como um ponto de referência social

ou individual? Essas são apenas algumas das principais abordagens possíveis, especialmente no âmbito de uma pesquisa em arte.

Se a arte importa, também é preciso saber o que significa ser um artista. Que tipo de conhecimento¹ é produzido pelo artista quando cria sua obra de arte? Como podemos definir o que é a pesquisa artística, em comparação com outros tipos de pesquisas? Como podemos desenvolver, descrever e analisar a pesquisa artística? Afinal, o que significa pesquisa?

O espaço da pesquisa artística – ao proclamar ou reclamar um território epistemológico para a pesquisa artística, devemos primeiramente reivindicar o reconhecimento da arte como um conhecimento autônomo, a partir do entendimento de que há diferentes modos de conhecer e de produzir o saber. Esta é uma questão que já havia nas reflexões de Aristóteles, que levou à sua categorização dos diversos tipos de conhecimento. Embora as categorizações sejam apenas divisões conceituais, arbitrárias, a inclusão da arte na definição de conhecimento depende da aceitação coletiva de seu vínculo com o fenômeno da cognição.

O reconhecimento, pela comunidade do saber, do espaço epistêmico da pesquisa em arte oferece legitimidade a uma inevitável transdisciplinaridade que é fundamental ao desenvolvimento do conhecimento humano. Essa luta é antiga! Em uma das primeiras tentativas de categorização do conhecimento, Aristóteles distinguiu três tipos de saber: primeiramente, a categoria do conhecimento teórico, a *episteme*, que está voltada para os fatos científicos e filosóficos do mundo social e da natureza. Em seguida, o conhecimento da natureza humana, uma prática denominada *phronesis*, baseada na ética da ação política. Em terceiro lugar, mas não por ordem de importância, vem o conhecimento prático, da fatura das coisas, de sua

¹ Do latim *cognoscere*, formado do prefixo *cum* (partícula de intensificação), e da raiz protoindo-europeia *gno* (saber), significa tradicionalmente “apreender o ser das coisas com o intelecto”. Etimologicamente, o substantivo *cognitio* admite um grau de parentesco com a palavra “nome” (*cognomen*), de modo que a sobreposição dos seus significados permite deduzir que os antigos entendiam o conhecimento como o poder de “nomear” as coisas, dando sentido e significado a elas. Assim, de uma maneira ancestral, ‘conhecer’ é dar nome às coisas, isto é, incorporá-las à linguagem verbal por meio da compreensão de sua essência em um conceito. Mas, recentemente, conhecer significa a atividade cognitiva que tem início com a percepção de um sinal, sintoma, signo, cuja informação é interpretada e memorizada pelo corpo.

criação, modificação, produção. Essa última categoria de conhecimento se chama *techne*, que inclui desde a arte de fazer navios, móveis, remédios, comida, como também as artes baseadas na *mimesis*.

Embora Aristóteles não tenha se focado em uma eventual hierarquia entre esses três tipos de conhecimento, de vez que eles são fundamentais para o sucesso da coletividade humana, a divisão clássica do conhecimento humano em *episteme*, *phronesis* e *techne* (pensar, agir, fazer), quase sempre esteve submetida ao entendimento dos idealistas. O fato é que os idealistas, baseados no (neo)platonismo, defenderam (ainda defendem) uma hierarquia moral do conhecimento, colocando a *episteme* no topo da cadeia cognitiva, legando à *techne* uma posição subalterna, motivo pelo qual Platão expulsou os artistas de sua república ideal.

No entanto, Aristóteles, que fora discípulo de Platão, entendia os tipos de conhecimento como complementares e igualmente importantes para a manutenção e prosperidade da *polis* grega. Segundo balizados autores, foi Aristóteles quem disse pela primeira vez que “nada há na mente que não tenha passado pelos sentidos”, fazendo-nos crer que qualquer conhecimento teórico só pode ser concebido após a formação de conhecimentos experimentais e práticos. Em outras palavras: não pode haver *episteme*, antes que a *phronesis* e a *techne* produzam seus resultados – ou seja, não se pode pensar bem, antes de agir no mundo e experimentar as coisas. Por assim dizer, toda teoria é um conhecimento derivado, na medida em que só pode ser legitimado após sua comprovação pela experiência.

Ao longo do tempo em que o ocidente se desenvolveu como civilização, a antiga noção grega de *techne* perdeu seu caráter inventivo e criativo, para ser compreendida como uma mecânica utilitária para a subsistência da vida comum, atividade destinada a um tipo de *homo faber* (fabricante de ferramentas e de utensílios), mais vinculado à criação de coisas para a manutenção do cotidiano, diferentemente do *homo sapiens* (pensador), voltado ao conhecimento das leis universais que causam o mundo. Esta moralização dos tipos de conhecimento vai persistir por longos séculos, ao mesmo tempo em que vai exilando a arte (*techne*) do campo do saber, tornando mais

difícil o esforço de reconhecer a pesquisa artística como produtora de conhecimento autônomo e socialmente relevante.

De fato, a *techne* do *homo faber* e a *episteme* do *homo sapiens* não são mais do que dois modos de mapear o mundo e de estar aqui (no mundo). Porém, há diferenças a observar, não apenas sobre o que mapeamos, mas como mapeamos o mundo em nossa volta. Deleuze e Guattari, em seu livro “Mil Platôs” (1980), comentam que há diferentes modos de estruturar e descrever o mundo do conhecimento. O primeiro deles é bem comum no pensamento ocidental, representando um tipo de conhecimento do mundo com uma estrutura trina: tudo está sistematicamente ordenado segundo regras de *hierarquia*, *similitude* e *genealogia*. Essa estrutura trina oferece um arranjo vertical, providenciando um rápido entendimento e compreensão. Posições, linhas, sistemas de conhecimento, organizações sociais e atividades humanas são classificados em estruturas coerentes, dentro das quais os novos elementos podem ser integrados quando necessários.

Este é o modo como a ciência procede na maior parte das vezes: reconstruindo longas trajetórias, como as grandes narrativas criticadas pelos pós-estruturalistas, que condenam a ênfase em hierarquias e o afastamento do caos, para dar atenção somente às pequenas e inexpressivas mudanças e ligeiros distúrbios causados pelas inesperadas incongruências entre a teoria do mundo e o mundo real. As estruturas, a coerência discursiva, as relações e repetições nos ajudaram a entender e esclarecer, mas o preço pago por essa forma de pensar é a ilusão de que seus aspectos burocráticos, controladores, centralizadores e repetitivos traduzem o mundo fielmente.

Disciplinas diferentes (antropologia, psicologia, biologia, hidrodinâmica, cosmologia etc.) e escolas diferentes que tratam do mesmo assunto (tendências empíricas e teóricas em astrofísica, cosmologia e hidrodinâmica; fenomenologia e alta teoria na física de partículas elementares; morfologia, embriologia, biologia molecular em biologia – e assim por diante) usam procedimentos amplamente diversificados, têm visões de mundo diferentes – discutem sobre elas e têm resultados: a natureza parece responder positivamente a muitas abordagens e não somente a uma. (FEYERABEND, 2005: 283)

Deleuze e Guattari nos relembram de que essas estruturas organizadas pouco levam em conta as interações transversais, os relacionamentos múltiplos e as complexidades. Os processos no mundo real são bem mais caóticos, menos estáveis e menos disciplinados do que as descrições que estruturam as grandes narrativas: o mundo contém traços heterogêneos, imprevisíveis, além de eventos inexplicáveis.

As ciências teriam mais proximidade com o real, se essa miríade de interconexões, desvios e múltiplas entradas fossem mais bem representadas pela ideia de rizomaticidade², que corresponde a uma floresta de raízes interligadas.

Processos rizomáticos oferecem a possibilidade de entrever as relações transversas entre linhas heteróclitas: o rizoma procede a partir de variações, expansão, conquista, captura e penetração. Diferentemente das relações lógico-dialéticas do pensamento científico por oposição e causalidade, o rizoma se caracteriza por múltiplas entradas e saídas, por inumeráveis interligações e linhas de fuga, por saltos e descontinuidades. Em uma área rizomática tudo está de algum modo no centro, não existe referência espacial, ponto de partida, nem ponto de chegada. Todas as conexões podem ser desabilitadas, preservadas, transformadas – movendo-se de um lado a outro, entrando e saindo, mas nunca começando, nem terminando – ora, isso não se parece com a nuvem da internet?

Um mapa que apresente esse território rizomático ao observador, provavelmente se trata de uma imagem mais próxima do real, assim como também do processo de pesquisa artística. O território em que o artista se move pode ser descrito por esses elementos: o artista, a prática artística, suas relações com o contexto e a manifestação artística na forma de um artefato³, performance ou intervenção.

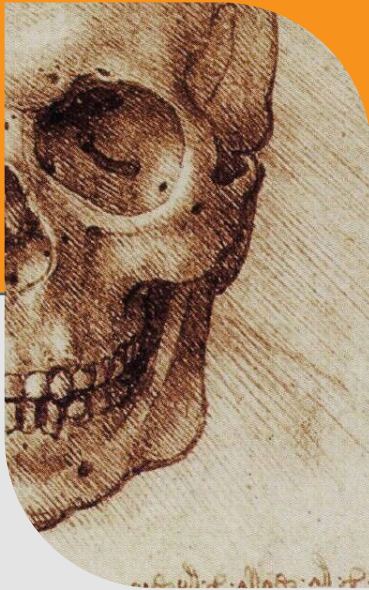
Diferentemente da ilusão idealista (separação entre sujeito e objeto), que acredita na necessária distinção entre o objeto de pesquisa e o pesquisador, qualquer pesquisa artística leva em conta o lugar o

² “Rizoma” é uma metáfora desenvolvida por Deleuze, com Felix Guattari (1930-1992), em seu livro *Mil Platôs* (1980), que serve para visualizar a forma como o conhecimento humano é criado, desenvolvido e transmitido entre nós. Rizoma significa “raiz” e sua imagem dá a entender que se trata de algo que se ramifica em todas as direções, sem um centro, nem uma periferia, sem hierarquia, nem tendência geral.

³ Do latim *ars + factus* = artefato. Objeto manufaturado, obra de arte.

artista, o agente criativo, sua prática dentro de um contexto e a comunicação de sua obra. Nenhuma dessas três características sobrevive isolada: a arte acontece na inter-relação entre estes três parâmetros.

A arte importa, porque ela provoca uma desilusão necessária: as cognições estético-artísticas desfazem a crença racional sobre uma ordem cósmica, que filósofos e cientistas buscam, como quem deseja encontrar um pote de ouro aos pés do arco-íris.



2

A experiência como base do conhecimento

A ciência e a filosofia têm por meta traduzir o conhecimento em forma de conceitos. Para a arte, no entanto, o conceito não é o objetivo do conhecimento estético¹. Enquanto a cognição lógica é a memória de interpretações conceituais, a estética (arte) gera cognição a partir da experiência do corpo no real.

A semântica é o estudo das interpretações de símbolos e signos, imprescindível para a leitura dos conceitos comunicados pelas linguagens lógicas (verbal e matemática). Porém, se a estética cria suas cognições por meio da experiência sensível do corpo, ela não se utiliza de interpretações ou significados codificados por sistemas de signos. A estética não lida com uma semântica geral, que homogeneiza os significados para todos os intérpretes, mas com uma “semântica” singular, para cada intérprete da obra de arte, segundo as memórias de sua própria experiência sensível do mundo.

Porém, antes de considerar o viés experimental da prática artística, precisamos entender que nossa existência se refere ao conjunto das experiências acumuladas em vida. O humano está no mundo, envolvido pelo mundo. Nós somos fundamentalmente ‘seres expe-

¹ Do grego *aistetikòs*, significa a ‘ciência que conhece por meio das sensações e percepções’. Originalmente, a ‘estética’ não é uma teoria do belo, nem uma filosofia da arte, porque se refere a cognições produzidas pela percepção e sensibilidade humanas. Atualmente, pesquisadores vêm oferecendo à estética uma ampliação de campo, para além do âmbito da arte, colocando-a como uma grande teoria da percepção, vinculada à memória experimental e produtora da *cognitio sensitiva* – o conhecimento sensível desenvolvido por meio da experiência do corpo no mundo. Fazem parte do campo da estética, além da arte, os demais conhecimentos constituídos por meio dos sentidos físicos. Ex.: desde a habilidade manual de um cirurgião, até a de um pintor; desde a percepção espacial de um piloto, até a de um dançarino; desde a habilidade auditiva de um engenheiro acústico, até a de um músico; desde a acuidade de visual de um *videomaker*, até a de um escultor, entre outros. Assim como nem todo som é música, nem tudo o que é estético se refere à arte, mas a arte participa do universo da estética.

rimentais', engajados em um processo contínuo e dinâmico com o mundo, que resulta da experiência. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009: 107)

Mas, o que é a experiência?

O conceito de 'experiência' é amplo e aberto. Envolve a observação direta de algum fenômeno, a participação *in vivo* em eventos, seja afetando e/ou sendo afetado, gerando aí o conhecimento sensível de uma parte do real. Experiência também pode ser entendida como o conhecimento prático, habilidades desenvolvidas com o corpo, prática derivada da utilização dos sentidos, as cognições geradas pela percepção do real em suas infinitas apresentações.

Obviamente, o conhecimento experimental exige algum nível de envolvimento físico em um evento qualquer, uma participação e uma ação do corpo no mundo. Toda experiência adiciona um certo "saber-fazer" (*know-how*) aos atos humanos, sempre se apresentando como um processo que resulta do corpo.

Quando tomamos conhecimento da etimologia da palavra 'experiência', que é comum em várias línguas ocidentais (latim, português, espanhol, italiano, francês, romeno, inglês), percebemos que desde os primórdios de nossa cultura esse termo guarda sua importância. Originário do latim (*ex-periri*) significa evitar ou escapar do perigo, por meio do conhecimento das características de algo ou de um evento – se conhecemos o perigo envolvido em uma coisa ou atividade, podemos avaliar o contato com aquilo. O termo latino *periri* dá origem a palavras como 'perigo', 'perecer', mas também 'perito' (alguém que conhece). O prefixo *ex* geralmente indica em latim algo que está fora, como em 'exterior'. Desse modo, *ex-periri* (experiência) significa "afastar o perigo, por meio do conhecimento". Ou seja, a experiência designa o tipo de conhecimento que devemos adquirir para não cometermos erros que ameaçariam nossa sobrevivência. Exemplo: um índio com experiência em seu ambiente natural tem muito mais chances de sobreviver, do que uma pessoa urbana perdida na mata.

O significado complexo da palavra 'experiência' está enraizado na interação do humano com seu ambiente. O humano responde

ao mundo e age dentro do mundo de muitos modos, realizando contínuas transações. ‘Experiência’, portanto, significa a inescapável atividade de estar envolvido no/pelo mundo. “Estar envolvido” é uma necessidade biológica, pois só podemos sobreviver quando interagimos com o mundo. A experiência é uma condição humana, ativa e ininterrupta, do nascimento à morte.

Quando o indivíduo se submete à experiência das coisas e eventos, gera uma memória sensível que se transforma em um conhecimento inconcebível², que alguns denominam de “sofrimento”. ‘Experimentação’ significa submeter-se à coação do mundo sobre nós, uma relação recíproca que resulta em paixão³: sentimento derivado do atrito com o mundo. A paixão emerge de nossos sentidos, quando somos abalroados pelas afecções provenientes do real, gerando a memória de uma experiência.

Não há paixão onde tudo está previsto, como nos sistemas lógicos. Por isso, a paixão é o terror dos racionalistas. A paixão é a condição do sofrimento. Mas, ninguém realmente conhece sem sofrer⁴ pela experiência. Para conhecer pela experiência é preciso ser paciente. A ‘paciência’ é a virtude que nos dá o tempo necessário para sofrermos a experiência e dessa paixão constituir o conhecimento sensível do mundo. A lógica não se apaixona porque é ‘impaciente’, não quer ser transformada pelo mundo, mas transformá-lo em conceito.

² Segundo a tradição socrática, concepção é o processo de geração de conceitos. ‘Inconcebível’ não é sinônimo de impossível, mas de algo que não pode ser conceituado. A linguagem (verbal e matemática) só produz conceitos sobre ideias, não sobre coisas. As coisas não podem se transformar em conceito porque não são ideias, as coisas são ‘existentes’.

³ Do termo grego *pathos*, a ‘paixão’ significa a capacidade de sentir, sofrer, suportar, aguentar a carga emocional positiva ou negativa imposta sobre nós, por alguém, algo ou por um evento que nos comove até o íntimo, arrastando-nos para uma existência paralela ao *logos*, na qual nos tornamos ‘pacientes’ (*pathos*) de sentimentos muito pouco compreensíveis, mas fartamente perceptíveis do ponto de vista estético. A paixão – vinculada à dor e a estados psicológicos debilitantes, pelo idealismo –, ainda sofre interpretações pejorativas do ponto de vista intelectual, não apenas porque ‘turva’ a clareza do raciocínio, mas principalmente porque toma conhecimento do mundo de forma diversa daquela proposta pelo intelectualismo. Em outras palavras, a paixão, o patêmico, o patético, a passionalidade, são resultados do ataque aos sentidos desferido pelos sinais estéticos provenientes do mundo real – é a condição do sofrimento. Mas não apenas em relação à dor ou situações ruins, como também em função do prazer, da investida biológica de um desejo, do prêmio de um gozo – o exercício das sensações.

⁴ Palavra proveniente do latim *sufferre* (suportar), composta da partícula *sub* (debaixo) e do sufixo *ferre* (transportar, levar), significa suportar uma força fora do controle pessoal, que nos obriga a tomar conhecimento de algo, do qual não teríamos notícia antes de sofrer a experiência que nos sobrevém.

Uns se apaixonam mais que outros em uma mesma situação. Ao contrário do conhecimento intelectual, que pode ser apreendido pela mente olhando o mundo pela janela do conceito, o conhecimento estético-artístico exige que passemos pela experiência de algo, que nos esfreguemos nas coisas e eventos arriscando-nos à paixão daí resultante e, após esse áspero e/ou prazeroso percurso, tornarmo-nos pacientes a ponto de entender o mundo.

Para os logocêntricos⁵, a arte é uma atividade considerada obscura, ambígua e vaga, simplesmente porque não é definível como os esclarecidos conceitos da razão. E o que torna mais amplo esse preconceito intelectual é o fato de que o campo do conhecimento experimental não se refere tão-somente aos domínios das artes, mas se estende para além das obras de arte, a outros artefatos, eventos, coisas naturais e toda gama de dados sensoriais e perceptivos.

Segundo Nietzsche, devemos entender que a arte tem suas origens firmemente plantadas em meio à fúria genésica do reino dionisíaco. Enquanto isso, a visão logocêntrica, comunicada pelas clássicas definições da verdade, manifesta sua sistemática repulsa ao menor vínculo com a sensibilidade humana, com a passionalidade e a eroticidade do mundo. No entanto, a condenação da experiência erótica, passional, não se baseia apenas em considerações teóricas e conceituais, estabelecidas pelo pensamento tradicional, mas guarda também preconceitos religiosos. Porém, se a arte emerge dos rituais dionisíacos que transbordam a libido em tormentosas procissões de desejos e prazeres, então a estética (arte) também precisa considerar a experiência erótica como uma das bases de seu modo de conhecer o mundo.

⁵ 'Logocentrismo' é um neologismo inventado pelo filósofo alemão Ludwig Klages (1872-1956), no começo do século XX, porém ampliado em seu alcance epistêmico pelo pensador francês contemporâneo, Jacques Derrida (1930-2004), para descrever a centralidade do *Logos* no fundamento do pensamento ocidental. '*Logos*' é uma palavra grega, derivava do verbo 'lego', que significa ler, dizer, pensar, correspondente aos termos latinos '*verbum*', '*ratio*' e '*oratio*' (verbo, razão, discurso). Para Derrida, o *logos* alcança sua máxima hegemonia sobre a cultura ocidental com o advento da escrita e, posteriormente, da tipografia gutenberguiana. Para Derrida, o *Logos* provoca um afastamento, um distanciamento entre a palavra escrita, tornada objeto em uma folha de papel, e a palavra pronunciada pela boca humana, vinculada ao subjetivismo do autor. Quando a cultura ocidental apostou na escrita, em detrimento da oralidade, provocou um esgarçamento espaço-temporal entre o discurso humano presencial e a palavra atemporal, tecnologizada pela tipografia, que suprime a humanidade do verbo. A objetividade fria e distanciada da escrita gerou a ilusão do logocentrismo, que induz a um pensamento idealista, racionalista e metafísico.

Para esta teoria estética convencional, Freud é uma péssima notícia. Pois a sua lição é a de que o corpo nunca está à vontade dentro da linguagem, nunca se recuperará inteiramente de sua inserção traumática nela, escapando, sempre na sua inteireza, da marca do significante. (EAGLETON, 1993: 194)

Filósofos como Michel Foucault e George Bataille já enfatizaram que as paixões podem gerar experiências limítrofes capazes de produzir superações com relação ao pensamento convencional, transformando perspectivas e o senso comum da realidade.

O mundo se comunica primeiramente com o corpo – esta coisa excessivamente sensual –, que o logocentrismo denuncia como o lugar do pecado da paixão. Mas, o corpo também é uma coisa estética, pois emite e recebe perceptos, dentre eles os eróticos. A existência do corpo é anterior à essência dos conceitos, que se comunicam apenas por meio de linguagens. Assim como existem profundas diferenças entre uma coisa e a ideia dessa coisa definida num conceito abstrato, o corpo não cabe na linguagem, pois mais do que um conceito, o corpo é um existente.

O pensamento de Freud então é, por um lado, inteiramente ‘estético’, tendo tudo a ver com o teatro da vida das sensações. São os movimentos do prazer e do desprazer que fazem aparecer um mundo objetivo, em primeiro lugar, e assim todas as nossas relações não-estéticas com esse mundo continuarão sempre saturadas por este hedonismo originário. (EAGLETON, 1993: 196)

Enquanto os logocêntricos se protegem do mundo sensorial, por detrás das representações lógicas, a nua presença de um corpo despido da intermediação de um texto se torna uma ameaça para o racionalista, que teme a impudícia da realidade material.

A arte, ao contrário do conhecimento filosófico-científico que transforma o mundo em conceito abstrato, dialoga com a memória experimental dos fruidores. Toda obra de arte é o registro de experiências, seja do corpo do artista, do material empregado na criação da obra, dos sinais estéticos e da fruição dos expectadores. Via de

consequência, só podemos experimentar aquilo que existe. Os conceitos não são experimentáveis, por serem fantasmas alimentados por linguagens abstratas – abstração é a retirada de tudo o que existe em uma coisa, para transformá-la em fantasma de si mesma.

O que é o conhecimento? Conhecimento não é só memorização de conceitos. É comportamento adquirido por experiência que, por sua vez, permite a produção de conceitos. Teorias são “notícias” do conhecimento experimental, que servem para extrapolação e reflexão, ou seja, nos ajudam a gerar sugestões para novas experiências.

Entre os humanos, a percepção direta também ocorre em um ambiente sociocultural. Bem antes de pensar a respeito (fazer a ginástica mental exigida pela racionalização), os humanos agem e reagem a informações diretamente percebidas pelo gesto do outro, pelo movimento do corpo, pelo olhar, expressões, odor etc. Percepção é geração natural de informação. Ciência é geração artificial de informação.

Nós ainda pensamos sobre o conhecimento do corpo e da mente em um modo antigo e inapropriado – assim dizem os pesquisadores da cognição incorporada. Muitos neurocientistas deixaram de afirmar que o conhecimento pertence apenas à mente, nem que o ponto alto do conhecimento humano é o argumento racional. Eles não acreditam mais que a mente é uma fonte etérea de controle sobre a selvageria do corpo, para compensar sua estupidez. Eles não pensam que mente e corpo são tipos de coisas diferentes. A ideia de que o corpo é um veículo ignorante e a mente, um motorista inteligente, tornou-se coisa antiga. (CLAXTON, 2015: 2)

Com o auxílio dos atuais desdobramentos das neurociências, podemos agora entender que a mente é um produto do cérebro, que por sua vez é um órgão do corpo. Neste caso, então, não existe a dualidade mente-corpo, porque a mente é um produto corporal, como o suor ou a saliva.

Precisamos, de uma vez por todas, superar a velha oposição entre mente e corpo, ensinada por milênios pelos platônicos, idealistas e religiosos. Sendo tão-somente um produto do corpo, a mente não provém de outro lugar, senão de nossa circuitaria cerebral, além do

fato cientificamente comprovado de que ela se encontra espalhada por todo o corpo, porque se inicia nos biossensores que nos conectam com o mundo real.

A mente – produto do cérebro e de suas extensões corporais – está dividida em algumas partes, cujas funções têm sido mais bem compreendidas pelas neurociências. O corpo humano não é uma fera selvagem, que precisa ser domesticada pela mente (alma). Por isso, a mente não é um fantasma que habita nosso cérebro para administrar a ignorância de nossa carne. A mente é a somatória de memórias conscientes e inconscientes, adquiridas pela experiência do corpo no mundo.

Minha mente não caiu de paraquedas para salvar e supervisionar aquilo que sem ela seria um amontoado bizarro de carne. Não, isso é justamente de outro modo: minha carne cognoscente evoluiu em inteligência, estratégia e capacidades que eu penso como sendo minha mente. Sou astuto precisamente porque sou um corpo. Eu não possuo, nem habito um corpo – eu surjo dele. (CLAXTON, 2015: 3)

A personalidade, o “eu” que nos permite reconhecer quem somos, é produto de uma constituição biológica com milhões de anos de evolução, que nos ajuda a reconhecer a parte do mundo real a que pertencemos. Todas as atitudes, todas as experiências, percepções, sensações, emoções e sentimentos que produzem os nossos pensamentos geram também a nossa mente. Alma (lat. *anima*) é apenas um nome que os antigos davam à energia da vida, nada tendo a ver com um fantasma independente do corpo, que sobrevive à sua morte. *Anima* proveio de *anemos* (do grego), que significa “vento” – o ar que respiramos.

A identidade pessoal de cada humano surge a partir de sua experiência no mundo, de acordo com nossa biologia, que nos fornece não apenas os meios naturais da vida, como também a grande capacidade de perceber o mundo em nossa volta, nos permitindo retirar de nosso *habitat* os recursos necessários para sustentar e ampliar os meios de nossa sobrevivência.

A cognoscência (conceito mais adequado do que “inteligência”) dos humanos não existiria sem o concurso do corpo que desenvolvemos ao longo de nossa evolução. Adquirimos conhecimento do mundo e de nós mesmos, por meio de nosso corpo. De modo que não podemos dizer que “temos um corpo”, pois cada pessoa é o seu próprio corpo.



3

O conhecimento estético-artístico¹

A arte produz e comunica conhecimentos fundamentais para a humanidade, e o tipo de pensamento em que ela se baseia é o estético. A “virada artística”, um movimento tanto disperso quanto persistente, em favor da autonomia e da relevância epistêmica da arte, supõe uma nova abordagem da estética, entendida aqui como o pensamento derivado modo artístico de conhecer o mundo.

A estética contemporânea é uma forma de pensamento que gera conhecimento sem o concurso de conceitos, normas ou leis, como procede a lógica. A estética forja um pensamento a partir da memória de experiências (que são sensíveis), originada nas relações entre os sentidos físicos humanos e a realidade concreta do mundo. Percepções, sensações, sentimentos, emoções e outras afecções psicofisiológicas têm a capacidade de mapear o mundo, oferecendo-nos informações sobre o real, por meio de experiências que são armazenadas na memória corporal, produzindo o conhecimento estético das coisas e eventos sob nossa atenção. Ao contrário da lógica, que traduz o real em signos, símbolos e conceitos (verbais, matemáticos, imagéticos etc.) codificados em linguagens da cultura, a estética não significa, nem simboliza o mundo – seu conhecimento experimental não é traduzível em linguagens.

Por outro lado, estética e arte não estão necessariamente vinculadas, porque o conhecimento e o pensamento estéticos podem ser auferidos em atividades não-artísticas, como quaisquer ações desenvolvidas a partir de habilidades perceptivas, físicas e motoras.

¹ Parte deste capítulo está baseada em textos e conceitos publicados no livro “Arte & Conhecimento: tudo a ver” (eISBN: 978-85-917818-2-9), de autoria de Luiz Fernando PEREIRA, Marcos H. CAMARGO e Solange S. STECZ. Editora do Campus de Curitiba II (UNESPAR) e Álvaro Henrique Borges, 2016.

No entanto, por conta do acionamento da afetividade, a arte é uma produção majoritariamente estética, embora também contenha lógica em seus processos, de vez que as técnicas embarcadas nos artefatos servem à transformação do material empregado na criação da obra. Contudo, o conhecimento e o pensamento produzido pela fruição das obras de arte são estéticos.

Devido a aproximação entre a arte e a estética, se faz necessário refletir sobre a natureza desse pensamento sensível que, embora não faça oposição ao pensamento lógico-intelectual, permite um contraponto cognitivo muito produtivo, com relação às linguagens, discursos científicos, filosóficos e de senso comum.

Por mais de dois milênios as principais correntes do pensamento ocidental estiveram voltadas à “realidade abstrata” das ideias. Apesar dessa longa tradição idealista, o humanismo do século XVIII começou a produzir “materialismos” que afirmaram haver entre os humanos não apenas uma razão abstrata, mas também um corpo capaz de sentir o mundo e conhecê-lo a partir de sua afetividade. Dentre esses pensadores, Alexander Baumgarten (1714-1762) buscou por uma ciência estética que organizasse o conhecimento sensível (*cognitio sensitiva*) do real.

A estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação inicial, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual. A distinção que o termo ‘estética’ perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre ‘arte’ e ‘vida’, mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias (EAGLETON, 1993: 17)

Epistemologias atuais ainda constituem suas divisões do conhecimento aproximadamente da mesma maneira, classificando-os em pensamento mitológico, filosófico, científico e de senso comum. A estética, para alguns epistemólogos, ainda é considerada uma disciplina normativa (porque dita normas às artes), com a ética (normas

do comportamento) e a lógica (normas do pensamento). Essas três disciplinas estariam subordinadas à filosofia, que as fundamentaria com seus princípios metafísicos.

Em nosso entender, contudo, a ideia baumgarteniana de estética como ciência da cognição sensível, capaz de gerar conhecimento do real pela via da percepção, inaugura todo um campo de pesquisas que, embora se avizinha da filosofia e da ciência, na forma de um *analogon rationis*², tem características autônomas próprias que a impedem de reduzir-se ao campo da reflexão sistemática.

A estética originada em Baumgarten não se limitou a discutir parâmetros ou cânones para a fatura artística, os efeitos patêmicos de sua manifestação ou a (in)definição da arte, mas ampliou seu espaço para alcançar também as questões relativas à sensibilidade, oferecendo interfaces com as teorias da percepção e ciências cognitivas. Ao deixar de ser somente sinônimo de filosofia da arte, a estética se torna um campo do conhecimento que processa suas informações a partir da percepção de fenômenos sensíveis provenientes do mundo real, gerando inferências inconfundivelmente diversas da filosofia, da ciência e do senso comum.

Aquilo que mais bem caracteriza o pensamento filosófico, por exemplo, está no trabalho desenvolvido pelo filósofo, cuja atividade precípua é a invenção de conceitos.

O filósofo é o amigo do conceito, ele é o conceito em potência. Quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em *criar* conceitos. (...) Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criaram. (DELEUZE; GUATTARI; 2009: 13)

² "Análogo à razão". Expressão atribuída a Baumgarten, sobre o tipo de cognição referente à estética. Diz-se do conhecimento estético que, embora não esteja submetido aos padrões da racionalidade, tem efetividade 'semelhante' (análoga) aos conhecimentos advindos da razão.

Ao constituir-se num tipo de pensamento que se utiliza de conceitos para representar o mundo na cultura, a filosofia se distingue da estética, porque esta engendra a cognição do mundo sem conceituá-lo, sem criar o duplo da representação, porém *presentificando* as coisas por meio da experiência de sua percepção e do ataque aos sentidos ocasionado pelos sinais estéticos provenientes do real.

A principal função de um conceito é gerar uma explicação³ das coisas que estão sob sua definição. Ao se “explicar” as coisas por meio do conceito, se retira delas (abstrai-se delas) sua própria existência⁴, para ficar apenas com sua essência. Enquanto no mundo real as coisas existem, no mundo conceitual, abstrato, inteligível, elas apenas “são”. Ser e existir são estados diferentes. Segundo a tradição, o ser é permanente, eterno e universal, enquanto a existência é um ato em progresso.

Quando o pensamento conceitual se refere ao mundo acaba *explicando* as coisas, isto é, retirando delas sua existência, para ficar apenas com sua essência. Deleuze deseja que façamos o exercício de não explicar o mundo, mas gerar conhecimento do mundo a partir de sua *perplicação*⁵. Em vez de apenas *explicar* as coisas, precisamos

³ Do latim, recebemos os termos *plici/plica/plicare*, que significam ‘pregar’, ‘prega’, ‘dobra’, gerando o termo francês *plissé* e o termo português *plissado*. De modo geral, as palavras que comportam essa raiz latina (*plici*) referem-se a algo que não é plano, nem liso, contendo dobras, protuberâncias, superfícies de difícil superação. Quando desejamos dizer sobre uma coisa de difícil execução ou de raro entendimento, usamos a palavra ‘complicação’, cujo prefixo latino *cum* significa ‘ajuntamento’, permitindo designar algo ‘com muitas dobras’, um tipo de evento, coisa ou ideia de difícil acesso, devido suas múltiplas características. Todo conceito visa diminuir ou eliminar as ‘dobras’ incompreensíveis, deixando de fora (*ex*) as *plici*, resultando na palavra ‘explicação’. Desta mesma raiz latina, temos a palavra ‘simples’, que se compõe do prefixo *sin* (sem), somada a *plici*, designando a ideia de algo “sem dobras”, “lisa”, “plana” e de fácil observação. Portanto, “simplificar” e “explicar” se trata de traições ao que se pretende conhecer, porque ao “simplificarmos” ou “explicarmos” uma coisa estamos ‘alisando’ e ‘aplanando’ algo que realmente não é liso, nem plano. “Explicações” filosófico-científicas, de fato, são narrativas que têm pouca correspondência com o fluxo do real – a verdade das coisas nunca é simples.

⁴ “Ser” é manter-se igual, enquanto “existir” é diferenciar-se. “Ser” deriva de *essentia*, que significa o conjunto de qualidades permanentes e comuns a vários entes. “Existir” quer dizer daquilo que não permanece, que se move, que não estaciona, que está sempre em *devoir*.

⁵ Como oposição semântica à palavra “explicação”, o termo “*perplicação*” significa um processo de entendimento de uma coisa ou fenômeno, sem negar sua complexidade. Diferentemente da explicação (que retira a complexidade das coisas para torná-las mais simples para a compreensão, rompendo com a constituição real dos fenômenos), a *perplicação* busca trazer as coisas para a percepção humana, respeitando sua constituição, para dessa experiência produzir um conhecimento afetivo sobre os fenômenos. Enquanto a “*ex-plicação*” é uma atividade lógico-racional, a “*per-plicação*” é uma atitude estético-perceptiva. Ao “explicar” uma coisa, fenômeno ou evento, a racionalidade visa construir uma representação abstrata para conter o conheci-

aprender também a *perplicá-las* – pois o alisamento do mundo por meio das explicações gera uma forma de traição à realidade.

Outra palavra muito comum entre os pensadores clássicos, quando desejam mencionar o “verdadeiro” conhecimento a ser buscado pela filosofia/ciência, é o conceito de exatidão⁶. O que hoje a epistemologia contemporânea chama de “ciências físicas”, já foi denominada de “ciências exatas”, devido à antiga crença entre os cientistas/filósofos, de que eles podiam alcançar a exatidão (perfeição) de um conhecimento, a partir de seus métodos e cálculos.

Como descreve a nota de rodapé, exatidão é sinônimo de imobilidade, no sentido de que aquilo que não se move (não se transforma) já alcançou seu máximo desenvolvimento atingindo a perfeição, que se entende como eterna. Ao contrário, no entanto, hoje a filosofia/ciência reconhece que tudo está em evolução, enquanto transita no fluxo do tempo. Desse modo, nenhum conhecimento humano pode ser considerado “exato” (definitivo e perfeito), simplesmente porque sabemos que ele irá se transformar ali na frente.

Justamente pelo fato de que tudo está em movimento, o procedimento mais importante de qualquer pesquisador é detectar e encontrar aquilo que difere, não mais aquilo que ilusoriamente permanece. Contudo, para orientar nossas pesquisas em favor da diferença (relativizando a permanência), precisamos abraçar a complexidade do mundo em vez de *explicá-la* – devemos nos utilizar do procedimento deleuziano da *perplicação*, evitando nos aprisionar na *explicação* do mundo.

A *perplicação* deleuziana é um modo de observar e entender o real sem retirar dele sua existência complexa, evitando abstrair dele uma interpretação conceitual, mas inquirindo o real tal como ele

mento da coisa na idealidade do pensamento. Ao “perplicar” uma coisa, fenômeno ou evento, a percepção sensível visa produzir uma memória estética da coisa no corpo do perceptor.

⁶ A qualidade da “exatidão”, que a ciência e a filosofia perseguem, na verdade é uma ilusão verbal que esconde a real incapacidade de apreender a natureza em conceitos. Proveniente do latim, a palavra *exactus* (exato) compõe-se da partícula *ex* (fora, ausência, negação) e do participípio passado do verbo *agere*: *actus* (ação, movimento). Literalmente, ‘exatidão’ significa “imobilidade” – o que não se move, ou seja, o que não evolui, porque já alcançou a perfeição. ‘Exato’ é o conhecimento perfeito do mundo. Para a filosofia e a ciência clássicas, o conhecimento verdadeiro não se transforma, pode ser assimétrico, nem irregular, não pode ser obscuro, nem vago, pois precisa apresentar resultados perfeitos, produzidos a partir de equações obedientes a regras universais, antecipadas pela ordem lógica do pensamento abstrato.

se apresenta a nós – trata-se de um procedimento estético. Respeitar a complexidade do mundo, para Deleuze, significa lidar com a realidade considerando seu processo rizomático, que se desenvolve para todos os lados, sem conhecer alto nem baixo, nem centro, nem bordas, como a nuvem da internet, que se expande sem hierarquia ou sentido.

Desta visão deleuziana podemos supor a ideia de que o conhecimento humano não evolui a partir de fundamentos originais pre-determinados, em linha direta até a exatidão dos conceitos, mas de forma orgânica, simultânea, a partir das necessidades sociais, individuais, se configurando em variadíssimos ramos que se bifurcam e se multiplicam sem meta, nem objetivo teleológico. Porém, sempre em função da necessidade de se adaptar à própria mudança inconstante do mundo.

A filosofia/ciência preocupa-se com o que os gregos chamam *nous* (mente), que comporta o mundo das ideias, teórico e abstrato, enquanto a estética tem por preocupação a formação de conhecimento a partir do que os mesmos gregos chamam de *physis* (natureza, matéria), que abarca o mundo físico dos corpos confusos em atrito inconstante. Segundo NIETZSCHE, “a estética não passa de fisiologia aplicada” (1999: 53).

Como contraponto ao pensamento científico-filosófico, a virada artística abre espaço para a elaboração de uma ideia de cognição sensível, denominada por Jacques Rancière de “não-pensamento”; em suas palavras,

... existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento (*analogon rationis*). Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. (2009: 34)

Se traduzirmos o “não-pensamento” de Rancière para o que entendemos como uma cognição estética, podemos observar que

o autor considera que existem formas de conhecimento que não se submetem à representação lógica derivada de conceitos. Aristóteles diz que não há pensamento sem imagem (porque o que pensamos sobre o mundo se tornam imagens do mundo). O conceito nasce apoiado em sua base sensível que é a imagem. Porém, se não existem conceitos sem elaboração de imagem, como nos ensina Aristóteles, certamente há imagens percebidas por nós que não geram conceitos, de modo que podemos inferir a existência de pensamentos não-conceituais – que não são devaneios, sonhos, nem delírios, mas impressões de afetos, cuja memória é indispensável ao sucesso dos humanos em sua experiência do real.

Aqueles que inadvertidamente colocam a estética (arte) sob as comportas categoriais da filosofia, na forma de um departamento do grande campo reflexivo (como filosofia da arte), se enganam ao submeter tanto a filosofia, quanto a estética, ao mesmo objetivo cognitivo.

Atualmente, a “reconhecimento e a representação [atividades reflexivas da filosofia e da ciência], ainda que úteis do ponto de vista da sobrevivência do homem em sua cultura, são ultrapassadas em favor de um pensamento que ousa criar parâmetros e novas formas de existência” (SCHÖPKE, 2004: 174). Este tipo de pensamento atende pelo nome de estética, porque está vinculado a formas de entender o mundo arrancadas ao domínio milenar imposto pelo *logos*. A estética contemporânea emerge das ruínas do logocentrismo moderno, que não teve mais como conter em seu quadrado lógico toda manifestação do mundo real comunicada pelas mídias audiovisuais que, por sua vez, influíram no resgate da sensibilidade humana, há dois milênios sequestrada e aprisionada pela tradição do pensamento suprassensível, expresso em letras e números.

Tornou-se insustentável manter a estética como um instrumento conceitual auxiliar da reflexão filosófica no âmbito das artes, porque ao abstrair conceitos sobre os artefatos, a filosofia os transforma naquilo que eles não são: ideias. A filosofia já sabe que não se conceituam coisas, mas apenas ideias. As obras de arte não são pensamentos, mas coisas existentes que, eventualmente, geram pensamentos em seus fruidores – existe uma diferença insuperável entre coisas e pensamentos.

Simetria, harmonia, proporção e ritmo formavam os principais critérios estabelecidos entre os antigos gregos para a definição do que lhes representava a beleza. Para aqueles gregos a beleza também era um atributo da verdade, como dissera Platão. Ora, uma das importantes definições da verdade, bem sabemos, é o resultado da mais feliz adequação do pensamento ao real. O que implica dizer que o grego também encontrava beleza na melhor lógica de uma proposição sobre o mundo.

Os critérios acima estabelecidos (simetria, harmonia, proporção e ritmo) também foram empregados para deduzir as características das formas inteligíveis e abstratas das interpretações verdadeiras. Parte desses critérios clássicos da verdade proveio da matemática (geometria), importante *technè* da lógica. Em vista disso, desde os antigos gregos, os cânones da beleza guardam uma estreita relação com a ordem das letras e dos números.

Os gregos desenvolveram o conceito de número áureo, uma fórmula geométrica criada para representar a harmonia universal na proporção das formas. A ideia de que o belo reside em determinados padrões geométricos provém da crença racional de que a verdade é bela, e a beleza só existe na verdade, de modo que ambas (verdade e beleza) produzem o bem geral.

Educada por esse indelével platonismo que permeia o senso comum, a percepção ocidental da arte está quase sempre ligada à necessidade de medir e ordenar o mundo. Mas, de fato, essas relações, proporções e números nada têm a ver com a estética. A base da estética é a *aisthesis*, que traz o significado de “faculdade de percepção pelos sentidos. Para Baumgarten, a estética é um estudo da *sensibilidade* como um tipo específico de cognição, a cognição das coisas particulares, em vez de conceitos ‘abstratos’” (HERWITZ, 2010: 29).

O “outro” da razão – o *analogon rationis* de que fala Baumgarten –, não pode ser proferido pela lógica linguística ou matemática, porque produz e comunica um pensamento que, semanticamente, não tem significado. O erro de Descartes – sua excessiva crença na razão humana – já vinha sendo exposto por sensualistas modernos, em meio a questionamentos acerca irrealidade do *cogito*. A estética, a partir

daquele tempo participa da rejeição dos empiristas britânicos ao racionalismo cartesiano, tanto quanto apoia sua ênfase na experiência dos sentidos como a origem de todo conhecimento e a derivação da ciência a partir da percepção humana. “A sensibilidade é libertada da negatividade e avaliada como uma fonte básica de confirmação empírica e, desse modo, de ganho científico” (HERWITZ, 2010: 26).

Como um conjunto de conhecimentos perceptivos e sensíveis, a estética nasce humanista, na medida em que empresta ao corpo humano considerável importância na constituição do conhecimento, se afastando das crenças racionalistas acerca do vínculo do pensamento humano com o plano transcendente das ideias universais.

Porém, até o século XVIII, a influência de um difuso platonismo nas filosofias da arte compeliu a um julgamento do gosto pelos critérios idealistas da beleza, atada à verdade e à razão. À filosofia da arte cumpria erigir proposições universais que visavam colocar a arte a serviço da evocação do sublime. Era função das filosofias da arte encontrar tais padrões universais do gosto e da beleza, especialmente para distinguir e classificar a arte modelar (erudita) em oposição às artes populares e não-ocidentais.

E mesmo que os gostos possam ser comparados, ordenados, discutidos, que seja possível provar que são melhores ou piores em cada gênero, na medida em que o domínio em questão se diversifica, a comparação torna-se menos plausível. Como é possível comparar (ou, talvez menos possível, classificar) a ópera italiana com o teatro nô japonês ou com a ópera chinesa; as pinturas expressionistas abstratas com a arte das cavernas, as máscaras do oeste da África, os pilares-totem Tlingit e as colchas americanas feitas pelas comunidades Amish no século XIX? Não é essa uma tarefa ridícula? (HERWITZ, 2010: 38)

Já faz tempo que a estética deixou de ser uma disciplina do critério do gosto e do belo, muito menos do ‘sublime’ – a qualidade supostamente objetiva que teria como função dizer o que poderia ser ou não ser a arte. O termo “sublime”, cuja etimologia indica a qualidade do excelso, elevado, alto, eminente, ou seja, superior,

prescinde de uma medida objetiva que seja repetível em qualquer experiência de comparação obra a obra, gênero a gênero. A crítica que insistia nessa “sublimação purificadora da arte” não fazia mais do que avaliar o grau de fidelidade da obra em relação aos cânones impostos de antemão, enquanto aplicava o bálsamo semântico dos conceitos reconhecíveis pela razão, para anestesiá-la a experiência estética e reduzi-la à verdade.

É impossível buscar fora da humanidade um critério isento e objetivo que possa julgar as obras da cultura. Por muito tempo, a arte também foi vítima da soberba humana de crer-se capaz de encontrar nela leis e ordens universais independentes do juízo humano. Os cânones que um dia ordenaram a fatura artística no ocidente nada tinham de naturais, nem tão pouco de objetivos – ao contrário, sempre foram arbitrários, sujeitos ao modo de ver de cada tempo e de cada sociedade.

O homem acredita que o mundo está cumulado de beleza – *esquece* que ele próprio é a causa disso. Somente ele lhe presenteou a beleza, ah, apenas uma beleza muito humana, demasiado humana... No fundo, o homem se espelha nas coisas, ele julga belo tudo aquilo que devolve sua imagem: o juízo do “belo” é a *vaidade de sua espécie*... (NIETZSCHE, 2013: 331)

A arte, como qualquer outra experiência estética que se apresente a nós, não é mais do que a projeção da sensibilidade de um esteta, tão humano quanto os receptores que acolhem suas impressões. A arte não gera vínculos com planos transcendentais, pois é sempre um marco da manifestação de estranhamento que o humano experimenta diante do mundo existente.

O rastro deixado na história do pensamento pelo modo como Nietzsche entendeu a estética começa a reaparecer com o refluxo da maré idealista no ocidente. Em razão disso, a estética vai deixando de ser filosofia da arte, para se tornar um tipo de conhecimento não-conceitual, do qual faz parte a arte, assim como também um conjunto bem maior de produções humanas inexplicáveis pelo discurso racional.

Mas o senso comum ainda entende a estética como um método para semantizar e dar sentido judicativo a conceitos sobre arte. Para esses, a arte ainda é vista como um sistema de signos paralelo e complementar à linguagem, capaz de imitar a verdade dos discursos por meio de uma aparência, que serviria de dispositivo didático para a comunicação da inteligência – como sempre afirmou Hegel.

No entanto, esse mesmo público também desconfia e alimenta certo temor em relação ao campo da estética. À maneira de Platão, o senso comum repele justamente os elementos dissonantes e insensatos (propriamente estéticos) que acompanham o corpo das obras de arte, por conta do que imagina serem desvios ‘inconcebíveis’, que rompem com os critérios semânticos e intelectuais (distinção e clareza) da lógica discursiva, distorcendo aquilo que seria a missão e o destino da arte: auxiliar o pensamento inteligível a elucidar a verdade.

E é esta a definição da arte e só dela: ser o encanto de uma aparência de verdade. Disso resulta que a arte deve ser condenada ou tratada de maneira puramente instrumental. (...) A arte aceitável deve ser submetida à vigilância filosófica das verdades. É uma didática sensível cujo propósito não poderia ser abandonado à imanência. A norma da arte deve ser a educação. E a norma da educação é a filosofia. (BA-DIOU, 2002: 13)

No entender da tradição filosófica, a arte em si mesma não faz sentido e se torna até mesmo perigosa, enquanto produz ilusões que levam os humanos ao engano, senão lhe forem atribuídos critérios mediados pela razão filosófica. Porém, essa estética tradicional, que vê a arte como veículo sensível da verdade, é incomensuravelmente diversa da estética contemporânea, que interpõe uma distância entre seu pensamento perceptivo e a filosofia da arte – esta última, encarregada de abstrair e racionalizar as obras artísticas até que elas se tornem textos legíveis pela inteligência.

Por exemplo, ‘minimalismo’ é uma palavra que nomeia o conceito de redução ao mínimo do emprego de elementos ou recursos, em quaisquer áreas da cultura, da moda à culinária e aos estilos de vida. Nas artes, o minimalismo se acentua entre o final da década de

1950 e princípios dos anos 1960, como uma escola de pintura abstrata que vê num quadro algo logicamente estruturado, composto basicamente de simples formas geométricas, executadas em estilo impessoal, que reduzem ao mínimo seus elementos. A *minimal art* enfatiza formas simples, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. De certo modo, pode se entender o minimalismo como uma aposta do intelectualismo abstracionista, contra a opulência, exuberância e a abundância das obras de arte e das expressões culturais de outros tempos e gêneros.

Por que repudiar a idiossincrasia e a singularidade das formas estéticas e das obras de arte? Ora, para transformá-las em conceito! Para aproximá-las da abstração das ideias, que são o domínio dos intelectuais. Por isso, tornou-se necessário reafirmar a crença racionalista, segundo a qual a diversidade é sempre uma ameaça à identidade que, por sua vez, é a forma como se manifesta a universalidade dos conceitos.

Quanto mais ângulos retos, quanto menos curvas, menos reentrâncias e protuberâncias; quanto mais lisa e uniforme a coisa se apresenta, mais semelhante às espécies universais do pensamento conceitual. Menos mundo e mais pensamento, produziram minimalistas como Le Corbusier, Bauhaus e a arte conceitual – todos comprometidos com os critérios intelectuais de interpretação. Interpretar significa traduzir e simplificar. O papel do intelectual minimalista é traduzir a exuberância diversificadora do mundo, em conceitos universalizantes – transformando a realidade das coisas em algoritmos alfanuméricos.

Uma das principais bandeiras dos modernistas foi a rejeição dos estilos que se utilizavam de singularidades e particularidades. Contra os barroquismos e sua ênfase no supérfluo e no ornamental, a arquitetura modernista aboliu a irrepetibilidade dos adornos e promoveu a 'beleza' dos ângulos retos. Os modernistas entendem a diversidade como um inimigo a ser combatido, pelo fato do diferimento expor as singularidades idiossincráticas do mundo sensível. Desenvolver uma arte intelectual e insensível tornou-se a meta dos modernistas.

Outra característica importante do modernismo é sua relação

conflituosa com o capitalismo industrial. Ora o modernismo denuncia a crueldade da produção capitalista, ora se junta ao entusiasmo com as novas tecnologias advindas da indústria. Para os modernistas, os edifícios devem ser econômicos, limpos, simples, úteis e despidos de ornamentos que os diferenciem social e culturalmente, sempre de acordo com a máxima proferida pelo arquiteto norte-americano Louis Sullivan, segundo a qual a *forma segue a função*. Este é um conceito do funcionalismo, visto como a síntese do ideário modernista.

Originário do cientificismo popular, derivado do sucesso da ciência, da tecnologia e das linhas de produção em massa desde princípios do século XX, os minimalismos têm por objetivo reduzir ao mínimo o emprego de elementos ou recursos para a criação de uma coisa – é a da navalha de Occam⁷, aplicada às produções culturais.

Reduzir o mundo ao estritamente necessário e ao nada mais que o suficiente é uma herança neoplatônica, com viés judaico-cristão, curiosamente alcunhada de ‘modernista’. A recusa em pensar e conhecer a abundância, a opulência, a exuberância e a sensualidade do mundo real, contrapondo-lhe outro mundo abstrato e bulímico – em que as formas são escravizadas pelas funções atribuídas pelo homem –, tornou o pensador neoplatônico e modernista em um personagem ascético e distanciado da realidade que deveria entender, de modo a oferecer à sociedade o conhecimento do lugar dos humanos no mundo. Porém, ao invés de ceder às evidências de que o mundo é confuso e obscuro, exuberante e caótico, optando por um pensamento mais pluralista, muitos intelectuais ainda flertam com um mundo metafísico, uma ciência e uma arte conceitual.

Em princípios do século XX, com Duchamp e seus *readymades*, surge um movimento que, insistentemente, se coloca como arte, ao mesmo tempo em que questiona ‘o que é a arte’ (GODFREY, 1998: 21). O papel de Duchamp, em seu tempo, foi romper definitivamente com a crença de que a arte teria uma definição, reunida em qualidades permanentes de um conceito universal. “A fonte” (1917) foi um desafio que a filosofia neoplatônica da arte não conseguiu superar.

⁷ “A navalha de Occam” é um princípio medieval desenvolvido pelo filósofo e teólogo William de Occam (1285-1347), frade franciscano inglês, também conhecido como “princípio de economia”, que consiste em se utilizar de respostas simples, que com frequência são verdadeiras, para explicar fenômenos naturais e sociais. Quanto mais rebuscada e complexa é uma proposição ou descrição, tanto mais provável encontrar nela erros e falsidades.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, a questão proposta por Duchamp é retomada pela arte conceitual. Porém, influenciada pelo pensamento neoplatônico do modernismo, a arte conceitual não vai reproduzir a questão duchampiana, como um desafio à definição da arte. Ao invés disso, os artistas e intelectuais conceitualistas retornam ao mundo metafísico dos conceitos, que valoriza sobremaneira a ideia comunicada pela obra, bem mais do que o corpo dos artefatos. *A incapacidade de conceituar a arte foi contornada e trocada pela celebração da arte conceitual.* Ao invés de questionar se a obra é ou não, arte, os intelectuais reduziram o corpo material dos artefatos a meros suportes de conceituação, cerrando fileiras com Platão, contra os simulacros artísticos.

Platão reserva um lugar para a beleza em sua filosofia: trata-se da beleza das formas ideais, das provas matemáticas e das deduções racionais. O conhecimento é a beleza e o bem, porque ele é conhecimento dessas verdades ideais que compreendem a verdadeira realidade das coisas. Sendo nosso mundo uma mera aparência ou aproximação das formas ideais (nossa justiça, uma cópia esmaecida da coisa real; nosso estado, uma pobre réplica do ideal), a arte é tudo que há de pior, pois, se a poesia é uma droga performativa, então, a pintura e a escultura são meras cópias de cópias, tentativas de simular o mundo de modo indecifrável a partir de seu modelo. (HERWITZ, 2010: 19)

A arte conceitual dos anos 1960 foi um movimento artístico que teve, dentre seus juízos estéticos, o objetivo de superar o que denominavam de “arte retiniana”, supostamente dedicada apenas ao entretenimento e ao prazer do olhar, baseada na *mimesis* milenar. Era preciso, segundo os conceitualistas, utilizar o corpo da obra de arte como um suporte para ideias e conceitos filosóficos – a forma da obra de arte deveria submeter-se à sua função precípua, qual seja, a de linha auxiliar do pensamento filosófico-ideológico.

É nesse sentido que desde aquela década predominou no campo das artes visuais a noção de que seus artefatos deveriam sugerir, suscitar e até mesmo declarar “ideias” e “conceitos”.

Em outros termos, a arte é concebida como uma espécie de “essência”, e, assim, não raramente, possui um paradigma linguístico. Para o artista norte-americano Sol LeWitt, o objetivo da obra conceitual é de configurar-se num estado mentalmente interessante para o espectador. Portanto, o trabalho deve ficar emocionalmente “seco”. (SEMELER; CARMO, 201: 04/16)

Por “seco”, segundo a citação acima, devemos entender a obra de arte conceitual despida de ornamentos e de idiosincrasias próprias da singularidade estética da coisa artística – a forma precisa submeter-se à função. Para a arte conceitual (assim como para a arte abstrata), não importa mais nem sequer a técnica de produção artística, o material, as características plásticas ou seu efeito estético, porque essa arte pode se utilizar até de coisas já prontas (*readymades*) para comunicar a ideia previamente formulada pelo conceitualista. Para a arte conceitual, a obra propriamente dita deve submeter-se a uma vida secundária e subjacente, sendo justificada apenas pelo seu papel de suporte de conceituação.

O filósofo Arthur C. Danto ficou fascinado pelas Brillo Boxes de Andy Warhol e o problema que elas colocam. O que faz disso uma arte, quando as reais Brillo Boxes não são? Como o modo que as olhamos se difere, quando acreditamos que são arte? (GODFREY, 1998: 97)

O fenômeno explorado pelas *readymades* é o da descontextualização. Caixas de sabão em pó em um supermercado ou na lavanderia, se veem em contextos próprios. Essas mesmas caixas de sabão em pó utilizadas como peso de papel ou arranjadas em certa disposição, num salão de arte, adquirem significados diferentes – o sentido de suas presenças se modifica, conforme o contexto. Esse deslocamento de sentido é tema clássico da retórica. Ele existe, por exemplo, na disputa entre conceito e a metáfora. Um conceito deve gerar um nome próprio para o ente, enquanto a metáfora trabalha de modo ‘impróprio’, atribuindo o nome próprio de um ente, para

outro ente que guarda certa semelhança com o primeiro. Um mictório instalado em um banheiro exerce sua função apropriada. O mesmo mictório exposto em um salão ganha ares de arte conceitual, quando de fato não passa de uma metáfora.

Dessa forma, as qualidades plásticas e matéricas da obra de arte, como a cor, a forma, a expressão, perdem terreno. A arte encontra sua fundamentação na filosofia da linguagem e em outros campos de estudos como a semiótica e a linguística (...) A “aparência” cede lugar à concepção. Instaure-se, assim, a arte conceitual. (SEMELER; CARMO, 2011: 04/16)

Com o movimento conceitualista, a vanguarda modernista perfaz um duplo retorno a Platão, entendendo a arte primeiramente como instrumento didático, quando é posta a serviço da verdade. Em segundo lugar, quando se retira da arte toda sua corporeidade e sensualidade, tornando-a “seca” o suficiente para comunicar apenas os conceitos abstratos. A arte conceitual, portanto, se torna uma produção cultural dependente de rótulos para sua compreensão, suficientemente insípida para habitar o campo minimalista dos intelectuais – habitantes de um mundo metafísico, onde não existem coisas, mas apenas gêneros, classes e espécies.

Enquanto todas as coisas estéticas acabam escapando a qualquer definição filosófica, nenhum conceito pode conter corretamente uma noção definitiva da arte. E como a filosofia é um método teórico de produção de conceitos, ela não tem muito o que dizer acerca da estética.

Definir a arte como propriedade exclusiva da teoria (portanto, produzir um universal, uma definição filosófica) é perder de vista a complexa circunstância à qual a teoria adere. (...) Esses dois lados ou jogos, o teórico e o estético, nem sempre se acomodam confortavelmente ou mesmo coerentemente um ao outro. (...) Quando um filósofo produz uma definição [da arte], ela deve tanto excluir quanto incluir ou esclarecer algo, e o estético não pode ser corretamente eliminado, não importa quão surpreendente isso torne a definição. (HERWITZ, 2010: 139)

É um dogma da tradição filosófica a crença, segundo a qual o conhecimento verdadeiro só se constitui na medida em que é traduzido por um conceito abstrato e racional, pois a impermanência da sensorialidade e das aparências do mundo sensível impediriam a formação de uma verdade estável sobre as coisas.

A tradição filosófica lançou fora as impressões dos sentidos físicos, a percepção, a intuição, a emoção⁸ e a paixão, considerando-os instrumentos inaptos para elaborar o conhecimento, e os tratou sempre como frutos da ignorância natural do corpo humano. Assim, a razão filosófica julgou apropriado exilar o corpo e suas influências psicossomáticas, de modo a purificar o plano do inteligível, em que habitam os conceitos abstratos em eterna fidelidade hermenêutica, livres da mestiçagem incompreensível da estética.

[A filosofia] reivindicou sempre a tarefa de desfazer a mistura, numa purificação que é ascese, libertação do sensível e do corporal em direção ao inteligível e ao espírito, porque só neste plano se encontra o eterno e o repouso contra o histórico e o mutável do mundo empírico. (FERRY, 2003: 15)

Se a razão for entendida como purificação e ascese, então, a ignorância que ela despreza é queda em direção ao mundo, mergulho no dever, cognição do sensível e do corporal, momento presente, história e mutação. Ora, é disto aqui que se trata a estética.

Hoje, a estética não pode se entender como um empreendimento lógico-filosófico, mas como um campo do conhecimento que tem por base cognitiva a sensibilidade humana, capaz de conhecer o mundo analogamente à razão. A estética contemporânea não deve nem precisa manter especulações e reflexões acerca do belo, do gosto, nem mesmo se ater tão somente à obra de arte ou sua fruição. A estética trata justamente daquilo que o racionalismo chama de

⁸ Proveniente do termo latino *emotionem*, derivado de *emotus*, participio passado de *emovere* (*ex + movere* = movimento de dentro para fora), este termo tem o sentido de indicar estados afetivos avessos à serenidade da razão. 'Emoção' significa uma resposta psicofisiológica provocada por uma experiência, um evento estético ou até mesmo por uma proposição intelectual. Um reflexo orgânico a um estímulo co-movente, capaz de reunir forças incomuns a serviço de pequenos e grandes propósitos. 'Emoção' designa a co-moção trágica (de acordo com a noção nietzschiana de tragédia) que impulsiona o humano a atitudes que a 'apatia' racionalista jamais teria energia para mover.

ignorância, mas não porque lida com conhecimentos falsos, e sim porque compõe seu conhecimento por meio de processos bem diversos dos lógico-proposicionais e metafísicos.

[A] estética idealista ensinou-nos que a verdadeira invenção artística nasce nesse instante da intuição-expressão que se consome totalmente na interioridade do espírito criador; a exteriorização técnica, a tradução do fantasma poético em sons, cores, palavras ou pedra, era apenas um fato acessório, que não acrescentava nada à plenitude e definitude da obra. Foi precisamente como reação a esta atitude que a estética contemporânea voltou a valorizar a matéria com bastante convicção. Uma invenção que tem lugar nas pretensas profundidades do espírito, uma invenção que nada tem a ver com os estímulos da realidade física concreta, é realmente um pálido fantasma; e esta posição manifesta, além do mais, uma espécie de neurose maniqueísta, como se a beleza, a verdade, a invenção e a criação existissem apenas nos domínios de uma espiritualidade angelical e não existissem, de modo nenhum, relacionadas com o universo comprometido e sujo das coisas que se tocam, que se cheiram, que quando caem fazem barulho, que vão para o fundo por causa da inevitável lei da gravidade (e não para o céu, como o vapor ou as almas dos pobres defuntos), e que estão sujeitas a desgaste, transformação, decadência e modificação. (ECO, 2000: 200)

Quando a razão aparta de si as manifestações sensíveis do real e invoca as elucubrações suprassensíveis da metafísica, nomeia seus processos lógico-gramaticais como ‘pensamento’, para considerar tudo o mais como “não-pensamento”. Por contraponto, a estética tem interesse cognitivo e epistemológico tanto naquilo que a tradição chama de ignorância, quanto no não-pensamento.

[A estética] não designa nenhuma teoria da arte. Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica. (...) Isto é, ela faz do “conhecimento confuso” não mais um conhecimento menor, mas propriamente *um pensamento daquilo que não pensa*. (RANCIÈRE, 2009: 13)

O que é o mundo real em que habitamos, senão um emaranhado de forças e relações interdependentes que se misturam e se fundem rizomaticamente, sempre deixando de ser o que era e vindo a ser coisa diversa?

Este não é o mundo da razão, nem dos conceitos universais que definem categorias, classes e identidades, mas o mundo empírico das sensações, das coisas e dos corpos. Aqui, na confusão inconstante do real, o pensamento tradicional da razão não tem como pensar, pois não pode estabelecer conceitos confusos.

Para conhecer o mundo em que vivemos também se faz necessário um pensamento que não pensa de forma lógica, mas que produz cognição a partir da percepção de sintomas das coisas que afetam os sentidos físicos. Ao contrário do que condena a razão, o pensamento confuso⁹ não é falso, nem um mal pensamento – mas análogo ao estado real do mundo.

A distinção lógica dos conceitos é artificial e cultural – não se encontra no mundo, mas na ordem semiótica da comunicação humana. O mundo não se distingue em espécies, classes, nem em categorias ou ordens. Conceitos claros e distintos são representações da linguagem que permitem aos humanos comunicar ideias acerca do mundo, mas tais signos não provêm do mundo, onde existem apenas coisas e suas relações.

Libertar a estética da filosofia também abole em nós a veta moralidade que vê na espécie *Homo sapiens* a gravidade de um elo com a eternidade, a causa e a finalidade do mundo. Livre dessa austeridade reflexiva, a estética pode finalmente auferir conhecimento por meio da ludicidade dos corpos e da realidade material e energética que nos cerca.

⁹ Participante do verbo latino *confundere*, e do particípio passado *confusus*, a palavra ‘confusão’ significa “fundir junto”, “misturar”, como também “turvar”, no sentido de embaçar a ‘clareza’ do entendimento racional. A confusão é o estado natural do mundo. O real nos afeta de maneira confusa, motivo pelo qual a tradição filosófica sempre buscou ‘distinguir’ e ‘esclarecer’ as causas das coisas, de modo que pudéssemos gerar e comunicar o conhecimento conceitual delas. Mas, ao buscar pela ‘explicação’ das coisas, a tradição filosófica viola a natural confusão do real, que a estética respeita e busca captar em sua cognição sensível, tomando conhecimento do mundo sem transformá-lo num esquema transparente e abstrato.

O intelecto de quase todas as pessoas é máquina grave, obscura, e rumorosa que se recusa a pôr-se em marcha; chama a isso “levar a coisa a sério” quando desejam trabalhar e pensar bem com essa máquina – Oh! Como deve ser penoso para elas “bem pensar”! A grácil besta humana parece perder seu bom humor sempre que se põe a bem pensar; torna-se “séria”! E “onde há risos e alegria não há pensamento”, é o preconceito dessa besta casmurra contra toda “gaia ciência”. (NIETZSCHE, 1976: 210)

O caráter sorumbático do intelecto filosófico provém de sua herança religiosa – para o cristianismo e para o neoplatonismo o riso denuncia uma proximidade com o mundo. A disrupção, a irreverência e a ludicidade geralmente provocadas por obras de arte sempre pareceram aos filósofos tradicionais uma falta de profundidade, ausência de ascese da atividade artística, que seria incapaz de alcançar a abstração do pensamento racional.

Uma das mais comuns objeções ao conhecimento estético (artístico) é a de que a obra de arte não demonstra a causa de um efeito, a partir de um discurso silogístico que alcance a verdade. Porém, “Qualquer produto de criação, artístico ou não, [já] carrega o orgulhoso, mas invisível selo: *quod erat demonstrandum*.” (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009: 7) A coisa existente, seja uma peça artística ou não, constrói sua verdade com o próprio corpo. O árduo exercício especulativo exigido pelas elaborações silogísticas e posicionais do discurso racional, que visa gerar uma demonstração verdadeira e exaustiva sobre um tema – demonstrando a verdade –, é substituído com vantagens no campo da arte pelo corpo da obra, cuja própria existência testemunha sua verdade.

Em outras palavras, a arte também é uma forma de “ciência” que demonstra suas verdades, não a partir de um discurso, mas pela presença do artefato diante da sensibilidade do fruidor. Em vez de gerar um conceito que define a verdade, como faz a filosofia/ciência, a arte gera sua verdade a partir da afecção estética produzida pela obra em seus perceptores, criando a cognição inconcebível de que nos fala Kant¹⁰.

¹⁰ Segundo o filósofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804), a experiência estética é desinteressada (sem finalidade ou teleologia), não podendo ser julgada por sua (in)utilidade ou significado. O juízo estético kantiano é singular, subjetivo e sem conceito.

A cognição gerada pela obra de arte provém da relação entre o conhecimento tácito¹¹ e o explícito.

Se há um novo conhecimento aí, o mundo racional e verbalmente orientado vai insistir, certamente, que é possível dizer o que é isso, para definir, analisar e demonstrar sua presença explicável e replicável. Nos modos em que esse desafio é posto, os componentes do conhecimento tácito não têm respostas satisfatórias – de fato, eles não podem ter, por definição. Dar articulação verbal para o conhecimento tácito seria fazê-lo deixar de ser tácito. Ao esticarmos a linguagem verbal até seus limites e nos movermos para fora do vocabulário do discurso tradicional, talvez tenhamos sucesso em vencer a estreita borda, esgueirando-nos ao longo da fronteira entre o conhecimento explícito e o tácito, mas ao colocarmos isso em palavras capturamos sempre menos do que tentamos descrever. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009: 7)

Como produto de um conhecimento majoritariamente tácito (implícito, sensível, estético), nenhum artefato pode ser traduzido em signos verbais ou matemáticos. São necessárias outras cognições para avançar em sua leitura. Uma das vertentes da pesquisa artística segue justamente as possibilidades de leituras tácitas da obra de arte, sobre como adquirir conhecimento estético da fruição de um artefato, sem reduzir sua cognição a verbo ou número.

Duvidar da efetividade de uma informação ou conhecimento, só porque não está expresso em verbo ou número, é um cacoete acadêmico-racionalista. Aqui se encontra mais um desafio da pesquisa artística, que sofre do preconceito intelectual, pois parte de sua cognição não pode se transformar em conceito, nem ao menos ser definida com exatidão. Porém, se a pesquisa artística se render aos critérios e metodologias dominantes na cultura filosófico-científica, não fará mais pesquisa no âmbito da estética (arte) e se tornará – como sonham os platônicos, hegelianos e modernistas – apenas

¹¹ Proveniente do termo latino *tacitus*, significa “o que não é ou não pode ser dito”, “o que é ou está subentendido”. Pode-se considerar conhecimento ‘tácito’ o que é formado pela experiência dos órgãos dos sentidos e a memória sensorial-emotiva, também denominado de conhecimento ‘implícito’, devido a referir-se a cognições inconscientes – o conhecimento tácito é o outro nome da estética. Ao contrário, o conhecimento *explícito* é gerado e gerido por meio de linguagens que atuam na consciência, identificado com a razão, a lógica e as semióticas.

uma imagem sensível da verdade abstrata dos conceitos intelectuais.

O território da pesquisa é fortemente colonizado; interesses manifestos, individuais ou institucionais, conscientes e inconscientes, carregam uma resistência natural contra novos ocupantes. Se a primeira fase da resistência se manifesta por meio da exclusão, a segunda, por assimilação forçada, não é menos perigosa mesmo quando aparenta mais tolerância. A pesquisa artística se encontra neste segundo estágio. Com má vontade, sua presença é aceita, mas com a exigência de demonstrar gratidão pelo reconhecimento, ao conformar-se com as ideologias, critérios e metodologias dominantes na cultura lógico-científica. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009: 8)

Como se trata de dois tipos diferentes de conhecimento (tácito e explícito → estético e lógico, respectivamente) não se deve impor à pesquisa artística os mesmos procedimentos, métodos ou paradigmas frequentemente utilizados pela pesquisa filosófico-científica. Enquanto a pesquisa filosófico-científica se foca na interpretação dos fenômenos, transformando-os em ideias representadas por signos de uma linguagem, a pesquisa artística se volta para os processos de percepção, criação e fruição dos efeitos estéticos de uma forma real existente.

Postando-se diante do perceptor como um intrigante “monumento”, o artefato existe como uma forma sensível independente e resistente às interpretações. “[Um] poema sendo contemplado por si próprio, funciona como um monumento, um texto filosófico, sendo lido em vista da tese que afirma funciona como um documento” (CÍCERO, 2012: 35).

Enquanto a pesquisa filosófico-científica está voltada à produção de ‘documentos’ (criando o duplo semiótico do fenômeno: o texto que comunica a verdade), a pesquisa artística está relacionada à leitura processual e sensitiva de ‘monumentos’ (que existem na realidade, independentemente de interpretações ou discursos).

Onde deveríamos procurar nossos termos de referência sobre a pesquisa artística – internamente, dentro da arte

em si mesma, ou externamente, em relação a outros paradigmas de conhecimento, inclusive o conhecimento “no mundo” tal como é vivido? Mesmo a noção de pesquisa em arte desafia nossa cultura, que costuma definir pesquisa por resultados que podem ser reafirmados em outros contextos. As convenções da pesquisa associadas com resultados separa conceitualização da ação, criando uma hierarquia, na qual o método conduz aos questionamentos. Esse processo é focado nos e pelos objetivos finais. Em contraste, o ato artístico de criação carrega ideias e ações juntas em um único momento, evento ou artefato. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009: 12)

O cacoete racionalista da pesquisa filosófico-científica é o de encontrar um conhecimento universal, definitivo, que sirva de referência constante sobre qual ou tal fenômeno. Esses procedimentos de universalização são produzidos pela interpretação e tradução em caracteres alfanuméricos e inscritos numa linguagem codificada, que substitui a própria experiência do conhecimento, na forma de um discurso sobre o objeto pesquisado.

A pesquisa artística não tem por objetivo encontrar referências universais na “grande cadeia das causas”, nem tão pouco traduzir observações em linguagens conceituais, mas entrar em contato com obras de arte, de modo a incorporar conhecimentos a partir de relações experimentais com o artefato. Diferentemente da rigidez do objeto e de sua constância requeridas pela pesquisa filosófico-científica, o objeto da pesquisa artística é móvel, dinâmico, gerando uma leitura variável, na medida em que se apoia no contexto e na subjetividade do investigador e/ou do fruidor.

O conhecimento estético derivado da pesquisa em arte não deve ser apenas tolerado pelo *establishment* filosófico-científico, mas reconhecido em sua capacidade de produzir entendimento decisivo sobre muitas instâncias do mundo real. O conhecimento universal das causas é necessário, mas não é suficiente. A pesquisa artística oferece procedimentos de investigação que examinam a singularidade dos efeitos nas coisas particulares, que serve de válvula de segurança contra generalizações absurdas.



4

A virada artística

Dentre seus efeitos colaterais, a virada artística reclama por um entendimento mais amplo e profundo a respeito da singularidade humana, na direção de uma reavaliação da experiência individual e artística, nesta emergente sociedade do conhecimento. Ao reivindicar o papel estruturante da arte na construção do conhecimento, a virada artística se torna necessária à calibragem dos tipos de conhecimentos produzidos na/pela cultura.

Não por acaso, no século XX, a cultura tecnicista interferiu fortemente na sensibilidade da experiência estética e artística. Quando o apelo do pensamento técnico avançou tão insidiosamente, uma preocupação emergiu em alguns que acreditaram que o tecnicismo contaminou a pesquisa artística levando à redução da criatividade capturada pelo jogo lógico-linguístico. Em boa parte daquele século, os parâmetros filosófico-científicos da categorização, generalização, verbalização e redução a fórmulas, conduziram a arte a práticas baseadas em parâmetros, referências e conceitos racionais – como ocorreu com a arte abstrata e conceitual durante os anos 1950/1970. Enquanto o século XX esteve preocupado com a produção seriada industrial, o começo do século XXI está se caracterizando pelo intercâmbio de informação e conhecimento como valores socioeconômicos.

De modo a dimensionar melhor a questão, algumas perguntas precisam ser feitas. O que dizer da indefinibilidade e dos múltiplos significados que caracterizam o desafio da prática artística? O que dizer de sua capacidade de desconstruir e reconstruir o mundo e sua matéria em modos idiossincráticos? Poderia a filosofia e a tecnologia encamparem a riqueza das experiências estético-artísticas?

Em que base de conhecimento deve o artista realizar sua pesquisa? O que motiva o artista a realizar uma pesquisa? Qual é o papel

da imaginação e do talento na pesquisa artística? Que tipo de aprendizado, treinamento acadêmico e vivência estética devem servir melhor para as necessidades de um artista pesquisador?

Outras questões emergem por detrás das primeiras perguntas: o receio de identidades confusas – uma vez que o artista se torna um pesquisador ele não é mais um artista? Poderia ele ser um verdadeiro artista ao mesmo tempo em que produz atenta pesquisa? Ou, por outro lado, se o artista é realmente um artista, poderia ser um bom pesquisador?

Esses receios são em parte colocados por opiniões externas à prática artística, pois se baseiam no preconceito de que não se pode ser ao mesmo tempo artista e pesquisador, já que algo de importante se perderia no processo. Outro receio quanto a pesquisa artística, que incomoda a cultura do conhecimento filosófico-científico, ocorre em relação à natureza epistemológica da arte – é o estranhamento sobre a capacidade da arte em produzir algo do nada. O receio dessas qualidades, relativas à liberdade de que goza a arte, levou Platão a denunciá-la e expulsá-la da cidade (*polis*), em vista de sua capacidade de enganar e trapacear. Para Platão, essa ambiguidade apresentada pela arte (de ser e não ser um conhecimento ao mesmo tempo) a impediria de ter um lugar na sociedade civil. Esse medo da arte, experimentado por filósofos, cientistas e o senso comum, imputa aos processos artísticos um caráter mefistofélico e mágico, que tanto promete prazeres extremos, quanto desvia a mente dos reais propósitos do conhecimento.

Ao ter de passar próximo à ilha das sereias, Ulisses mandou tapar os ouvidos de seus marinheiros com cera, de modo que eles não fossem encantados pelas canções daquelas criaturas, mas preferiu se amarrar ao mastro do navio, de modo que preso por cordas pudesse experimentar a perigosa e sedutora arte das sereias. No mundo real não há cordas que segurem os incautos ou os prevenidos, sendo necessário enfrentar a possibilidade de perder a razão em meio a experiências estéticas produzidas pela arte (ver ‘síndrome de Stendhal’).

Esses receios refletem o medo de não entender a complexidade da prática artística, suas manifestações e relacionamentos com o mundo real. Em vista desses supostos perigos tão veementemente apontados

por filósofos e cientistas, deveriam os artistas traduzir suas práticas em uma linguagem domesticada? O que resultaria dessa tradução, se o significado de toda tradução é uma traição (*traduttore traditore*)?

Por via de consequência, métodos emprestados de outras áreas estão sendo desajeitadamente aplicados à pesquisa artística. Eles falam em criar um *insight* real e, pior, eles reduzem a arte ao que é demonstrável, enquanto, aparentemente, percorrem os eixos protocolares da pesquisa ortodoxa, da literatura técnica, da checagem de dados e análises. Essas tentativas de espremer a arte para dentro dos métodos logocêntricos da ciência visa fazê-la passar pelo buraco de agulha da razão instrumental.

Obras de arte têm a qualidade, dentre outras, de serem únicas – sem confundirmos unicidade com originalidade. A filosofia e a ciência se interessam pelos fenômenos repetíveis, que podem ser refeitos e observados invariavelmente, dando valor para tudo o que pode ser ciclicamente reproduzido – onde a originalidade é considerada ponto fora da curva. Por seu turno, o conhecimento estético provocado pela obra de arte varia de artefato para artefato, de fruidor para fruidor, de lugar para lugar, de um tempo para outro. Na pesquisa artística não se pode esperar por previsões fornecidas por métodos filosófico-científicos, pois não há antecipação possível que antevêja os resultados tanto da forma como dos efeitos produzidos pelos artefatos.

O conhecimento estético-artístico se produz no próprio trabalho, a pesquisa reside em sua prática e na contínua realização da obra. Toda a reflexão está incorporada, implícita nos atos do artista. O teórico ou o historiador da arte pode ampliar e elucidar partes desse conhecimento, mas não pode recriá-lo, nem traduzir os efeitos estéticos em linguagem verbal ou matemática. Um crítico pode comentar algo sobre um quadro de Jackson Pollock (1912-1956) para outros apreciarem, mas é o corpo da obra em si, o intuitivo reconhecimento de seu poder retórico – sua expressão¹ –, que impacta a sensibilidade do

¹ Do latim *expressus*, participio passado de *exprimere*, significa etimologicamente “espremer”. Inicialmente designou o ato de comprimir alguma coisa até extrair dela seu suco, óleo, essência. Em filosofia e literatura, “expressar” ganha seu significado **alegórico** e **figurativo**, para indicar a retirada de um significado de “dentro” de um signo: “extrair” do signo o seu significado, “espremendo” até que dele emerja o sentido da palavra ou da frase. Então, deixam de estar corretas as afirmações: “a beleza expressa pela obra”, ou “a obra expressa um sentimento”, ou ainda “o artista se expressa de modo sublime!”. A capacidade de transmitir seus sinais não é “expressão”, mas comunicação. Ao invés de usar o verbo “expressar” seria preferível trocar por “comunicar”, “afetar”, “difundir”, “transmitir”, “persuadir” etc.

perceptor e produz o conhecimento estético, paralelamente aos textos técnicos sobre a obra.

Ao se vincular com o irrepetível movimento da vida, a arte é um modo de entendimento do mundo interno e externo, cuja verossimilhança com a natureza humana oferece soluções para várias questões de ordem pessoal, como de relações sociais entre as pessoas e o mundo real.

A ideia de que a arte imita a vida já se encontra em Aristóteles. Allan Kaprow (1927-2006), pintor norte-americano, revisita a ideia de que é precisamente a imitação do mundo que nos ensina a existir nele. Nesse sentido, o foco da arte não é bater a natureza em seu próprio jogo, emulando sua aparência e beleza. Ao contrário, pela imitação legitimamos a natureza em seu processo, habilitando-nos a compreender o mundo em sua própria maneira de ser. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009: 30)

A filosofia e a ciência não fazem oposição à arte (ou vice-versa), nem em relação ao conhecimento diferente que elas produzem. A arte é uma forma de conhecer o mundo, tanto quanto a filosofia e a ciência. Podemos dizer que, em relação ao modo de investigação do real, a filosofia e a ciência buscam pela causa eficiente de um evento, enquanto a arte explora as várias emergências possíveis de um dado fenômeno. Se a filosofia e a ciência buscam pelo que “é”, a arte nos apresenta as várias maneiras de existir. Desse modo, ao explorar as possibilidades e as verossimilhanças, a arte é uma grande parceira da filosofia e da ciência, porque facilita e inspira o caminho que elas podem percorrer entre as primeiras causas e as causas finais.

Se retornarmos aos antigos gregos, podemos entender com mais precisão o significado da palavra *techné*, que entre eles designava todo conhecimento transformado em artefatos, mediante uma técnica de produção. Um móvel, uma espada, um barco, um arado, uma tragédia teatral, uma música ou uma escultura são materializações de conhecimentos em artefatos, instrumentos e comportamentos. Se as artes industriais e as belas artes são *technai*, para aqueles gregos não havia diferença entre um cientista e um artista.

Diferenças entre um carpinteiro e um escultor, entre um ferreiro e um pintor ou entre um orador e um ator se limitavam às metodologias, práticas e destinações de suas produções, embora todos fossem artistas (*technai*).

Como proponentes desta virada artística, estamos interessadas em desenvolver uma cultura de pesquisa, a partir da prática artística. Para negociar bases confiáveis para essa cultura, existe a necessidade de compreender a arte e a ciência, cada qual em seus próprios termos, e encontrar novos caminhos para aproximar suas práticas. As duas áreas têm qualidades em comum, têm necessidades recíprocas, uma em relação a outra. O que pode um artista-pesquisador aprender da ciência, que detém uma tradição de pesquisa de pelo menos dois séculos? O que pode um cientista aprender de um artista e sua rica história de tradição e inovação no campo da produção criativa? Existem cientistas criativos, tanto quanto artistas que aplicam sua criatividade com extremo zelo metodológico. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009: 37)

A arte e a era do conhecimento – para o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), as “palavras são símbolos de memórias compartilhadas. Se uso uma palavra, você deve ter alguma experiência sobre o que aquela palavra representa. Se não, a palavra não significa nada para você. Penso que podemos apenas aludir; nós podemos apenas tentar fazer com que o leitor imagine”.

Signos são repetições [re(a)presentações daquilo que já está em nossa mente], por isso as linguagens se compõem de fórmulas redundantes. As palavras nos oferecem conhecimentos baseados no que já sabemos. Se alguém diz: “o vento é o ar em movimento”, preciso saber de antemão o que é “ar”, o que é “movimento” e que tipo de ligação o verbo ser (é) tem nesta frase, caso contrário as palavras desta oração não produzirão informação para mim. Se os discursos verbais repetem palavras que já sabemos, não podemos extrair de seus textos uma inovação radical de pensamento.

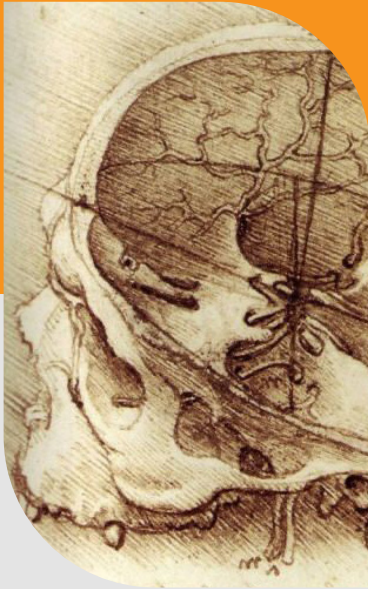
A função da teoria (baseada em linguagem verbal ou matemática) é explicar, sistematizar, sintetizar, extrapolar (especular) e comunicar o conhecimento produzido pela experiência. Portanto, ne-

nhuma teoria é conhecimento original, mas tradução, interpretação e significação da experiência humana no mundo. Assim, é preciso aceitar o fato de que as principais cognições se constituem na experiência, isto é, no modo estético de investigação do real – para, só depois, essas cognições se transformarem em pensamento verbal (ou matemático), podendo então ser comunicada alhures.

O conhecimento estético-artístico é, antes de tudo, experimental, devido ao fato de que seus *insights* provêm do contato dos órgãos da percepção (nossos biossensores: visão, audição, olfato, paladar, tato etc.) com a realidade material da obra e de seus contextos. Por isso, não existe experiência abstrata ou conceitual. Toda experiência é da ordem dos corpos materiais e de suas relações. Das sensações experimentais produzidas nos órgãos da percepção (biossensores) emergem as memórias que podem, parcialmente, ser traduzidas, interpretadas e significadas em teorias (linguagens, discursos, conceitos) sobre o experimentado.

Tornou-se necessário entender que o conhecimento não se constitui apenas de proposições verdadeiras, comprováveis e estáveis, comunicadas por linguagens lógicas, como a matemática e a verbal, na forma de modelos de crenças racionais. Obviamente, informação e conhecimento não são sinônimos. Porém, o conhecimento é composto de informações construídas pela observação da experiência, somadas às informações deduzidas em extrapolações teóricas.

Toda *episteme* provém da *aisthesis* – sem cognição estética não existe cognição lógica.



5

Causalidade: a origem da lógica

Há muitos séculos, o raciocínio filosófico-científico se diferenciou do pensamento mitológico por conta do tipo de causalidade¹ que passou a defender, quando nasceu o conhecimento sistemático dos pensadores da natureza e, posteriormente, dos sofistas e filósofos. Em vez de colocar a causa dos raios, por exemplo, nas batidas do martelo de Thor sobre sua bigorna celeste, a existência dos raios passou a ser explicada pelo choque entre átomos carregados de energias naturais – a busca pelo “por quê” da existência das coisas (suas relações causais) deixa de ser mitológica e se torna uma inquirição sobre a natureza real do mundo.

Neste sentido, podemos considerar as transformações do pensamento e das ciências como o resultado de uma busca incessante pelas causas reais dos fenômenos que observamos no mundo. Por isso, a causalidade está na base do pensamento lógico (filosófico, científico, mas também de senso comum). Até a verdade pode ser definida como a melhor interpretação sobre a causa real de um evento.

No entanto, a causalidade não é tão simples de se averiguar quanto pensa a maioria das pessoas. Quando um evento “A” (a cau-

¹ Causalidade são relações de influências recíprocas que se estabelecem entre as coisas. Em todos os eventos existentes os movimentos de umas coisas alteram o modo de estar de outras. Por isso, é possível perceber uma certa anterioridade de coisas, cujos movimentos alteram, posteriormente, a realidade de outras coisas – em razão disso, se diz comumente que “isso foi a causa daquilo”. A causalidade tornou-se, então, um princípio de pensamento que se colocou como base dos conhecimentos que se organizaram a partir dos primeiros pensadores da natureza, na antiguidade clássica, e das ciências, a partir da renascença. De modo sintético, se pode exemplificar que uma coisa ou evento “A” causa uma diferença nas condições de existência de outra coisa ou evento “B”. Uma forma diferente de mencionar essa relação de causalidade pode ser vista pela sequência: “Se A, então B”. Ou, como se diz vulgarmente: “Todo efeito tem uma causa que lhe é anterior e inversamente proporcional”. Isso caracteriza uma certa “necessidade”, ou seja, se “A” não existir, então a existência de “B” fica anulada, gerando a crença de que a causalidade é fruto da necessidade do mundo ser como é. Da “necessidade”, se passou ao “determinismo”, quando as pessoas passaram a acreditar que se “A” não ocorrer, jamais teremos “B” – como se tudo no mundo estivesse pré-programado para seguir um destino fatal e irremovível, sem chances de realidades alternativas.

sa) se torna a consequência de outro evento “B” (o efeito), quer dizer apenas que “A” foi necessária para fazer surgir “B”, mas não significa que “A” foi suficiente para a existência de “B” – sempre existem muitas variáveis que interferem nas relações de causa e efeito. Em outras palavras, é preciso distinguir uma relação (nexo) causal, de uma simples correlação, como por exemplo, quando o nascimento do sol leva ao canto do galo – o sol não nasce porque o galo canta ou vice-versa: aqui pode haver uma correlação, mas não um nexo causal (uma causalidade). O método científico visa estabelecer não apenas a relação significativa entre os eventos, mas também as relações físicas da ação que levam “A” causar o surgimento de “B”, ou então, a ausência de “A” inibir a existência de “B”.

Porém, o senso comum costuma fazer relações de suposta causalidade baseadas na mitologia popular, como crer que um patuá pendurado no pescoço é a causa de uma boa sorte ou acreditar que urubus pousados sobre o telhado de uma casa é a causa de uma morte próxima, forçando o surgimento de causas e efeitos sem qualquer nexo físico-existencial. A causalidade que costumamos encontrar (ou fabricar) no cotidiano ou mesmo em reflexões mais elaboradas, é bem menos comum do que parece.

O fato da causalidade não ser um fenômeno facilmente identificável se deve a que as causas dos fenômenos são múltiplas, variadas e em boa parte imprevisíveis. Por conta disso, podemos descrever vários modos sobre como a causalidade ocorre no mundo. Por exemplo, temos a “causalidade linear”, que consiste na descrição de uma bola de bilhar se chocando com outra, fazendo essa segunda se mover. Contudo, apesar desse caso parecer bem simples, muitas variáveis estão envolvidas nesse nexo causal, como a direção em que a segunda bola é lançada como efeito da batida da primeira, o ângulo em que a primeira bola bateu na segunda, os efeitos físicos derivados dos tipos de materiais que constituem as bolas, as características da superfície em que as bolas rolam, o ângulo de inclinação da área em que o choque entre elas se deu e assim por diante.

Se apenas uma dessas variáveis acima mencionadas escapar do controle que os jogadores imaginam deter sobre a causalidade de suas

ações, a sucessão desses eventos se tornará imprevisível. Por este simples exemplo acima já é possível vislumbrar que a causalidade nunca é fruto de uma relação direta “causa-efeito”, como supõe a maioria das pessoas. O senso comum costuma encontrar causalidade em quase tudo, como acreditar que dois amigos se tornaram sócios de um negócio próspero, quando trombaram numa esquina da cidade e dali nasceu a ideia de constituir uma empresa. Do encontro que sofreram na rua poderia derivar qualquer coisa, inclusive uma inimizade iniciada com a briga sobre a responsabilidade da trombada.

O costume de se buscar por causas é fruto da crença de que tudo está predeterminado e previsto na vida das pessoas, conforme crenças religiosas sobre a vigia dos deuses e seu conhecimento sobre o destino dos homens.

Outro exemplo bem conhecido se refere às inúmeras variáveis que interferem nas previsões da meteorologia. As previsões que os meteorologistas produzem levam em conta muitas causas e, portanto, muitos prováveis efeitos. Eles têm de considerar o efeito dos ventos que aceleram e desaceleram, conforme as zonas de pressão atmosférica, as estações do ano, as correntes marítimas, o regime de chuvas, a geografia que altera o movimento das massas de ar, enfim, é tão grande número de “causas” que se chocam, se anulam ou se somam, que suas previsões do tempo são melhores nos primeiros dias, mas vão se tornando imprecisas na medida em que os prazos se alongam, porque com o passar dos dias mais variáveis vão se somando, praticamente impedindo uma previsão correta.

A não ser em um laboratório, em que um experimento esteja sob controle dos pesquisadores e isolado das influências do mundo, a causalidade pode ser mais corretamente determinada. Porém, no cotidiano, quando influências espontâneas da realidade podem ocorrer sem qualquer controle, estabelecer a causalidade de algum fenômeno é sempre um desafio.

Além das fórmulas populares de causalidade há outros tipos de nexos causais conhecidos dos pesquisadores. Um desses casos responde pelo efeito desproporcional à causa. Não é incomum que se relate casos em que um leve solavanco acaba desmoronando uma

grande estrutura instável, provocando movimentos de energias bem maiores do que aquela que causou o fenômeno – esse tipo de causalidade desproporcional nega o mito metafísico, segundo o qual para cada ação se produz uma reação igual e contrária.

Outro tipo de causalidade pode ser entendido como “efeito dominó”, quando uma causa provoca uma mudança que, por sua vez, se transforma em outra mudança na contiguidade, gerando uma reação em cadeia de inesperados efeitos provocados por uma sucessão de transformações imprevisíveis. A causalidade também pode se apresentar por retroalimentação, quando um efeito gerado se volta em direção à primeira causa, magnificando sua atuação.

Exemplos de tipos de causalidade poderiam se multiplicar aqui só para demonstrar que a relação direta entre causa e efeito, popular entre os usuários do senso comum, na maior parte das vezes não corresponde à realidade. Se essa complexidade das causas não é facilmente determinada no mundo pesquisado por cientistas e filósofos, podemos imaginar a imensidão de variáveis causais nas relações humanas.

Cientistas, mas especialmente filósofos, se debruçaram sobre a questão da relação entre a causalidade (vista como “determinação”) e liberdade humana, transformando este problema num dos assuntos mais debatidos por séculos. Ainda hoje, grupos de pessoas veem a causalidade como sinônimo de mecanicismo universal (para cada ação, uma reação igual e contrária: o destino compensatório), e creem, portanto, que nenhuma liberdade humana ou o livre-arbítrio seria possível – pois está tudo escrito nas estrelas!

Esta crença popular sustenta o velho dualismo ocidental, segundo o qual os mecanismos universais que fundamentam a causalidade impedem qualquer ação, atitude, gesto humano que se imagine livre (dualismo: determinismo versus liberdade), levando essas duas condições a reafirmar a existência de dois mundos separados (o mundo divino, de onde provém a liberdade das almas e a verdade, em oposição ao mundo material, onde as coisas estão determinadas pelas leis causais).

Mas não é de hoje, que pensadores e cientistas vêm debatendo sobre esse hábito humano de acreditar que a realidade existe como um

jogo de causas e efeitos. David Hume (1711-1776), há quase trezentos anos, desmontou a crença metafísica da causalidade em várias ocasiões, especialmente em seus livros *Tratado da natureza humana* (1740) e *Investigação sobre o entendimento humano* (1748). Este pensador escocês se debruçou sobre a ideia de causalidade, retirando da ciência e da filosofia antigas certezas sobre os nexos causais entre os fenômenos.

Seu principal argumento, ainda válido, desconcerta algumas evidências lógicas da metafísica, como a pergunta, segundo a qual “todo ser ou ente deve ter uma causa”, ou “causa e efeito se assemelham um ao outro”. Essas frases visam afirmar que tudo o que existe é fruto de algo que lhe deu origem, além do fato de que as causas se assemelham ou se encontram próximas de seus efeitos, como por exemplo, a mãe e o pai que geram uma filha que se parece com eles.

Ideias como a crença de que havendo uma causa, necessariamente deveríamos esperar por um efeito, circulou milhares de anos entre nós, sem qualquer contestação, por parecer tão evidente que dispensava reflexão a respeito. Mas, Hume não se fez de rogado. Colocou-se a pensar se haveria mesmo uma relação necessária entre determinados atos e suas conseqüentes reações diretas e inversas.

Hume se fez a pergunta sobre como podemos nos assegurar, com certeza, de que após uma determinada ação (causa), obrigatoriamente se seguirá uma reação (efeito) vinculada à causa? Bastaria observar bolas de bilhar se chocando como relações de causa e efeito? Bastaria largar um copo no ar (causa) para vê-lo puxado pela gravidade, até o chão (efeito)?

Hume e os pensadores contemporâneos não confirmam essas relações. No planeta Terra, um copo abandonado em pleno ar acaba caindo no chão, mas no espaço sideral isso não é verdadeiro, essa relação de causalidade não se dá fora da gravidade. O fato de o galo cantar toda vez que o sol nasce não estabelece uma relação de causalidade, porque o sol nasce com o canto ou sem o canto do galo; além do mais, o galo também pode cantar em outras ocasiões. O que Hume e os pensadores contemporâneos nos dizem é que o hábito de se presenciar certas relações entre coisas não comprova nexos de causalidade – por exemplo, o hábito de se acreditar que o estrangeiro é perigoso, não permite afirmar que a causa da criminalidade é o aumento da imigração.

Os nexos de causalidade dependem, por exemplo, de contiguidade (causa e efeito precisam estar “próximos” para gerar suas relações), e de sucessão (geralmente o efeito sucede à causa, que lhe é anterior), mas devemos sempre estar atentos para o fato de que nenhuma relação que ocorreu com certa frequência no passado, garante sua continuidade no futuro, porque o princípio da necessidade se transforma com o tempo – o que era necessário, pode deixar de sê-lo, rompendo com o hábito e desmanchando a ilusão da causalidade.

Quando observarmos uma (aparente) relação de causalidade, o fenômeno nos conduz a construção de uma crença que, por sua natureza afetiva, se torna uma verdade inquestionável e autoevidente. Quaisquer atividades humanas se fundamentam em crenças e verdades autoevidentes, tanto em pesquisas científicas, filosóficas, como nas relações cotidianas, nas religiões e atividades culturais. As transformações culturais geralmente ocorrem em torno dessas crenças, para reafirmá-las ou modificá-las.

Pelo fato de não ser corretamente definida, encontrada ou estabelecida, a causalidade é um pressuposto metafísico. Isto é, acreditar que para todo efeito existe uma causa que lhe é correlata, espacial e temporalmente anterior, é uma crença racional que não tem como ser comprovada, tal como a existência dos números², que são ideias abstratas. Mas, a busca das causas é a principal atividade do pensamento organizado e das ciências, porque quando conhecemos a causa de um fenômeno que possivelmente criou uma cadeia de eventos, encontramos a “verdade” sobre determinadas relações reais. Em vista disso, percebemos o quão delicado e perigoso é o trabalho do cientista e do pensador, que estão sempre sujeitos a serem ludibriados pelas crenças racionais que obscurecem o justo caminho das causas.

²Se pararmos para pensar sobre os números, vamos nos surpreender a respeito de sua natureza. Se nos referirmos ao número “1”, por exemplo, conhecido como “uma unidade”, teremos dificuldade para estabelecer sua qualidade de ser “uno”. Segure “um” lápis em sua mão, olhe para esta coisa e se pergunte: “um” lápis é uma “unidade”? Felizmente, para nosso espanto, “um” lápis não é uma unidade, porque ele é composto de grafite, madeira, tintas e marcas. Se eu vir “um” átomo pelo microscópio de tunelamento, também não terei sob análise uma “unidade” atômica, mas um conjunto de partículas subatômicas, que podem se dividir quase infinitamente. Não existe nada no mundo real que seja “um”, porque tudo no mundo real está vinculado a outra coisa, de modo que a ideia de “unidade” é isso mesmo, apenas uma ideia. Números são idealidades, são signos que representam ideias de quantidade, mas não têm existência real. Se o “um” não tem existência real, então nenhum dos outros números também existe, porque eles são a somatória do “um” – a matemática, embora eficaz em muitos aspectos, não é o espelho da realidade.

Pelo fato de grande parte do pensamento humano ser causal, estamos sempre generalizando os acontecimentos, porque damos a eles causas comuns e determinadas. Isso nos conduz a outro hábito mental, que é o de submeter tudo o que existe (ou que percebemos existir) a regras, leis e ordens genéricas, denominadas pelos filósofos renascentistas (Descartes, Leibniz) de *mathesis universalis*³.

Embora Descartes acreditasse que a razão era comum a todos os homens, o modo de utilizá-la poderia variar. Assim, este pensador francês inicia uma busca pelo modo correto de usar a razão. Descartes é considerado o pai do racionalismo, sempre acreditando na precariedade do mundo material, que deveria ser governado pela razão perfeita advinda do mundo metafísico.

Por considerar a matemática teórica o modelo do conhecimento verdadeiro e universal, Descartes aplicou a ordem numérica a todos os domínios do conhecimento, tal como fizera Platão, discípulo de Pitágoras. O projeto de uma *mathesis universalis* foi apresentado no século XVII, como parte da filosofia racionalista da época, incluindo um programa de matematização das ciências. As sementes dessas ideias remetem aos primórdios do pensamento ocidental, e podem ser encontradas nos estudos pitagóricos.

Diferentemente da *mathesis universalis*, que são disciplinas metafísicas, as coisas do mundo, como as obras de arte, pertencem à *mathesis singularis*⁴. A arte (a estética contemporânea), assim como a criatividade dos artistas, das crianças e dos loucos não são da ordem metafísica da razão, porque estão livres das correntes da causalidade, pois a ficção apenas imita (verossimilhança) certos nexos causais para dar consequência a seus processos.

Por tratar a causalidade apenas como ferramenta fabricante de ilusões, a arte reconhece a *mathesis universalis* cartesiana como cren-

³ Todo ser, ente, matéria e força que se encontram regulados pela ordem do *logos* e do *cosmos*, são apresentados aos humanos por meio da matemática. Em outros termos, *mathesis universalis* é todo conhecimento regulado pela razão universal, tendo por base o pensamento matemático que, segundo os pensadores modernos, pode ser empregado para determinar corretamente as causas efetivas de quaisquer efeitos racionalmente definidos.

⁴ Neologismo atribuído ao pensador francês Roland Barthes (1915-1980), mencionado em seu livro sobre fotografia, intitulado *Camera lucida* (1980). Em tradução livre do latim podemos versar *mathesis singularis* como "coisa" existente no mundo real. Aquilo que Kant chamou de "coisas em si", inalcançáveis pelas linguagens humanas.

ça racional, se desobrigando a reverenciá-la em suas obras, como se pode ver em tantos artefatos, como por exemplo, nas imagens inconcebíveis de holandês Maurits Escher (1898-1972). Certamente aqui, no âmbito da arte, as ciências e filosofias podem encontrar melhores meios de lidar com a causalidade, sem cair em sua armadilha metafísica.

As diversas lógicas contemporâneas, que embasam as ciências mais recentes, já admitem que precisam do elemento artístico para calibrar as relações com a causalidade embutida em seus métodos, de modo a não sucumbir à ilusão de realidade que essa construção metafísica produz em nossas mentes.

Da forma como é entendida pelo senso comum, uma certa ideia de causalidade projeta na mente de muitos setores da sociedade a noção de linearidade. O senso comum acredita que, num retorno ao passado, quando a linha de causas e efeitos caminha em sentido inverso, buscando sempre pela causa anterior, esse processo seguiria linearmente em direção da primeira causa, que seria, obviamente, Deus! – por isso o anseio de certos grupos sociais em retroagir e trazer a sociedade de volta para o passado... e quanto mais para o passado a sociedade puder caminhar, tanto mais próxima estaria de Deus. Essas ideias fundamentam ações políticas, sociais e culturais de grupos ultraconservadores, que se posicionam contrariamente às transformações sociais, sempre apontando para qualquer evolução como um erro a ser extirpado com o retorno ao passado.

A causalidade continua sendo a base das ciências e filosofias contemporâneas, contudo, cada vez mais vigiada de perto pelas percepções estéticas, que são competentes em desnudar as fantasias de verdade que provêm de seu viés metafísico, mantido afastado pelo sensualismo característico da atitude artística.

As ciências e as filosofias se acostumaram a lidar apenas com as causas, esquecendo-se das coisas. A função da arte, em sua relação com as ciências e as filosofias, se constitui num alerta, que permite às suas contrapartes cognitivas não serem engolfadas pelas fantasias metafísicas da causalidade universal.



6

Arte & ciência: a episteme não é suficiente

Não existe um olhar único ou puro em direção ao real. Existem sobreposições de pontos de vista em toda interação humana com o mundo, seja filosófica, científica, artística ou de senso comum. Mas esses olhares funcionam de um modo similar, contêm padrões, pressionam os participantes a se conformar e moldam seus pensamentos, suas percepções, suas ações e suas distintas habilidades. Essas visões de mundo, moldes e formatos criados pelas práticas humanas são discerníveis em nossos edifícios, obras de arte, teorias científicas, equipamentos, utensílios, comportamentos e linguagens. Daí segue que nenhuma visão humana escapa das convenções biopsicossociais.

Se quisermos vislumbrar ao menos os mecanismos que produzem e sustentam esses arquétipos biopsicossociais precisamos superar as fronteiras entre a arte, a ciência, a filosofia e o senso comum, de modo a projetar outro caminho para o entendimento de nosso lugar no mundo.

As ciências geram conhecimentos que seguem em direção às instâncias do real, produzindo a verdade. A arte é um conhecimento que segue em direção às possibilidades de existência do real, produzindo versões do mundo. Para a ciência, o melhor modo de alcançar o real é testar seus prováveis processos, sob o jugo de seus métodos. Para a arte, a melhor maneira de se aproximar do real é reproduzir seus possíveis processos, sob o jogo dos afetos.

Seriam as artes e as ciências tão diferentes?

Não são, quando intentam o mesmo objetivo, que é entender o real. Uma tarefa extenuante, já que o real não é totalmente definível, nem completamente compreensível, do mesmo modo como as ideias de deus, arte, amor – palavras que não designam conceitos

por serem indefiníveis. Sabemos que o real existe, mas defini-lo se torna impossível, pois há dimensões do real que o humano não alcança. Porém, é em direção ao real que o conhecimento caminha, ampliando-se na medida em que mais se aproxima do real, em uma viagem sem fim, mas imprescindível ao sucesso da humanidade.

Neste sentido, submeter-se à exclusividade da *episteme* como único caminho para viajar em direção ao real, não é sensato. Parece até mesmo ingenuidade, pois a *episteme* se constitui da opinião (*doxa*) de especialistas. Mas o real é um existente, não depende de nossas opiniões para existir. Então, porque não utilizarmos de outros modos de acesso ao real, como a *aisthesis*, que está na base de nossa percepção, afecção, sentimento, emoção e paixão? Artes e ciências juntas colocam a razão e a sensibilidade em ação integrada para ampliar nossa capacidade de apreensão das porções do real que a humanidade pode abranger.

Artificialmente separados, ambos os domínios das artes e das ciências formatam a cultura a seus próprios modos. Mas eles se originaram na mesma mente humana e suas respectivas conquistas, interpretações, transformações, participam da mesma natureza humana. Artes e ciências tiveram de lutar contra as mesmas restrições do mundo, os mesmos obstáculos de nossas mentalidades. Artes e ciências tiveram de lidar com o contexto cultural e suas convenções. Seus modelos transformacionais e interativos são similares, os processos heurísticos são ricamente evidentes em ambos os domínios e suas desconstruções da matéria prima do mundo são similares.

Mas, a reconstrução dos processos e da objetividade científica, como da prática artística, são diferentes. Os alvos de seus domínios apontam para diferentes partes do mundo. No caso da ciência, as metas de seus esforços são dificultadas pelas restrições de seus modelos de mundo. No caso da arte, as metas estão limitadas pelas restrições da imaginação humana.

A ciência não dispõe de um mapa unificado do real, devido suas muitas subdivisões, que produzem fragmentações nas abordagens e interpretações dos fenômenos. Ao invés de encontrar um modo unificado de explicar o mundo, a ciência multiplicou-se em

explicações matemáticas, físicas, químicas, biológicas, históricas, sociológicas etc. – nenhuma delas mutuamente compatíveis. Mesmo dentro de um domínio científico, teorias diferentes não podem ser unificadas, como a física newtoniana e a teoria quântica, que oferecem diferentes modelos sobre o comportamento da matéria, mas ambas são necessárias para descrever o espectro de fenômenos, desde a escala subatômica, até a cósmica.

Neste caso então, as ciências são poderosas ou frágeis? Para alguns, as ciências são poderosos instrumentos de dominação do mundo, para outros se trata de um modo de entender e fazer o mundo ter sentido, por meios de métodos que refletem a natureza do real. Para um terceiro ponto de vista, as ciências são uma construção social, cuja objetividade às vezes se parece com uma ficção cultural.

...alguns filósofos afirmavam: diziam (ou sugeriam) que os detalhes eram não somente *irrelevantes* para este ou aquele propósito, mas eram *irreais* (ou “subjetivos”, para usar um termo posterior). E deviam ser desconsiderados. Assim como os governantes do romance 1984, de Orwell, eles declaravam que o menos era mais, e que o mais não existia. Esta foi a mais descarada negação da abundância já feita. (FEYERABEND, 2005: 39)

O que para alguns é apenas um detalhe heteróclito, um ponto inexpressivo fora da curva prevista pelo método, acaba sendo a evidência de um novo campo do conhecimento, porque aquilo que escapa da rede do método é mais abundante do que os fenômenos antecipados pela teoria. A sina do artista é lidar com a abundância desprezada pelas metodologias filosóficas e científicas.

A pesquisa artística é um dos mais recentes ramos da família de conhecimentos da sociedade planetária. Uma descendente que está em franco crescimento, a partir de tentativas e erros, embora sob o escrutínio dos “cem olhos de Argos Panoptes”, que vigiam a pesquisa artística de perto, para que não haja desvios de métodos e novos pa-

¹ *Argos Panoptes*, figura da mitologia grega, era um gigante com o corpo coberto por olhos (cem olhos), que a mando da deusa Hera vigiava Io, que havia sido transformada em uma novilha por seu marido, Zeus. Enquanto dormia, metade dos olhos de *Argos Panoptes* se fechava e descansava, enquanto a outra metade vigiava.

radigmas provocados pela criatividade do processo artístico. Apesar disso, já existe algum apoio proveniente de políticas públicas em favor da pesquisa artística, mesmo a contragosto dos círculos e grupos de pesquisa científicos. Contudo, a mais recente descendente da “árvore do conhecimento” ainda precisa provar a que veio.

Por enquanto, existe nos meios acadêmicos e científicos uma certa falta de jeito sobre como lidar com a abundância do mundo real. É fácil compreender isso quando nos remetemos à herança platônica, cartesiana e idealista de grande parte de nosso passado filosófico-científico. Na maior parte de nossa história, pensadores e cientistas cuidaram de encontrar as causas dos fenômenos, desprezando a presença das coisas. Preferiram estabelecer contato com as leis que causam as coisas, acreditando que o entendimento dos princípios universais dispensaria o conhecimento das coisas particulares, que são infinitas em suas variações, por isso mesmo sendo submetidas a uma acomodação forçada em espécies, gêneros, classes e conceitos do saber organizado.

Os idealistas ainda acreditam que a generalização dos singulares permite dominar sua pluralidade em conjuntos de unidades, ressaltando ostensivamente suas semelhanças, enquanto enviam para baixo do tapete metodológico as diferenças irreduzíveis de cada ente.

Ao perseguir o mito religioso do *Uno* que conteria em si o *pluribus*², pensadores e cientistas acreditaram poder substituir a abundância do mundo por um cadinho com algumas equações e conceitos – na esperança de que uma lei contivesse todo o fenômeno multiplicado nas coisas. Assim, não precisariam percorrer a infinita extensão das coisas existentes, bastaria conhecer suas causas universais e traduzi-las em verbo e número.

Essa ilusão racional durou por centenas de anos, até que no século XIX alguns pensadores começaram a desconfiar da neutralidade das linguagens lógicas, que deixaram de ser simples suporte e transporte de ideias “puras”, para se tornarem trilhas e até obs-

² *E pluribus unum* (“Um dentre muitos” ou “De muitos, um”), frase latina atribuída ao poeta romano Virgílio, que figura do Grande Selo (brasão) dos Estados Unidos da América. O sentido do slogan tanto pode ser lido como o todo que contém a unidade (parte, partícula), como o destaque de um em relação ao todo ou como a transformação de todos em um (o retorno da multiplicidade para a unidade original).

táculos à representação do pensamento, ao forçar os conceitos a se submeterem a suas estruturas gramaticais e semânticas.

Surpreendidos pela arbitrariedade das linguagens, em seu próprio mundo abstrato e essencial, os pensadores e cientistas tiveram de reconhecer que precisavam de contraprovas advindas de outros meios de investigação do real, que pudessem escapar, ao menos em parte, da tirania gramatical do verbo e da abstração matemática. Ao privilegiar apenas as causas, intuíram que estavam por demais afastados das instâncias do real, perdendo importantes conhecimentos sobre as coisas.

Uma das formas de se retornar às coisas, está no exercício da arte (estética), porque toda atividade artística lida necessariamente com coisas existentes no real. Não existe “arte abstrata”, já que qualquer técnica artística demanda a manipulação de elementos materiais, como o som, madeira, pedras, metais, líquidos, tinta, gases, luzes, movimentos, aromas etc. A obra de arte é um existente, não é um conceito (não existe “arte conceitual”), nem uma equação. As obras de arte são presenças individuais concretas – não são universais, mas singulares.

Investigar a arte como um conhecimento autônomo, capaz de se associar à ciência e à filosofia, beneficia os campos cognitivos. Pesquisas em arte ou sobre a arte não são novas. Elas existem desde antes que os humanos possam se lembrar, lá nos tempos das pinturas nas cavernas de Lascaux, pois há dezenas de milhares de anos já se pesquisavam pigmentos para a pintura, posições dos furos em flautas de ossos, tons de vozes para o canto, gestos para danças etc. A pesquisa em arte sempre foi uma parte integrante das atividades artísticas embora considerada elemento de um processo pessoal, implícito, de criatividade subjetiva do artista.

Talvez por isso, a pesquisa artística em si ainda não alcançou a devida legitimidade, sob o ponto de vista da especialização acadêmica. Vítimas de cacoetes cientificistas, parte dos estudos acadêmicos sobre arte visam generalidades e rejeitam o singular e o idiossincrático, em favor das causas comuns e do universal. Negligenciam o processo artístico, em favor da teoria da arte. Menosprezam a ati-

vidade e a criatividade, preferindo descrições e análises. Não lidam com o implícito e o não-discursivo, mas com o explícito e o narrativo; não se importam com as demandas experimentais, mas com as metodologias. Suas práticas, linguagens e discursos parecem aos artistas-pesquisadores desnecessariamente diferentes das atividades artísticas. Essas disciplinas acadêmicas e a arte que elas analisam fariam parte do mesmo universo?

Ao desenvolver conhecimento, o ser humano não é nem exclusivamente um receptor passivo, que simplesmente rearranja o que já existe, nem tão pouco um solitário e isolado criador que traz à existência algo inteiramente novo. Ao contrário, ele representa uma mistura desses dois tipos, da qual certo grau de originalidade emerge das proporções com as quais a mistura é criada. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009: 47)

Métodos científicos são processos pelos quais os cientistas investigam e normatizam o conhecimento do mundo, com o objetivo de obter um claro e preciso controle da realidade. Em outras palavras, a ciência trabalha para alcançar domínio sobre o mundo, através do saber que obtém dele. “Conhecimento é poder”, já disse o pensador inglês Francis Bacon (1561-1626).

No entanto, em todo processo científico, em toda tradução epistêmica dos fenômenos, se produzem “ruídos”, provocados pela diferença entre o mundo e as representações que se fazem dele. Os ruídos entre o real e as teorias sobre o real impedem que a ciência seja a imagem espelhada do mundo, muito menos a visão final da realidade. Assim como os pescadores capturam somente os peixes em suas redes, enquanto perdem toda água pelos vãos da trama, os dados científicos são resultados da observação daquilo que os métodos filtram, mas nunca do desvelamento integral do mundo.

No limite, as experimentações científicas não se parecem com o mundo, porque ocorrem isoladas em laboratórios, controladas ou arbitrariamente divididas em partes, para serem posteriormente remontadas de vários modos – ao contrário, o real não se fragmenta em pedaços, porque é contínuo. Em segundo lugar, as experiências

científicas estão vinculadas a métodos especializados, cada ciência obtém explicações diferentes para um mesmo fenômeno – não há ciência que gere uma visão unificada do real. Em terceiro lugar, a ciência consegue descrever apenas partes e pedaços do mundo, o que fatalmente gera paradoxos a cada vez que o cientista adentra novos territórios. Neste sentido, a *episteme* não é suficiente para o conhecimento do mundo.

FIGURA 1: GUERNICA, MURAL DE 349CM X 776CM, COMPOSTO POR PABLO PICASSO (1937).



Fonte: www.infoescola.com

A exemplo da contribuição da cognição estética, para além daquilo que a *episteme* pode oferecer, apresentamos o mural de Pablo Picasso (1881-1973), denominado Guernica (1937). Sabemos que a cidade espanhola de Guernica foi bombardeada por aviões alemães, em apoio à campanha de Francisco Franco, na Guerra Civil Espanhola (1936-1939). A cidade de Guernica, completamente indefesa, aparentemente sem importância estratégica, sofreu o bombardeio alemão, como uma forma de treinamento para a máquina de extermínio que Hitler estava montando, à espera da Segunda Grande Guerra, que teria início em 1939.

A certa altura, os relatos jornalísticos do bombardeio sobre Guernica esgotaram tudo o que o bom senso poderia dizer, analisar e registrar a respeito daquela tragédia vivida por seus habitantes.

No entanto, muita coisa sobre o ataque parece ter ficado de fora. As palavras e os números dos jornais da época pareciam frios demais para representar a barbárie e fazerem jus ao holocausto da população em face da crueldade do ataque. O que a humanidade deveria conhecer sobre a aniquilação de Guernica precisava ser complementado com informações que os textos verbais não conseguiram traduzir.

Entra em cena a arte. Poucos dias após o bombardeio, Picasso deu início a um profundo e difícil processo, em que produziu vários esboços emocionalmente muito carregados, que resultaram em um potente grito, um grito pintado, que continua comovendo espectadores ainda hoje. A Guernica real precisou da Guernica de Picasso para ter sua dor conhecida, seu sofrimento revelado e sua agonia comunicada. As fotografias da Guernica real e as reportagens jornalísticas nos principais diários não foram suficientes para traduzir os acontecimentos. Foi a imagem carregada de *aisthesis*, concebida artisticamente por Picasso, que comunicou os mais profundos sentimentos dos habitantes de Guernica, completando a cognição dos fatos.

Processos da pesquisa artística – em vários ramos da ciência o lugar-comum da pesquisa é o laboratório, onde as variáveis dos fenômenos podem ser controladas. Por isso, a maior parte das pesquisas científicas são econômica, social, cultural, geográfica e historicamente descontextualizadas. Se a pesquisa científica se deixar influenciar por qualquer destes contextos, os resultados dos processos laboratoriais podem não ser replicáveis em outros laboratórios, de vez que o mundo real é cheio de ruídos, irregularidades e complexidades variáveis, dificultando a aplicação dos métodos científicos.

Comparando essa arbitrariedade científica (resultados de laboratórios em ambientes controlados) com a situação dos artistas e suas pesquisas, verificamos que a produção da arte respeita a integridade da experiência real, ao considerar as relações conflitantes entre o sujeito e o objeto da pesquisa, como precondições necessárias para alcançar os resultados efetivos na pesquisa artística. O pesquisador-artista não trabalha em uma terra de ninguém, como o laboratório científico, que artificializa condições especiais para

produzir seus resultados. O pesquisador-artista leva em conta a influência corporal, perceptiva e cognitiva proveniente do mundo exterior à obra que ele/ela cria e/ou estuda. A criatividade artística opera quando situada em relação a um complexo conjunto de fatores, incluindo o processo material e as propriedades formais da obra de arte, o contexto em que o artefato é comunicado e recebido, além da história de suas técnicas.

Diferentemente do critério da universalidade (qualidade supostamente real, derivada de uma ordem, lei ou característica que pode ser reproduzida “n” vezes) perseguida pela ciência tradicional, a pesquisa em arte trabalha com os efeitos da contextualização, denominado de *situacidade*³.

William J. Clancey (1952), cientista especializado em inteligência artificial, que pesquisa as relações entre as ciências cognitivas e as ciências sociais, tem uma boa definição de *situacidade*: “Onde você está, quando faz algo que importa”. Ao interpretarmos esta frase, podemos destacar três aspectos relevantes: “onde você está” refere-se a uma localização espaço-temporal, um contexto particular, uma posição em um ambiente, no próprio mundo do agente (*umwelt*); “quando faz algo...” refere-se às possibilidades de ação, às atividades que podem ser incorporadas, tanto quanto conhecidas; “que importa” significa a existência de uma importante relação entre os elementos que causam efeitos diferentes, comunicados e experimentados a partir da variação de movimentos no tempo e no espaço, realizados pelos indivíduos.

A *situacidade* pode ser ainda colocada em três outros aspectos: ecológico, epistêmico e social. Seu aspecto ecológico se refere à localização física e perceptiva da ação (e do artista-pesquisador), no contexto específico da pesquisa: toda interação entre o artista e o ambiente é mediada por características perceptivas, corporais e situacionais. Esse aspecto participa das complexas trocas e influências

³“Situacidade” é o neologismo em português traduzido do termo “situatedness”, neologismo em inglês empregado pelas pesquisadoras, autoras do livro *Artistic Turn: a manifesto* (2009), como um efeito contraposto ao conceito idealista de “universalidade”. Significa o vínculo do conhecimento humano com o lugar, o tempo, a situação e a complexidade do ambiente em que foi produzido. Trata-se de um efeito da pesquisa artística, relacionado à unicidade da obra de arte e suas relações com a realidade multifacetada em sua volta.

fisiológicas sobre o adquirido, criado, respondido, tomado. Em seu aspecto epistêmico, a *situacidae* pode ser entendida pelo conhecimento cambiado entre o artista e o ambiente. Aqui, devemos levar em conta o conhecimento tácito, assim como o explícito, o foco da atenção, como também a experiência acumulada (o “saber como” e o “saber por quê”).

Quanto ao aspecto social, a *situacidae* se refere às trocas intersubjetivas que se dão em meio à comunidade, à comunicação e à memória, definidas temporal, histórica e espacialmente. *Situacidae* é, simultaneamente, uma poderosa ferramenta de formulação dos objetos da pesquisa artística, tanto quanto uma poderosa influência sobre como uma obra de arte se desenvolve. Isto significa que a pesquisa artística não adere exclusivamente a um método, mas faz uso de modelos diferentes e complementares. Ou seja, tanto métodos quantitativos, como qualitativos, além de analíticos e sintéticos podem ser combinados.

Tal liberdade de pesquisa não significa um caos epistemológico, como poderia ser denunciado por algum tradicionalista, pois a própria ciência vem se valendo de conceitos que, em outros tempos, seriam denominados de ‘heterodoxos’. Graças aos sociólogos da ciência, hoje detemos um quadro mais realístico das disciplinas científicas e o reconhecimento da influência de aspectos políticos, ideológicos e filosóficos que conduzem a pesquisa científica ao sucesso e/ou ao fracasso. Ao mesmo tempo, a ciência contemporânea ganhou um conjunto de conceitos que se tornaram até famosos, como ‘caos determinístico’, ‘comportamento dissipativo de sistemas’, ‘emergência de sistemas complexos provenientes de simples estruturas’, dentre outros, que se tornaram ferramentas úteis para os cientistas compreenderem a complexidade da natureza (e da sociedade). Esses conceitos não corroboram a ideia tradicional de exatidão ou universalidade do discurso científico. Antes pelo contrário, trazem a ciência mais para perto da aceitação da *situacidae* dos fenômenos.

Já faz meio século que os cientistas vêm prestando atenção ao fato de que o conhecimento é muito mais do que uma notícia objetiva, visível, explícita e exprimível em linguagem. Michael Polanyi

(1886-1964), químico e filósofo austríaco, explanou em seu livro *Personal Knowledge* (1958) os aspectos *insignificantes*, *tácitos* e *implícitos* do conhecimento. Para Polanyi, o ato de conhecer é um intercâmbio, um relacionamento entre o pessoal (o conhecedor) e o real (objeto do conhecimento). Porém, enquanto se acreditar que o real (ou o objeto da pesquisa) se encontra fora do conhecedor, o conhecimento jamais será devidamente entendido, porque só pode ser apreendido por um ato pessoal. Todo ato de cognição é um compromisso entre o pessoal (sujeito) e o real (objeto) – em outras palavras, sempre haverá algo de subjetivo no conhecimento que se crê objetivo.

“Seres humanos só podem ver o universo inevitavelmente de um centro que se encontra dentro de nós próprios e falamos sobre o mundo a partir de uma linguagem humana formatada pelas exigências de nossa comunicação intersubjetiva. Qualquer tentativa rigorosa de eliminar a perspectiva humana de um conhecimento sobre o mundo conduzirá ao absurdo”, disse Polanyi.

Neste sentido, a pesquisa artística nada deve aos métodos da pesquisa científica, mesmo porque é impossível medir o grau de objetividade de cada afirmação ditada pelas ciências. Na base da concepção mais objetiva se encontra um sujeito – não se faz ciências com teorias ou leis, mas com cientistas (que são sujeitos). A ciência não tem como negar a realidade do conhecimento artístico (estético), só porque a arte produz conhecimentos levando em conta o fator humano, sua criatividade, seu contexto e sua *situacidae*. Sem a necessidade de ser mediada pelos paradigmas da ciência, a pesquisa artística deve articular-se em seus próprios termos.

A virada artística não é uma superação do conhecimento científico pela arte, mas o reconhecimento de uma inter-relação necessária entre esses dois modos de conhecer o mundo. A história do pensamento científico narrada por Thomas Khun (1922-1996), especialmente em seu livro *A estrutura das revoluções científicas* (1962), trouxe a ciência mais para perto da arte. Hoje, os cientistas estão mais abertos à *situacidae* e à subjetividade no trato com seus objetos de pesquisa.

Com isso, podemos considerar uma das características da pesquisa artística o fato de jamais se esquecer de sua origem, vinculada ao

ato criativo e à experiência do artista no mundo. Pesquisa artística é um conjunto processual de ações em que o artista é o agente, a criatividade é o foco, assim como a cognição da obra é o objeto da pesquisa.

Como um navio no mar, o artista está sempre numa jornada, sempre de algum modo praticando, em movimento, transformando matéria naquilo que importa. Assim, o artista traça a trajetória de sua pesquisa: toda busca por pontos de referência é em vão, porque os pontos de referência estão em movimento, tanto como em um navio, como nas práticas artísticas. (...) De modo a seguir uma trajetória no mar, o navio deve se movimentar obliquamente, lidando com o vento e as correntes, assim como com a curvatura da Terra. Navegar, como voar, não acontece em linhas retas – mesmo uma linha aparentemente reta, de fato é uma espiral em torno do planeta. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009: 99)

Retas e ângulos retos são invenções humanas, idealidades transplantadas para o mundo real, facilmente reconhecíveis como traços de uma inteligência racional. Uma rápida olhada pelo mundo afora é suficiente para perceber que o real, a natureza, prefere curvas como melhores trajetórias para alcançar objetivos. Impor ao mundo um desenho retilíneo pode servir para se obter algumas soluções, embora se trate de uma antropologização do real. O conhecimento, contudo, não pode se ater tão-somente ao exercício de humanização do mundo, mas entender o real tal como ele se apresenta a nós: complexo, incompleto, sem sentido, implícito, tácito, caótico e entrópico, qualidades com as quais a arte lida há tempos. A arte, talvez a mais humana das atividades, é um jogo que brinca com as dimensões do humano e do não-humano.

O espaço das emoções, habitado pelo artista, fornece experiências que emergem da afecção comunicada por um artefato. Mas, a Guernica de Picasso não oferece apenas um espaço de emoção, pois ao mesmo tempo complementa o trabalho do cientista social, no desvelamento dos mais profundos significados que se guardam no sofrimento de cada cidadão daquela cidade espanhola, uma cognição humana que vai muito além dos textos e dos números. *A episteme* não basta!



7

Modos gnosiológicos da pesquisa em arte¹

Neste século começamos a aceitar que o conhecimento humano se apoia em duas bases cognitivas (estética e lógica²) que operam simultaneamente entre a consciência e o inconsciente, de modo miscigenado. Para entender essa nova realidade, precisamos de uma teoria do conhecimento que tenha por objetivo uma abordagem mais dinâmica da faculdade de conhecer: uma nova gnosiologia (do grego *gnosis*, “conhecimento”, e *logos*, “discurso” ou “ciência”).

Os principais problemas deste campo de estudos devem se concentrar na possibilidade de conhecer a origem, o limite, o teor, as formas e o valor do conhecimento (tanto pelo âmbito da estética, como da lógica). Sendo uma das duas bases do conhecimento humano, a cognição estética deve estar incluída nos parâmetros da pesquisa gnosiológica, de modo a construir um relacionamento profícuo com suas contrapartes: as pesquisas filosófica e científica.

Neste sentido, apresentamos a seguir algumas características gnosiológicas, presentes nas cognições estética e lógica, que a cultura logocêntrica sempre acreditou estar em oposição, mas que de fato são complementares, pois atuam dentro de um arco cognitivo que

¹ Este capítulo foi composto a partir de um aprofundamento e ampliação do debate anteriormente desenvolvido no capítulo 4 *Sintomas da Esteticidade*, que compõe o livro *Caderno de Notas: Mestrado Profissional em Artes* (ISBN 978-85-68399-02-6), produzido pelos autores Marcos H. Camargo e Solange S. Stecz, editado em 2019.

² Lógica (*logos* + *techne*) é o nome que os gregos (estoicos) deram à ciência que se ocupa do *logos*, que por sua vez dá significado a todas as ordens, leis e ciclos encontráveis em natureza (*physis*) e na sociedade humana (*nomos*). Como os gregos acreditavam que a ordem natural do *logos* deveria ser reproduzida na sociedade humana, a Lógica se tornou a *arché* (fundamento) das instituições humanas, servindo como base para a ética, a razão, a linguagem e ao pensamento organizado (filosofia, ciência). Quando pensamos por meio da linguagem verbal, por exemplo, obedecemos às regras gramaticais da língua, cuja base constitutiva é o *logos*. Porém, também podemos pensar de modo não lógico, quando formamos conhecimento por meio da *aisthesis*, cuja *techne* é a estética. Tanto podemos conhecer e pensar de modo lógico, como estético, geralmente integrando essas duas cognições.

vai do estético ao lógico, sem solução de continuidade. Essa complementariedade permite não apenas uma boa vizinhança cognitiva entre os campos estético e lógico, como também aplicações conjuntas (entre arte e filosofia/ciência), em que cada campo contribui para ampliar os conhecimentos produzidos por sua contraparte.

Presentificação – Teleologia³: há, pelo menos, cinco mil anos se deu a invenção das escritas, que concluiu o período pré-histórico, transformando-se no início da história das civilizações e no modelo, por extensão, do pensamento humano. O caráter tecnológico da escrita, bem documentado por estudiosos, como Walter ONG (1998), promoveu um esgarçamento entre as formas de conhecer do período oral e as formas de conhecimento constituídas a partir da escrita, que vai ganhar com Jacques DERRIDA (1973) uma palavra para descrever sua influência sobre nossa operação cognitiva: “logocentrismo”.

É a escrita que vai permitir superar a matriz auditiva da oralidade, produzindo pensamentos determinados pelas formas semânticas e gramaticais da grafia dos textos. As palavras escritas em superfícies (pedra, argila, couro, papiro, papel etc.) começam a ganhar existência própria e independente da voz humana, na forma de documentos concretos, dando a impressão de constituir um mundo à parte, em oposição à caótica e complexa existência do real. A escrita se torna a matriz desse mundo abstrato que vive em nossas mentes, para além do mundo real – um mundo metafísico, um lugar para onde o humano pode fugir da realidade e construir suas utopias.

A teleologia ocidental surge como um onipresente efeito colateral produzido pela capacidade de registro dos fatos e pensamentos, a partir da escrita. Quando se escreve sobre os presentes atos, realizações e a vida de um rei, por exemplo, tais registros escritos vão se tornar passado (história) quando forem lidos por seus descendentes. E quando esses descendentes também escrevem sobre seus próprios feitos, para o primeiro rei, seriam acontecimentos futuros. Da mes-

³ “Telos”, palavra grega que significa “finalidade”, “objetivo”, porém também se traduz em “distância”, tanto no espaço, quanto no tempo, porque uma finalidade ou um objetivo se alcança depois de percorrido algum tempo ou alguma distância. “Teleologia” pode ser entendida como uma atenção e importância dada ao futuro; um arco de tempo que se dirige para o futuro, como um projeto que apenas se consuma no porvir, retirando força e importância do presente, do momento, do aqui e agora.

ma forma, para os atuais soberanos, suas histórias tornar-se-ão passado, quando seus descendentes estiverem lendo sobre elas, no futuro. Com isso, dá para se notar que o passado e o presente (temporalidade revelada pelos registros escritos da história) remetem a um porvir. A importância da continuação da história se deve ao controle do futuro. Assim nasce a teleologia, isto é, o sequestro do tempo presente, pela necessidade de se perpetuar o projeto em vista do amanhã.

O arco de tempo (passado → presente → futuro) é um efeito colateral da escrita. Na pré-história, quando não havia escrita, o tempo era circular ou cíclico – voltava sobre si mesmo – não havia o dia seguinte, pois era sempre o mesmo dia que retornava, como num ciclo. Com a escrita, a passagem do tempo se torna uma linha histórica e sua superação passa a ser a meta pessoal e coletiva do mundo ocidental. O “estar aqui” perde valor, enquanto se busca pelo “estar para”. O ocidental é alguém que sempre “está para...”. Está para a felicidade, está para o amor, está para o trabalho, está para o dever, está para a realização de seus projetos no futuro.

Mas, o ocidental quase nunca “está aqui”. Quase nunca se reconhece no presente momento, porque sua consciência foi abduzida pela finalidade (teleologia) de sua ação, de seu pensamento – que está sempre *pré-ocupado* com o futuro. Em outras palavras, aprendemos que tudo o que fazemos, sentimos e pensamos deve ter uma finalidade, algum motivo exterior e posterior ao que estamos fazendo, um propósito que torna nossa ação parte de um projeto que só se concluirá no futuro (mas como um tempo que sempre se distancia e nunca se consuma).

O “estar para...” nos remete a um sentido (na direção de...). Assim, tudo passa a demandar um sentido, ou seja, a direção que se deve tomar rumo ao futuro, ao que ocorrerá como saldo de nossas ações, sentimentos e pensamentos. Tudo tem de fazer sentido (senso, direção, finalidade). No ocidente, as pessoas acreditam que não existem fatos fortuitos, porque tudo tem um sentido, mesmo que seja oculto – ele está lá, dando finalidade ao acontecimento –, as coisas acontecem porque têm “uma razão de ser”. Por isso, o senso comum ocidental acredita que “não há coincidências”.

Para a tradição, a palavra que se assemelha a conhecimento é ‘entendimento’. A etimologia da palavra ‘entender’ (*in+tendere*) remete à ação de “tender para...”, ou seja, seguir em direção a alguma coisa, capturar o sentido, o conteúdo para onde aponta o texto.

A ideia de que existe um sentido para tudo leva a considerar as coisas “sem sentido” (*nonsense*) como destituídas de valor. Algo que não remete em direção a uma finalidade, não tem sentido, nem significado – é insignificante! A crença de que o conhecimento é o produto da tradução de um texto em sentidos e significados, praticamente impede que percebamos a insensatez do mundo.

Insensatez é algo despojado de sentido, coisa sem rumo, que não tem direção e não se remete a outras coisas. A pergunta mais comum de todas (O que significa isso?) é aquela que busca pelo sentido/significado de algo desconhecido. Conhecer, para o senso comum ocidental, é saber o sentido ou o significado de algo – para o senso comum as coisas por si mesmas não interessam, mas somente o que elas significam. Se alguma coisa não tem significado, nem sentido definido, ela deve ser considerada incognoscível, incompreensível e insignificante (sem significado) – essa coisa não vale nada.

A ideia de “presentificação” desafia o pensamento ocidental corrente. Sobre isso, um dos mais notáveis pensadores contemporâneos, o alemão Hans Ulrich Gumbrecht (1948), desenvolveu o conceito de “produção de presença”

Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis “em presença” serão chamados, ... “as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010: 13)

Gumbrecht faz a distinção (mas, não por oposição) entre sentido e presença, com o objetivo de distinguir dois tipos de cognição, uma delas produzida pela presença das coisas do mundo em nosso sistema perceptivo e a outra derivada dos significados gerados com a leitura de textos das linguagens da cultura. Para este pensador alemão, a produção de presença (das coisas do mundo) é fruto das experiências estéticas que, por sua vez geram memórias afetivas. Isso vai ao encontro do que disse Polanyi acerca do conhecimento implícito ou tácito, demonstrando que a base da cognição humana é composta tanto pela estética, quanto pela lógica.

“Presentificar” é recusar a formação de um sentido que remeta nossa mente para outro lugar ou tempo. A experiência estética de uma coisa presentificada em nossa percepção não se dirige a uma finalidade e, portanto, dispensa sentidos ou significados coletivos. Trata-se de um exercício⁴ anti-intuitivo, pois a tendência quase irresistível do senso comum é buscar pelo significado das coisas. É a tentativa quase automática de projetar na coisa o preceito ocidental do “estar para...” – qualquer coisa que existe, segundo esta crença racional, deve sempre “estar para...” algo mais: a existência da coisa está subordinada a seu significado ou sentido – “a forma segue a função”, como se iludem os funcionalistas.

Podemos exemplificar esse dogma do senso comum quando uma pessoa se depara com uma arte visual contemporânea – esse indivíduo não resiste em tentar identificar algum traço que faça sentido ou tenha significado, como parte da imagem que represente alguma coisa. Quando não consegue, se frustra e acusa a obra de ser um *nonsense*, que qualquer criança poderia fazer borrando uma tela com tinta.

O jogo mefistofélico entre as potências da presentificação e da teleologia perfaz os fundamentos das relações entre a arte e a ciência, respectivamente, na medida em que a ciência tem por meta o sentido e o significado dos fenômenos, enquanto a arte desenvolve seu conhecimento a partir da presentificação da obra material

⁴ Palavra proveniente do latim (*exercitium*, de onde provêm *exercitus* e *exercere*), se forma do prefixo *ex* (fora, negação, ausência) e *arcere* (fechar, restringir, impedir). Etimologicamente, esta palavra significa “libertar-se”, “abrir-se”, ou seja, movimentar o corpo ou alguma coisa sem qualquer impedimento. Todo “exercício” é um movimento que se nega à imobilidade ou regularidade restritiva.

e concreta, que forma o corpo do artefato. Se, para a ciência, o fenômeno é um mero ponto de partida que deve remeter ao conhecimento das leis gerais que o causam (seu sentido), para a arte, a obra artística encerra em sua presença a experiência cognitiva a ser produzida para/pelo fruidor.

Criatividade – Generalidade: a antiga ideia de conhecimento está vinculada às linguagens verbal e matemática, ambos sistemas de signos, cujas sintaxes permitem uma ordenação da caótica realidade, que está sempre à beira de subjugar a débil razão humana sob o mar da diversidade absoluta e da abundância inominável do mundo.

‘Inteligência’ é uma palavra que em sua origem latina se traduz em “ler por dentro” – *inter+legere*. Trata-se de uma metáfora, uma figura de linguagem para designar a interpretação de signos – “ler por dentro” significa sacar o conteúdo que deve ser extraído de uma forma simbólica, embora essa operação não se dê assim no cérebro: quando percebida pelos sentidos, a forma simbólica aciona uma memória já existente, de modo que o signo é sempre uma re-apresentação do que já foi ensinado (*in+signare* = ensinar: introduzir signos na mente).

Os linguistas preferem a definição de um signo formado a partir de um significante (forma sensível codificada: palavra), que permite um ou vários significados (ideia ou conteúdo atribuível à palavra). Então, ‘inteligência’ é um tipo específico de conhecimento que se adquire, se reproduz e se comunica por meio da interpretação de símbolos, palavras e equações (signos). As sintaxes dessas linguagens (verbal e matemática) produzem tamanha segurança na definição das coisas do mundo, que dão a nítida impressão de que todo o real pode ser controlado pela lógica humana.

Nas classes de palavras, por exemplo, existem aquelas que nomeiam substâncias – são os substantivos. Dar nome a substâncias não é o mesmo que dar nome às coisas do mundo. Substâncias, assim como essências, formam um conjunto de qualidades comuns a várias coisas que, enquanto as possuem, tornam-se idênticas (*idem* = mesmo, comum, igual). Como exemplo, vejamos a palavra ‘cadeira’, um substantivo simples, cujas principais qualidades são: (1) elemento do mobiliário, com (2) pernas, (3) assento, (4) encosto, que serve para (5)

acomodar o corpo humano. Caso todas essas cinco qualidades estejam presentes numa coisa que apareceu diante de nossa percepção, devemos nominá-la de 'cadeira'. Se notarmos com mais cuidado, vamos concluir que a palavra 'cadeira' não dá nome às coisas, mas ao conceito abstrato definido por cinco qualidades (elemento do mobiliário, com pernas, assento...). Palavras não nomeiam as coisas, mas as ideias que fazemos sobre as coisas. Quando escrevemos, lemos, falamos ou ouvimos as palavras, não estamos nos dirigindo ao mundo das coisas, eventos e fatos, mas às ideias que temos deles.

O pretense poder da linguagem verbal se demonstra pela capacidade que uma única palavra substantiva ('cadeira') tem, ao se referir idealisticamente a todas as cadeiras existentes no mundo, nominando apenas seu conceito. Esse poder de síntese se multiplica, quando a definição de espécie (realizada por um conceito) amplia-se para a de gênero. Quanto mais gerais (mais sintéticas) forem as qualidades compreendidas por um conceito, tanto mais alta será sua posição na escala de classificação dos seres: conceito → espécie → gênero → família → ordem → classe → filo → reino.

Generalizar é papel da linguagem, posto que uma única palavra ('cadeira') nomeia uma espécie (conceito) que abriga todas as cadeiras existentes e pensáveis no mundo inteiro. Um gênero, no entanto, acolhe muito mais espécies sob um único rótulo (palavra), permitindo assim que a linguagem verbal possa abarcar grande parte do que o humano pode conhecer. Exemplo: 'cadeira' é um conceito (espécie) que inclui menos ideias que o conceito de 'mobiliário' (gênero), que abrange além da ideia de 'cadeira', outras ideias como 'mesa', 'armário', 'sofá', 'poltrona', 'cama' etc.

Porém, ao generalizar (colocar ideias aparentemente semelhantes num mesmo conjunto), as linguagens verbal e matemática criam um processo de identificação (*idem* = igual) que negligencia e exclui todas as diferenças existentes nas coisas reais de um conjunto, para se focar tão-somente naquilo que idealmente as iguala.

O que leva à seguinte questão: uma cadeira pode existir apenas com suas cinco qualidades gerais? A resposta mais segura a essa pergunta é 'não'. As qualidades gerais que formam o conceito de cadei-

ra são abstrações, são ideias que precisam ser “materializadas” pelas formas reais, concretas e existentes, que se encontram no mundo. Uma cadeira é formada, na realidade, de madeira, pedra, ferro, plástico etc. Sua forma material pode conter mais de mil variações, como três pernas, assento inclinado, encosto angulado etc.

Mesmo assim, qualquer coisa que detenha aquelas cinco qualidades acima mencionadas será nominada de ‘cadeira’. Vemos aqui a diferença entre a linguagem e o mundo realmente existente. Agora dá para entender que a palavra ‘cadeira’ não nomeia coisas, mas a ideia geral que fazemos daquelas coisas que reconhecemos como ‘cadeiras’ no mundo real.

A palavra ‘cadeira’ nomeia uma espécie que está submetida a um gênero. Proveniente do substantivo “gênero”, o termo ‘generalizar’ significa igualar, assemelhar, “mesmificar” nossas ideias sobre as coisas, agrupando-as em grandes conjuntos pelo que elas apresentam de semelhante, seja na forma, no uso, na natureza de sua constituição etc. Generalizar significa uniformizar em um gênero as nossas ideias sobre um tipo de coisas, forçando-as a se tornarem meras cópias de suas congêneres, desprezando suas diferenças, diversidades, diferimentos que porventura as distingam.

Generalizar é um dos principais procedimentos científicos, de vez que suas pesquisas visam conhecer as causas comuns a todas as coisas, na forma de leis gerais. Ao cientista não interessa as eventuais variações de formato entre duas folhas da mesma árvore, já que todas devem conter uma forma geral e reconhecível, que pode dizer ao botânico, por exemplo, qual é a espécie ou o gênero de determinada planta. A ciência busca pela identidade, pelos conjuntos de qualidades que podem ser apontadas nas coisas, de modo a classificá-las por meio de conceitos, espécies, gêneros etc.

Como contraponto, a arte busca justamente pelo que difere, diferencia e distingue uma coisa da outra. Por meio da criatividade, a arte constrói coisas únicas, mesmo considerando suas filiações a algumas tendências artísticas. O principal efeito da criatividade é o rompimento das identidades. Enquanto a ciência se interessa pelas causas, a arte se interessa pelas coisas. Enquanto a ciência busca pelo que se identifica, a arte busca pelo que distingue.

O fato de se empenhar pelo que parece idêntico, constante, sustentado por regras e leis, evita que a lógica seja criativa. Qualquer sistema baseado em lógica deve afastar a criatividade de seu uso, pois isso causaria o colapso de sua organização. Imaginemos um engenheiro sendo criativo com as equações que definem a estrutura de uma ponte? Imaginemos um contabilista que seja criativo com as partidas de crédito e débito? Imaginemos um linguista criando outras regras gramaticais para a língua?

Mas, então, porque ser criativo, se a criatividade pode ser perigosa para a sociedade? Esse foi o motivo pelo qual Platão expulsou os artistas de sua república ideal. Platão sempre temeu o poder criativo da arte, que pode romper com regras que ele considerava eternas e imutáveis, tanto na matemática, no verbo, quanto na sociedade.

Aqui reside a importância da criatividade: quando a lógica dos sistemas não é mais útil, nem eficiente para produzir os resultados que dela espera a sociedade, chega o momento de mudar as regras, de criar outras soluções. Ao estudar o fenômeno da criatividade, a pesquisa artística descortina o processo pelo qual os sistemas (científico, técnico, social, político, cultural etc.) se degeneram e demandam transformações, que são propostas por meio da criatividade dos especialistas (de qualquer arte ou ciência).

Generalizações são úteis em vários processos cognitivos, porém, elas são artificiais (isto é, são criações humanas). Quando as generalizações (os conceitos) caducam, a sociedade precisa da criatividade para obter novas soluções. A arte é a fonte da evolução dos sistemas.

Singularidade – Universalidade: por mais que coletemos dados sobre uma coisa, jamais chegaremos a esgotar as informações das quais a coisa se compõe, porque a cognição humana é limitada – em quaisquer investigações há dados não computáveis devido à incapacidade de registrá-los por nossos sistemas cognitivos. Embora jamais possamos conhecer completamente uma coisa, só teremos notícias mais efetivas sobre ela ao levarmos em conta sua singularidade, já que a universalidade a que ela se filia (seu conceito), nem faz conta de sua existência – o conceito é independente das coisas que supostamente define e vice-versa.

Esta questão pode ser mais bem abordada, quando analisamos algumas palavras como ‘arte’, ‘deus’ ou ‘real’. Embora a maioria dos substantivos (que nomeiam substâncias e essências) possa ser conceituada, definida e compreendida, os nomes acima destacados detêm uma curiosidade linguística e filosófica bem intrigante.

A palavra ‘deus’ é um bom exemplo. O processo de conceituação passa por algumas etapas, como a definição das qualidades que formam o conceito, e sua compreensão em um conjunto finito de termos, que servem para distinguir um conceito de outro, uma essência de outra. Se buscarmos pelo conceito nominado pela palavra ‘deus’, vamos encontrar dificuldades intransponíveis. A começar pela definição das qualidades formativas do conceito de ‘deus’. Definir significa dar limites. Neste caso, como definir as qualidades de ‘deus’? Pela tradição judaico-cristã, deus é infinito em todos os aspectos. Neste caso, não há como definir deus.

A conceituação de deus demanda sua compreensão em um conjunto finito de qualidades, mas acabamos de concordar que o deus judaico-cristão é infinito em suas características, portanto, não pode ser compreendido num conjunto determinado de valores: dizer que “Deus é amor”, “Deus é fiel”, “Deus é pai”, nem sequer arranha a superfície de suas infinitas qualidades. Apesar da palavra ‘deus’ nominar um substantivo, de fato, deus é indefinível, sendo também incompreensível e, portanto, inconcebível (não pode ser conceituado).

A palavra ‘arte’ também é um bom exemplo dessa limitação da qual sofre a linguagem verbal. Como dizer o que é a arte, ou seja, como conceituar, definir e compreender as características e qualidades que identificam a arte? A tradição do pensamento tenta facilitar as coisas ao definir a arte como uma ação, evento ou coisas que provocam a emoção, por meio da beleza, que é formada pela ordem que agrada os sentidos. Disse Tomás de Aquino: *pulchrum est id quod visum placet*. (O belo é aquilo que agrada aos sentidos). No entanto, desde o século XIX, a definição do conceito de arte vem ganhando em complexidade, quando no século XX se chegou à conclusão de que a arte é praticamente inconcebível (não pode ser conceituada).

Quando se deseja saber a essência de algo, se pergunta o que

esse algo “é”. Assim, o que é a arte? O “ser” da arte demanda um conceito. Todo conceito requer uma definição e a compreensão de suas qualidades num conjunto finito de características. Então, como dar limites às qualidades que definem a arte? Da mesma maneira que a palavra ‘deus’, a palavra ‘arte’ também é indefinível, incompreensível e inconcebível.

Por este mesmo raciocínio, podemos considerar a palavra ‘real’ como um termo que também apresenta essas dificuldades linguísticas. ‘Real’ é uma palavra corrente na filosofia, como nas ciências, nas artes e no cotidiano das pessoas. Portanto, seria muito bom definir e compreender a essência do real, de modo que saibamos do que estamos falando, quando afirmamos conhecê-lo. Para isso, a linguagem busca conceituar a palavra ‘real’, a começar pela sua definição (o que é o real e quando deixa de ser). Uma fantasia, uma ilusão, um sonho, uma utopia parecem fáceis de descartar, porque são irreais. Mas, ainda assim, é preciso dizer o que é o real! Afirmar que o real é tudo o que existe não o define, muito menos o compreende – porque não podemos definir tudo o que existe. Desse modo, da mesma maneira como as palavras ‘deus’ e ‘arte’, o ‘real’ é indefinível, incompreensível e inconcebível (não se pode conceituá-lo exatamente).

No entanto, muitas pessoas vão afirmar, sem sombra de dúvidas, que elas sabem o que é deus, a arte e o real. Como podem ter tanta certeza? Essas pessoas se sentem seguras em afirmar a existência dessas entidades, porque lidam com coisas e eventos que parecem se relacionar com elas, ao menos em parte. Mas, as pessoas se relacionam com algo singular, como um sentimento, um relacionamento com alguém, uma obra de arte ou a sensação da gravidade. São qualidades que supomos existir nas essências universais de deus, da arte ou do real. Entretanto, suas “universalidades” sempre nos escapam.

Em seu livro *A interpretação dos sonhos*, Sigmund FREUD (2019) afirma que “o inconsciente perfaz a realidade psíquica, mas nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo exterior. É tão completamente acessado pela consciência, quanto o mundo externo é comunicado por nossos órgãos dos sentidos”.

Recentemente, as pesquisas em neurociências vêm alterando o

modo como a contemporaneidade entende a atividade mental. Nossa noção de realidade, assim como os demais aspectos da existência, sofreram transformações, com a admissão de que nossos órgãos dos sentidos e nossa cognoscência não são capazes de abarcar a totalidade das informações disponíveis, em função das limitações de nossa constituição biológica.

A todo tempo os nossos sentidos são alcançados por milhões de bits de informação provenientes do meio em que vivemos, boa parte dos quais enviados ao cérebro para processamento. Mas, a capacidade cerebral é menor do que o volume de dados que o mundo disponibiliza, de modo que certa quantidade de informações não é absorvida ou é descartada. A parte utilizável das informações é processada pelo inconsciente, pois a consciência não lida diretamente com informações, mas com o juízo que distingue o valor das informações, de acordo com as regras sociais vigentes na comunidade em que o indivíduo está inserido. (NORRETRANDERS, 1998: 127)

Como quase toda produção de pensamento é realizada pelo inconsciente, a consciência pode então funcionar como um fecho de luz em um ambiente escuro. Só nos tornamos conscientes de algo quando lhe dirigimos a atenção, de modo intencional. Quando o fecho de luz (a consciência) se volta para outro lado, o ponto anteriormente iluminado se obscurece novamente, retornando à sua condição inconsciente. Por exemplo: se estou com água no fogo para fazer café e vou procurar em qual gaveta deixei a receita para comprar o remédio prescrito pelo médico, posso me tornar inconsciente da fervura da água e me surpreender depois com as borbulhas espirrando sobre o fogão. Se extrapolarmos essa experiência cotidiana para toda nossa atividade diária, vamos perceber que estamos conscientes bem menos tempo do que imaginamos, na maior parte de nossa vida estamos girando em modo inconsciente.

A própria ideia de consciência também sofreu suas transformações ao longo do tempo. Ela deixou de ser aquela parte nobre da mente em que pensadores, filósofos e cientistas se ancoravam para explicar a superioridade de seus raciocínios, sua criatividade e capacidade de discernimento.

A consciência não é uma instância superior que direciona mensagens a seus subordinados no cérebro. A consciência é uma instância de juízo, que escolhe e seleciona entre as várias opções oferecidas pelo inconsciente. A consciência funciona descartando sugestões propostas pelo inconsciente, rejeitando opções. Uma noção de consciência como instância de veto parece bem apropriada. (NORRETRANDERS, 1998: 243)

O que as neurociências entendem hoje por consciência diz respeito a uma parte da mente encarregada de filtrar a criatividade do inconsciente, cujas opções produzidas para defender a vida do corpo geralmente não levam em conta eventuais prioridades de cunho moral ou social. A consciência entra em ação para julgar, descartando ou implementando ações sugeridas pelo inconsciente, conforme as regras de comportamento da comunidade à qual o indivíduo pertence. Como animais eminentemente sociais, os humanos têm de levar em conta o coletivo, quando agem em benefício pessoal. Embora a consciência seja um mecanismo de veto, ela só pode censurar induções das quais esteja consciente.

Há muitas situações cotidianas, em que o veto consciente não é eficaz ou mesmo nem sequer é considerado, especialmente quando o inconsciente sabe da urgência requerida para aquele impulso espontâneo. Em quaisquer atividades humanas, quando os atores operam seus objetos de modo automático, não é a consciência que lida com a situação, mas os diversos níveis inconscientes que estão pensando e agindo, sem que os atores tenham plena noção do que fazem. Quando a consciência foca na ação presente, em certos casos pode levar a pessoa a erros, por conta da lentidão de seu julgamento para dar conta dos fatores envolvidos.

A estética conhece os efeitos da ilusão, da fantasia, do sonho, que são componentes da comunicação das obras de arte. Porém, a arte não tem ilusões sobre o fato de que nossos corpos lidam tão-somente com coisas singulares, porque está acostumada à produção de obras de arte que são artefatos únicos e concretamente existentes. Por outro lado, a filosofia e a ciência preferem não lidar com o singular, para se dedicar ao genérico, universal, que parece compor a

causa de todas as coisas. Neste sentido, a pesquisa artística pode nos conduzir a boas relações entre a arte e a filosofia/ciência, na medida em que trabalha deliberadamente com a ilusão e, por isso, sabe detectá-la. Por meio de um pensamento estético é possível tanto à filosofia, quanto à ciência, calibrar o alcance de suas elucubrações, sem sucumbir à ilusão da abstração universal.

Subjetividade – Objetividade: aqui se encontra uma das oposições preferidas dos filósofos/cientistas tradicionalistas, usada como limite intransponível entre a estética e a lógica, imputando à arte um vínculo com a subjetividade⁵, que sonega a objetividade⁶ necessária para a formação de um conhecimento “efetivo”. A filosofia e a ciência tradicionais acreditam que têm métodos e meios para lidar com o real, a partir de uma visão objetiva, ou seja, independentemente das opiniões e impressões humanas. Para esses tradicionalistas, o saber artístico é muito dependente da subjetividade do artista, como também do fruidor, impossibilitando a geração um conhecimento semelhante à generalidade filosófica ou científica. Para os tradicionalistas, só existe filosofia e ciência do geral. Em outras palavras, eles creem que a função da filosofia e da ciência é produzir conceitos acerca das leis gerais que causam as coisas, in-

⁵ Do latim *subjectum*, este termo é formado pelo prefixo *sub* (sub, abaixo), e o verbo *jacere* (lançar) e significa “colocar debaixo de”, “o que está embaixo”, “o que está submetido”. Antigamente, imaginava-se que o ‘sujeito’ seria o polo oposto ao objeto, fazendo da relação sujeito-objeto uma oposição entre aquilo que somos (e que está ‘dentro’ de nós), e o mundo exterior; que está “lá fora” para ser moldado pela inteligência do ‘sujeito’. Hoje sabemos que ‘sujeito’ não é sinônimo de indivíduo, muito menos de corpo humano, mas se trata de uma construção textual da cultura que visa a defesa e a prática dos valores esposados pela sociedade a que pertence o indivíduo. Quando nascemos, prontamente começamos a receber dos ‘outros’ os retalhos culturais com os quais vamos formando ao longo da vida o pesado cobertor simbólico que somos instados a carregar, de modo a cultivar uma identidade programada pela sociedade em que estamos imersos – este cobertor simbólico é o sujeito que envolve e abafa o indivíduo de carne e osso. E essa crosta de significados culturais é tanto mais eficiente, quanto mais o indivíduo acredita nela.

⁶ Do latim *objectum*, esta palavra é formada com o prefixo *ob* (diante de, contra), e o verbo *jacere* (lançar), também é proveniente do verbo *obicere* (apresentar, colocar no caminho de, opor) e significa: “o que está colocado à frente (da mente ou da vista)”. Aquilo que parece existir fora do sujeito e se parece com a projeção do mundo forjada pelo intelecto. ‘Objeto’ não é sinônimo de ‘coisa’, se entendermos por ‘coisa’ algo material e concreto, pertencente ao mundo real. ‘Objeto’ é a ideia que a mente faz de uma coisa, dando significado e sentido a ela. ‘Objeto’ não se opõe ao sujeito como entes separados, de vez que é o sujeito que cria os objetos, a partir de seu pensamento. Portanto, objetividade não é uma forma de leitura do mundo isenta de subjetividade, porque só um sujeito pode ser objetivo. Podemos dizer que o objeto é um texto que representa uma coisa, já que as palavras significam ideias sobre as coisas (mas, nunca a coisa em si).

dependentemente das coisas em si mesmas. Assim, tentam pensar e agir para além de quaisquer vínculos com o próprio corpo e com as coisas do mundo, evitando o contato com o existente, de modo a serem objetivos.

A ideia de objetividade, no entanto, é mais antiga que a ciência e independe dela. Ela se ergueu sempre que uma nação, uma tribo ou uma civilização identificou seus meios de vida com as leis do universo (físico e moral) e ela tornou-se perceptível quando culturas diferentes com visões objetivas diferentes se confrontaram. (...) Nações mais beligerantes usaram a guerra e mataram para erradicar aquilo que não se enquadrava em sua visão de Bondade. (FEYRABEND, 2010: 12)

Em primeiro lugar, precisamos entrar em acordo com o fato inescapável de que filósofos e cientistas são pessoas, sujeitos que agem no mundo real, sem poder escapar de suas subjetividades. Por detrás de toda pretensa objetividade do filósofo ou do cientista existe uma carga de subjetividade inerente à existência humana. A ilusão de que a filosofia ou a ciência pode ser completamente objetiva mascara uma subjetividade inevitável, pois tal formulação de pensamento é humana, portanto proveniente de um sujeito. Contra a ilusão de objetividade decantada pelo filósofo e pelo cientista tradicionais, somente a arte contém o antídoto cognitivo, pois a pesquisa e a fatura artísticas sabem reconhecer o sujeito e sua subjetividade.

Só pode haver uma objetividade filosófica e científica, na medida em que se reconheça o grau de subjetividade do filósofo ou do cientista envolvido nos processos, e sua interferência pessoal nos resultados de suas pesquisas. A epistemologia contemporânea reconhece essa interferência pessoal do pesquisador, inclusive alertando-os para tais fenômenos, quando da análise de objetos de pesquisa – nas ciências físicas, por exemplo, o “efeito do observador” são as mudanças que o ato de observar gera em um fenômeno que está sendo observado. Muitas vezes este é o resultado de crenças racionais, de vieses ideológicos, instrumentos utilizados, que alteram o estado do que medem, distorcendo a informação.

A arte, por sua vez, lida com a subjetividade do próprio artista,

como também do fruidor das obras de arte. Ao invés de menosprezar a dimensão subjetiva do conhecimento, a pesquisa artística tem seus meios para evidenciar a participação do sujeito no desvelamento da obra de arte, pelo modo singular com que cada fruidor se relaciona com o artefato.

A relatividade do conhecimento adquirido pelo sujeito não permite qualquer pretensão à pura objetividade, mas nos convida ao diálogo entre a arte e a filosofia/ciência. Um relacionamento certamente profícuo, em que a arte ensina à filosofia/ciência como lidar com o sujeito oculto em suas teorias e práticas.

Efemeridade – Eternidade: provavelmente por influência da religião judaico-cristã, a filosofia e a ciência ocidentais também colocaram como meta e objetivo de suas pesquisas a conquista da eternidade, na forma da universalidade. O que é universal também é eterno, porque está supostamente baseado em leis e ordens permanentes. Na maior parte da história ocidental, pensadores e cientistas buscaram por verdades eternas, emulando a teologia cristã.

Uma das condições para a eternidade de uma lei ou de um fenômeno está em sua imutabilidade. Uma lei, causa ou coisa não podem ser eternas se mudam seus aspectos, comportamentos, estruturas, natureza. Eternidade não é a contagem infinita do tempo, mas o “sem-tempo”, uma condição “atemporal”. Neste sentido, eternidade é uma palavra de significado muito próximo à exatidão. É por isso que tanto filósofos, quanto cientistas se utilizam constantemente do termo ‘rigor’. O ‘rigor’ científico, por exemplo, significa algo que não se move, não se transforma, não cresce, nem decresce, não se mexe – uma lei universal deve atuar da mesma maneira em qualquer condição, tempo ou lugar. Por outro lado, ao contrário do rigorismo e da exatidão defendidos por muitos filósofos e cientistas, a arte lida com o corruptível, mutável, fluído e o efêmero.

A maior parte do conhecimento construído pela civilização humana diz respeito a como lidar com o real. Afinal de contas, nossos corpos são reais e precisamos desde sempre saber como nos relacionar com o ambiente em que vivemos, de modo que possamos sobreviver às intempéries e perigos, como também nos utilizar das vantagens para prosperar como indivíduo e espécie.

O real não é composto apenas de leis de causalidade, supostamente rigorosas e exatas. Antes pelo contrário, o real é formado de coisas⁷ que são causadas pelos princípios da natureza. Qualquer coisa que existe no mundo real está sempre em relação com outras coisas. Essas relações são inumeráveis e, frequentemente, geram “n” variáveis, impedindo a tão sonhada previsibilidade que a razão científica e filosófica gostariam de produzir.

Existem muito mais coisas no mundo, do que suas causas. Esta abundância de coisas que está diante de nós, dentre as quais nossos próprios corpos, é negligenciada pela ciência/filosofia, por causa de sua excessiva diversidade – consideradas pela tradição filosófico-científica como entes efêmeros, sempre em mutação, transformáveis em outras coisas, de modo que não são utilizadas como fundamento do conhecimento que se pretende exato e eterno.

Uma das diferenças entre a arte e a filosofia/ciência é que estas lidam com as causas, enquanto as artes lidam com as coisas. Os artefatos são coisas, enquanto o resultado das pesquisas da filosofia/ciência são conceitos (discursos sobre as causas). Desde que o mundo é composto de coisas e causas, arte e filosofia/ciência podem conviver e se auxiliar mutuamente, cada qual fornecendo dados de seus campos para a construção de um conhecimento bem mais amplo, libertando-nos da dicotomia e da oposição entre arte e filosofia/ciência.

Complexidade – Simplicidade: por milênios a filosofia e a ciência ensinaram que a verdade provém de enunciados simples, pois uma proposição complexa pode conter elementos que excedem as características necessárias e suficientes para definir um conceito. Até recentemente, no século XX, movimentos como o funcionalismo e seus intérpretes ainda rezavam a cantilena da simplicidade (menos é mais!), como foi o caso do escritor Antoine de Saint Exupéry, que teria dito num de seus livros que “a perfeição não é alcan-

⁷ Do latim *causa*, termo da baixa latinidade que significa ‘algo causado’, isto é, criado – o efeito de uma causa; ‘aquilo que existe’ na ordem do real. De certo modo, a palavra ‘coisa’ é tratada pelo idealismo de maneira pejorativa – a parte do mundo que não tem nome, nem substância e, portanto, é inconcebível: “é uma coisa”. Além do fato de não ter substância, ao contrário dos objetos, as ‘coisas’ são excessivamente fisiológicas para ter lugar adequado na tradição do pensamento. A ‘coisa’ é um conjunto de singularidades que não pode ser generalizado numa categoria de conceitos, porque não é ideal, mas concreta.

çada quando já não há mais nada para adicionar, mas quando já não há mais nada que se possa retirar”. Frases como esta, do autor de *O Pequeno Príncipe*, servem para emoldurar tendências do pensamento que ficaram conhecidas como “minimalismo”, cuja ideia de simplificação tinha por objetivo retornar ao *Uno*, retirando dos fenômenos qualquer caráter, distinção, idiosincrasia, enfeite, ornamento, adereço, adorno, que fosse acusado de supérfluo.

A busca da perfeição é conexas ao anseio pela eternidade, o mesmo sonho de exatidão e rigor que se encontra nas formulações filosóficas e científicas sobre as leis da natureza. Aqui reside um dos erros apontados por Nietzsche, quando denunciou a mentira que teria se iniciado com Sócrates. A ideia de que tudo pode ser resumido no interior do *Uno* é de caráter religioso e não traz consigo qualquer evidência de realidade.

A perfeição em qualquer das atividades humanas é inalcançável. O juízo humano jamais encontrará a perfeita tradução do mundo numa proposição linguística ou matemática, pela óbvia razão de que somos finitos, limitados, mortais. Quando pensadores e cientistas inventam proposições e equações para traduzir os fenômenos que estudam, parecem não se dar conta de que os signos das linguagens verbal e matemática não criam a realidade, apenas a representam precariamente – conceitos não substituem o mundo.

Como criação humana, as linguagens também são imperfeitas, estão sujeitas à evolução cultural que as transformam com o tempo. Ao contrário do que sonham os minimalistas, o mundo real é complexo demais para caber em conceitos e equações. Por outro lado, em vez de perseguir o enganoso propósito de simplificar o mundo, em busca de uma essência inexistente, é preciso encarar a abundante complexidade que caracteriza o real.

Mesmo reconhecendo sua existência, já sabemos que o real é indefinível, por isso mesmo nenhuma verdade sobre o mundo é exata. Então, entreguemo-nos à sua complexidade para conhecer melhor seus meandros. Ao invés de lidar apenas com o punhado de causas que regem o mundo, a pesquisa artística visa estudar a abundância de coisas que habitam o real. Já sabemos que uma obra

de arte não é um conceito, mas uma coisa existente na realidade. Por isso mesmo, os artefatos sempre serão, como o próprio real, resistentes a explicações.

De uma vez por todas, precisamos entender que se queremos construir um conhecimento sobre a parte do mundo que nos é perceptível, devemos aceitar a complexidade inerente ao real. Pensamento complexo é aquele que não despreza as coisas, em favor das causas, mas leva em consideração as relações simétricas, assimétricas e conflituosas que emergem do atrito inconstante entre os existentes. A pesquisa artística está mais bem equipada para pensar a complexidade, porque não se baseia em definições, categorias, gêneros e classes que separam artificialmente as coisas.

A filosofia e ciência tradicionais ainda tentam simplificar (*sim + plici* = desdobrar) o mundo, alisando, planificando seus fenômenos na forma de uma representação (transformando a realidade tridimensional em texto bidimensional). Este mundo criado pelo pensamento sistemático e pelas linguagens verbal e matemática não é real, mas uma duplicação precária da realidade.

As linguagens abstratas (verbal e matemática) são muito importantes para a comunicação humana, para a transmissão de uma gama imensa de conhecimentos, mas não conseguem transformar toda a realidade em cognição lógica. Como representações, as linguagens verbal e matemática só capturam parcialmente a complexidade do real. A pesquisa artística, por seu turno, também não cobre a totalidade de informações e dados produzidos pelo real, porém, abre outras perspectivas cognitivas que vão além do verbo e do número, permitindo ampliar os horizontes do conhecimento humano.

Diversidade – Identidade: a tradição do pensamento ocidental costuma enxergar o mundo composto de identidades (espécies, classes, categorias, gêneros etc.), que reforçam a ‘igualdade’, a ‘mesmificação’, a ‘generalidade’, que são definidas a partir de um conjunto de marcas comuns a todas as unidades de um grupo.

Dentre as principais ferramentas socioculturais que servem à sustentação das identidades está a linguagem verbal. Por exemplo, quando falamos, ouvimos, lemos ou escrevemos a palavra ‘chapéu’,

sabemos que este termo se refere a todos os chapéus existentes no mundo, apenas nomeando um conjunto finito de qualidades que devem estar presentes em todas as coisas que podem ser chamadas de ‘chapéu’ (peça do vestuário, que protege a cabeça, de cobertura ovalada e dotada de abas). Com apenas uma palavra (chapéu), a linguagem verbal nos permite nominar milhões de itens que detêm aquelas qualidades mínimas necessárias e suficientes para ser um ‘chapéu’ – a isso chamamos ‘identidade’.

Temos poucos nomes e poucas definições para uma infinidade de coisas singulares. Assim, o recurso ao universal (identidade) não é uma força de pensamento, mas *uma enfermidade do discurso*. O drama é que o homem fala sempre em geral enquanto as coisas são singulares. A linguagem nomeia ofuscando a irresistível evidência do individual existente. (ECO, 1998: 28)

Pensar por identidades equivale a pensar por conceitos. Todo conceito é uma receita de identidade. Desde sempre, nas culturas humanas, as coisas são agrupadas por semelhança física, estrutural, funcional e/ou genealógica, mesmo não sendo iguais. Esta estratégia de controle do meio ambiente natural e social permitiu ao humano conter a extrema diversidade existente no mundo real e reduzi-la a espécies, categorias, gêneros etc. Com o auxílio da linguagem verbal, foram conferidos a cada um desses grupos identitários um nome próprio, criando um vocabulário que permitiu o domínio humano de vastos setores do mundo.

Com o aumento do vocabulário das línguas surge também a necessidade de distinguir, relacionar e hierarquizar os conceitos por meio de regras, fazendo aparecer as primeiras lógicas gramaticais. Por exemplo, a identidade de “humano” deve se distinguir claramente do que não é “humano”. Para isso, inventaram-se algumas leis do pensamento, como o ‘princípio da identidade’ (um ente é igual a ele mesmo, sem a possibilidade de ser outra coisa: $A = A$), o ‘princípio da não-contradição’ (nenhum ente pode ser falso e verdadeiro, ao mesmo tempo: se $A = A$, não pode ser $A \neq A$) e o ‘princípio

do terceiro excluído' (um ente é ou não é, não podendo ser um terceiro ente: ou $A = B$ ou $A \neq B$, não podendo ser $A+B$).

A escravidão moderna, que submeteu os negros africanos aos europeus nas Américas, tem uma explicação lógica baseada nos tradicionais princípios da não-contradição e do terceiro excluído, que hierarquizam a distinção dos conceitos e espécies. A pele negra do africano, suas religiões pagãs e sua origem geográfica foram consideradas fortes contradições em relação ao conceito eurocêntrico de humano, já que para os europeus da época, a identidade humana requeria a descendência de europeus, a religião cristã e a origem caucasiana (pele branca). Sendo portador de três não-conformidades (não-europeu, o paganismo e a pele negra), o africano e os mestiços (terceiro excluído) não alcançavam o pleno conceito de humanidade – logo, não pertenciam à espécie (identidade) humana, podendo ser violados, escravizados, assassinados.

Mesmo hoje em dia, devido ao cacoete de pensar por conceitos, ainda se aplicam os princípios lógicos da identidade, não-contradição e do terceiro excluído contra pessoas que não se adequam às definições gerais, como é o caso dos portadores de deficiências, étnicos, estrangeiros ou homossexuais. O fato de o gay ter orientação sexual diferente da maioria, produz uma contradição com a identificação sexual padronizada. O homossexual masculino ou feminino é uma não-conformidade que flerta com o princípio lógico da não-contradição e do terceiro excluído: um gay é homem e não-homem (mulher e não-mulher) ao mesmo tempo. Como, segundo a lógica do terceiro excluído, nada pode ser e não ser ao mesmo tempo, o homossexual não alcança pleno reconhecimento como humano. Logo, segundo o senso comum, pode ser marginalizado, discriminado, ofendido e violado, de vez que não é humano o suficiente para ter direitos de cidadania.

Classes, gêneros e espécies fazem parte da forma como organizamos os conhecimentos conceituais em uma linguagem comum, para que possamos entrar em acordo dentro do grupo social a que pertencemos – no entanto, classes, gêneros e espécies são convenções culturais humanas, inventadas pela sociedade para gerar e ge-

rir identidades. Por assim dizer, a *identificação* não é natural, por se tratar de uma atividade cultural de anulação das diferenças entre as coisas, evidenciando apenas o que elas têm em comum, enquanto nega o que elas têm de diferente.

Segundo Emilia STEUERMAN, para Jean François Lyotard,

... a razão e a capacidade discursiva da linguagem tornaram-se os males responsáveis pela domesticação e repressão da criatividade, enquanto a dimensão da retórica, exemplificada pela expressão artística, simboliza o que a razão tenta por todos os meios oprimir e reprimir, o que, em sua própria definição, não pode ser conhecido: a 'alteridade' da razão. (2003: 35-36)

A diversidade é o estado natural do mundo realmente existente. Pelo fato de que nada permanece o que é, tudo o que existe está em inconstante estado de diferenciação, não apenas em relação a outras coisas, como em relação a si próprio. O racionalismo tradicional, que ainda vige no senso comum, não lida bem com a diversidade, porque pensa apenas em termos de espécie, classe, categoria, gênero etc. A importância da pesquisa artística serve também para contornar esse cacoete idealista, que imagina o mundo sempre composto de identidades. De fato, trata-se do contrário: o mundo é diferença e para conhecer o mundo precisamos aprender a lidar com a diversidade inerente às coisas que realmente existem.

Originalidade – Regularidade: a longa hegemonia do logocentrismo sobre o pensamento ocidental nos forçou ao hábito de ver beleza na ordem, elegância na sucessão regular de fatos e na regularidade com que a mente lógica interpreta o mundo – vimo-nos na contingência de amar tão-somente o padrão lógico subjacente às aparências; a estrutura das categorizações, as simetrias das formas abstratas da geometria e dos conceitos, o amor à ideia e o louvor à identidade. De modo que aquilo que não pode ser submetido a números (ou palavras) habita o inferno da feiura, da falsidade e da maldade.

Mesmo havendo em natureza e na cultura, leis e padrões que podem ser experimentados e simulados em textos de linguagens, a

originalidade do mundo é produto da individualidade das formas. Graus de padronagem e de irregularidade se permutam no real, enquanto o olhar redundante do logocentrismo vê apenas os padrões.

Sinais de originalidade não podem ser desprezados pelo receptor como inúteis resíduos sensoriais, porque sugerem acontecimentos importantes que não foram capturados pelas linguagens. Esses sinais podem antecipar algo revolucionário ainda não significado, abrindo uma janela de possibilidades para o conhecimento. O que foge à redundância da lógica nem sempre são erros, enganos ou falsidades, mas podem ser manifestações da originalidade dos fenômenos. A pesquisa artística está equipada para detectar essa originalidade, sem considerá-la uma não-conformidade ou desvio.

Em realidade, todas as coisas são originais. Podemos utilizar de nossa espécie *Homo sapiens* para um exemplo disso. A lógica nos diz que todos os humanos são iguais, porque pertencem à mesma espécie. Mas, se de fato fôssemos todos iguais provavelmente já teríamos sido varridos da natureza há muito tempo, por algum vírus ou por mudanças no meio ambiente. Combinações genéticas diferentes escapam ao olhar normatizador da lógica, que passa por cima das mutações para eleger apenas o semelhante. Porém, são as diferenças genéticas que garantem a resiliência de nossa espécie, na medida em que as eras modificam o ambiente, obrigando-nos a adaptações que só são possíveis porque alguns de nós comportam os genes necessários para enfrentar a mudança.

O que é redundante se repete a si mesmo. No entanto, em natureza nada está repetido, não existem clones (a não ser que se se considerar a cissiparidade⁸ uma forma de clonagem). A lógica clássica, filosófica e científica, só se devota ao estudo da redundância, que segundo os clássicos prova a existência de leis e ordens gerais, enquanto despreza a originalidade das coisas.

A originalidade se destaca da redundância, na medida em que é percebida como algo que surge no momento mesmo da sensa-

⁸ Tipo de reprodução assexuada por separação em duas partes (bipartição), ou mais partes iguais (divisão múltipla). Este tipo de reprodução por bipartição ocorre em muitos organismos unicelulares e em alguns pluricelulares, como acontece, por exemplo, em algumas espécies de corais, amebas e outros protozoários.

ção de sua presença. A originalidade não é fruto de uma previsão, da derivação de uma regra, lei ou convenção. O original é também aleatório (ocorre espontaneamente), anormal (não é previsto por nenhuma norma), radical (de raiz geradora; de novo), e não se encontra em nenhum sistema codificado de linguagem.

Aleatória, anormal e radical, a originalidade é um dos componentes da criatividade artística, tecnocientífica e filosófica. Embora ela aumente muito o grau de imprevisibilidade das mensagens, não sendo bem-vinda em sistemas que visam se conservar imutáveis, como as lógicas e as racionalidades.

Porém, na “medida em que uma mensagem original passa a circular no sistema cultural, torna-se redundante, perdendo justamente o caráter que define sua esteticidade” (KIRCHOF, 2003: 164). Toda repetição enfraquece a originalidade de ideias e coisas, transformando-as em clichês: re-apresentações que se transformam em ‘representações’.

Uma ‘representação’ é sempre uma reapresentação daquilo que já esteve presente na percepção e no intelecto. Para que algo se torne uma representação é preciso que seja redundante. As representações servem como dispositivos mnemônicos para reforçar a memória do já-visto, do já-pensado, do já-conhecido – de modo que pela repetição a redundância se torna racionalidade.

A originalidade de um artefato, percebida como indicativo de sua esteticidade, causa revoluções imprevistas no modo de ver o mundo. Os processos de transformação sempre revisam ou rompem com normas, regras ou leis. Nesse aspecto, eles se tornam testemunhas da incomensurável originalidade do mundo. A originalidade faz parte da imprevisibilidade e assimetria de coisas existentes e não existe apenas na novidade criada, mas também em uma nova maneira de abordar o já visto, desafio consistente com a pesquisa artística.

Inefabilidade – Discusividade: parte das propriedades das coisas não pode ser significada em palavras, sendo, portanto, inefável⁹. Como é impossível à lógica linguística lidar com o inefável,

⁹ Proveniente do latim, *inexfabillis*, esta palavra é uma formação que inclui a partícula *in* (negação), associada à partícula *ex* (fora), e acrescida da declinação *fa* (do verbo *fari* – falar), e do sufixo *billis* (capacidade de...) e significa literalmente “incapacidade de ser traduzido em

entra em cena a estética, que tem a capacidade de perceber, ler e entender o *inominável*, pois os sinais estéticos não se comunicam por meio de conceitos. A inefabilidade do mundo real se deve à sua característica de ser apenas parcialmente discursável. Tudo aquilo que não cabe em discurso; tudo aquilo que ainda não foi nomeado, ou não pode ser nomeado, pertence à esteticidade das coisas.

O célebre ‘Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar’ (Wittgenstein) pode com efeito ser interpretado como a flecha que traspassa o rígido rigor da lógica e mostra sua vaidade ou no mínimo seu limite: a arte, a se acreditar nessa interpretação, seria justo aquilo que é preciso calar, pois não se pode falar dela corretamente. A arte para além do discurso, a arte trans-lógica, trans-gramatical. (CAUQUELIN, 2005: 125)

Ao contrário do que recomendou Wittgenstein, não precisamos nos deter diante do inefável, pois quem se cala é o *logos*. A incapacidade de vencer a inefabilidade das coisas faz a linguagem verbal encontrar sua definição (*de finis* = limite) e compreender-se na finita extensão de sua *techne* – perdendo a universalidade que acreditava possuir. Neste caso, a *episteme*, proposição verdadeira, derivada do discurso filosófico/científico, se torna insuficiente para abarcar o real.

Não devemos limitar a construção do conhecimento humano, só porque as palavras não alcançam as cognições inefáveis. Aqui entram em cena algumas linguagens não-verbais, como a imagem, cinestesia, música, dentre outras, que dão vez e vaza a formas diferentes de pensamentos e conhecimentos.

A linguagem imagética, por exemplo, representa por meio da iconicidade das aparências, podendo comunicar algo que a palavra não consegue interpretar. A inefabilidade se encontra inclusive na percepção da música, na sensação de um aroma, no movimento de

palavras”. Trata-se de uma limitação da linguagem verbal já conhecida entre os escolásticos e clássicos. No século XX, quando se convencem de que a palavra não pode traduzir o mundo, a decepção de muitos filósofos foi retratada na famosa frase de Ludwig Wittgenstein: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”. Em razão disso, os filósofos devem se abster de tudo o que o verbo não pode representar, como exemplo, do campo da estética.

uma dança, na fruição de uma obra de arte, tanto quanto na leitura das coisas singulares.

Não só as pinturas, mas inclusive as plantas e os proverbiais besouros são todos indivíduos, todos supostamente únicos; a todos eles se aplica o chavão escolástico: *individuum est inefabile*, o indivíduo não pode ser capturado pela rede da nossa linguagem [verbal], pois a esta é imprescindível operar com conceitos e proposições universais. (GOMBRICH, 1990: 106)

É preciso prestar atenção a certa cegueira inteligente que insiste em submeter o mundo real à rede de representações linguísticas, inclusive negando existência para aquilo que não pode ser interpretado no discurso. O verbo não pode ser moeda de troca de todo conhecimento auferido pelo humano, porque o mundo não é completamente interpretável pelas palavras. Toda interpretação verbal é uma tradução do mundo em uma rede lógico-gramatical que visa simplificar a realidade, de modo que parte dela caiba em nossa memória racional. As operações linguísticas são muito úteis para a comunicação de conhecimentos socialmente relevantes, mas podem levar à ilusão de que todo o mundo está contido em sua rede de significados, nos fazendo cometer graves erros de avaliação da realidade, engano que pode ser minimizado com o auxílio da pesquisa artística.

Quando apontamos o dedo para uma coisa e a denominamos com uma palavra, de fato estamos citando o nome de um conceito que, se aplicado ao mundo, pode ser reconhecido naquela coisa que indicamos. Neste sentido, não conseguimos capturar as coisas do mundo com o verbo, mas apenas as ideias que fazemos delas. A estética (arte), pelo contrário, consegue presentificar, por exemplo, a imagem física da cadeira e o tato humano pode comprovar sua existência real.

Por indicar apenas ideias sobre as coisas, sem tocar em sua existência, o verbo pode ser utilizado para mentir, isto é, falar sobre fatos e coisas fictícias, pois não está vinculado à realidade daquilo que representa. Por isso temos narrativas sobre coisas que podem muito bem não corresponder à verdade dos fatos, enquanto a inefabilidade da arte se aproxima bem mais do real, produzindo um tipo de “verdade” que o discurso não alcança.

Insensatez – Sentido: a ideia de sentido pode ser entendida como ‘razão de ser’, ‘destino’, ‘direção’, e provém do hábito ancestral de buscar pelo significado dos fenômenos que se apresentam diante de nossas percepções – levando à falsa crença de que tudo tem um significado e uma razão de ser. Para o senso comum, o mundo tem um sentido, que conduz a um destino inteligível. Portanto, para a lógica todas as coisas se conformam à sua finalidade.

Por outro lado, uma direção (sentido) não indica apenas seu fim, mas também sua causa (ou princípio). E a busca da causalidade (princípio da finalidade) fornece ao sujeito o “sentido” das coisas. A conformidade a fins se revela em toda a sequência de supostas causas e efeitos, sendo que os elos dessa cadeia de sentido funcionam como meios que conduzem aos fins. O sentido é a direção para onde o signo conduz a interpretação de seu objeto – se vejo ou ouço a palavra “janela”, este signo verbal “me conduz”, “me dirige” à ideia de uma abertura na parede que serve para iluminar e ventilar o ambiente. Para o logocentrismo, o texto só faz sentido quando direciona o entendimento rumo a uma ideia verdadeira. Para os logocêntricos, quando não há texto, não há sentido; e as coisas que não podem ser transformadas em texto são insensatas!

Sendo todas as ações dos homens dependente da busca de um fim, seu conhecimento se reduz espontaneamente, portanto, ao conhecimento das causas finais: eles consideram tudo o que os envolve somente com referência a tal finalidade, visto que concebem tudo o que existe na natureza somente como meios para alcançar o que lhes é útil. Da mesma maneira que eles pensam que seus olhos foram feitos para ver, eles pensarão que os peixes são feitos para alimentá-los. Toda visão finalista é ao mesmo tempo uma concepção antropocentrista do mundo visto que ao final a perseguição de seu próprio interesse prevalece sobre todos os outros na natureza. (MIQUEU, 2009: 128-129)

“O não-senso [insensatez] é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. (...) o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido” (DELEUZE, 2006: 74-75). Esta citação do filósofo

francês nos alerta para o hábito da lógica em “produzir” causas e efeitos para justificar o sentido das coisas.

Os conceitos sobre as coisas estão baseados no princípio teleológico do conhecimento intelectual, que lhes dá o sentido, a direção, uma razão de ser, embora exista apenas no âmbito abstrato da mente – em outras palavras: a finalidade das coisas é invenção da cultura.

Enquanto a representação textual ou simbólica é entendida como ‘algo que está no lugar de uma coisa’ – conduzindo o leitor no *sentido* de uma ideia –, as obras artísticas não são completamente representáveis, porque não estão no lugar de outra coisa: elas existem ali por si mesmas, de modo que muitos artefatos contêm acentuado grau de *in-sensatez*.

Todos os signos (que formam os textos e os discursos) têm natureza teleológica, pois eles sempre cumprem uma finalidade, um *telos*, que se realiza ao transportar o intérprete na direção de uma ideia. Por outro lado, a esteticidade das coisas não nos direciona para além delas mesmas. A cognição estética não é uma dedução (Se “A”, então “B”), mas sim uma percepção – só comunica seu conhecimento apenas quando presente à sensibilidade do perceptor. Obras de arte não são teleológicas, pois sua função representativa é colateral. O artefato não pode ser entendido como um texto que remete a um sentido. A obra de arte é insensata (não nos dirige a um sentido), inefável (não pode ser traduzida em palavras) e inconcebível (não pode ser conceituada).

Nos sistemas codificados, os signos e seus textos são representações de ideias sobre as coisas que podem ou não estar presentes. Ao ler o texto a mente nos conduz à ideia de algo, em direção a algo – este é o seu sentido. Mas, as sensações despertadas pela esteticidade das obras de arte são construídas por quem é afetada/o por sua presença. Assim, no caso das artes, a obra não se completa senão na relação singular que estabelece com o perceptor. Essa “relação singular” é uma experiência estética insensata, inefável e inconcebível.

... a experiência estética não encarna mais a utopia da experiência, as obras de arte não são mais encarregadas de transcenderem a realidade atual e anteciparem uma vida in-

finitamente boa, bela e redimida. Sob esse ponto de vista, o interesse estético reside unicamente nele mesmo, destituído de toda finalidade ulterior (GUIMARÃES et alii, 2006: 23).

O mundo real não tem finalidade, nem sentido, nem destino e se movimenta em evolução darwiniana produzindo um ambiente em inconstante transição. Por outro lado, o pensamento inteligente tem uma direção, um sentido: a finalidade de se dirigir para o mundo com o objetivo de dizer o que ele é, assenhorando-se de sua existência material por meio das linguagens lógicas.

A percepção da insensatez dos artefatos demanda uma abolição do sentido da lógica, para que se possa ser paciente de seus afetos e, assim, conhecer esteticamente a caleidoscópica manifestação da realidade. A insensatez não é a falta de sentido, mas a recusa de um sentido unívoco, próprio da lógica, que impede a experiência dos múltiplos sentidos que a percepção do mundo nos oferece. O que é a criatividade senão um ataque de insensatez que se bate contra a voz única da lógica? Longe de ser desprezível, a insensatez é um dos sintomas a se considerar na pesquisa artística, como constituinte da cognição estética, pois habita em diversas coisas e eventos que circulam no meio natural e social.

A “virada artística”, movimento gnosiológico previsto pelas pesquisadoras, autoras da investigação que inspira este ensaio, corresponde ao reconhecimento da pesquisa artística como produtora de um saber fundamental, que não pode ser reproduzido pela lógica científica, filosófica ou de senso comum. Os dez parâmetros da pesquisa gnosiológica, revisitados acima e resumidos na tabela a seguir são apenas um trecho da extensa fronteira entre arte e filosofia/ciência, que precisa ser aberta, de modo que o conhecimento ganhe trânsito, livrando-se de preconceitos tradicionalistas, para que sua complexidade coincida com a abundância indefinível do mundo.

MODOS GNOSIOLÓGICOS ESTÉTICOS E LÓGICOS	
Pesquisa Estético-Artística	Pesquisa Filosófico-Científica
Presentificação	Teleologia
Criatividade	Generalidade
Singularidade	Universalidade
Subjetividade	Objetividade
Efemeridade	Eternidade
Complexidade	Simplicidade
Diversidade	Identidade
Originalidade	Regularidade
Inefabilidade	Discursividade
Insensatez	Sentido



8

Pesquisa em Arte na Educação: Estudo de caso (I)

A PESQUISA EM AUDIOVISUAL

Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las. Walter Benjamin (2009: 515)

Este livro começa com a pergunta: Por que a arte importa? Questiona o que a arte comunica e reflete sobre o tipo de conhecimento produzido pelo artista quando cria uma obra de arte. Mais ainda, reflete sobre como podemos entender a pesquisa artística, em comparação com outros tipos de pesquisas.

Perguntas que se tornam mais complexas quando entramos no campo do audiovisual¹. E por antecipação, pede outra pergunta: qual é o lugar do audiovisual no campo da arte? Ou seu lugar estaria no campo da comunicação? Questões complexas, perpassadas pela transdisciplinaridade, cujas respostas apenas pretendemos esboçar neste texto.

A classificação das artes vem da antiguidade a partir do critério que dividiu o trabalho corporal entre artes servis e liberais. Com o Renascimento, surge um novo elenco das artes liberais: eloquência, poesia, música, pintura, escultura, arquitetura e gravura. O ano de 1770 marca o início da Arte Moderna, a partir da proposta do historiador e crítico Giulio Carlo Argan. Em 1971, o esteta e historiador

¹ Quando utilizamos a palavra “audiovisual” estamos nos referindo também ao cinema, que integra esta categoria.

polonês do século XX, Wladyslaw Tatarkiewicz², afirma: “A arte é uma atividade humana, consciente, dirigida à reprodução de coisas ou construção de formas ou expressão de experiências, se o produto dessa reprodução, construção ou expressão é capaz de suscitar prazer ou emoção ou choque” (FIGURELLI, 2013: 112).

No início do século XX, a Escola de Frankfurt introduziria as questões da industrialização, tecnologia e cultura de massa nas discussões sobre arte, principalmente com Walter Benjamin³, que estuda os produtos da cultura de massa, como o cinema. Para ele, a obra de arte possui uma “aura”, proveniente de sua unicidade, que se dilui no processo de reprodução, como é o caso das cópias de filmes e discos. Para Benjamin, ao ser reproduzida, a obra de arte perde sua “exclusividade”.

O cinema já era considerado “arte plástica em movimento”, por Ricciotto Canudo, autor do *Manifeste des Sept Arts*, de 1911, e da *Esthétique du Septième Art*. A ele se atribui a alcunha de “sétima arte” do cinema, através de seu caráter estético e de sua linguagem, que pode integrar as outras formas de arte. Para Canudo, o cinema é ao mesmo tempo ciência e arte, real e ideal, não reproduz a vida, “mas acompanha o milagre de a recriar com meios mecânico. E o homem moderno, com um toque de varinha mágica dos irmãos Lumière [Luz], pôde fixar para sempre o próprio movimento da vida.” (BRANDÃO, 2008: 45).

Para o historiador Jean Mitry, um dos primeiros a relacionar o cinema com a arte, por conta de suas características de tempo/ espaço, afirma:

Ao contrário – única entre todas as artes – o cinema é, ao mesmo tempo, uma arte do Espaço e uma arte do Tempo. O drama fílmico que se produz no espaço (como no teatro), se desenvolve no tempo ao criar sua própria duração (como no romance) (MITRY, 1963: 27).

Podemos afirmar, a partir de referências, que o cinema é uma arte, que nos conduz à aplicação dos métodos da pesquisa artística para analisá-lo. Mas, essa atividade está longe de ser simples.

² *What is art? The problem of definition today. The British Journal of Aesthetics* (1971).

³ A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica

Pensar a pesquisa em arte é enfrentar desafios que implicam ampliar a discussão sobre um campo onde fazer e refletir sobre o fazer se transforma a todo momento, não sendo possível tomar como base os métodos científicos aplicados a outros campos do saber.

Conforme entendimento de Coessens (2014), o artista como um pesquisador, traça sua práxis e reflexão fazendo um processo de autor-reflexão, revelando algum conhecimento novo para os outros (p.18). A complexidade da pesquisa em audiovisual, no entanto, perpassa a questão da arte, do entretenimento e de elementos que incluem a linguagem, a indústria cultural, o mercado, as diferentes plataformas, sua reprodutibilidade e, por que não, suas formas de acesso.

Um levantamento nas bases de dados dos Periódicos CAPES e Scielo⁴, com as palavras-chave pesquisa em artes; metodologia; pesquisa em audiovisual; pesquisa em audiovisual metodologia; pesquisa em cinema, demonstrou que, quase em sua totalidade, os artigos e dissertações tratam o audiovisual e o cinema como objetos de pesquisa se utilizando de metodologias das ciências sociais para construção seu corpus. A discussão sobre uma metodologia específica para pesquisa em audiovisual/cinema não está explicitada nos textos.

As ciências sociais têm como ponto de partida os métodos das chamadas ciências duras⁵, como a observação e a generalização, mas tem como ponto principal o estudo dos fatos sociais e sua complexidade, partindo de pesquisas bibliográficas, documentais, organização de banco de dados, estudos de caso, história oral, entre outros. As ciências sociais e humanas utilizam o método de investigação científica sobre a realidade social, aplicando técnicas de pesquisa científica a situações e problemas concretos do contexto social.

Autores das ciências sociais também afirmam que “os sociólogos deveriam se sentir livres para inventar os métodos capazes de resolver os problemas das pesquisas que estão fazendo, pois para fazê-lo seria necessário adaptar os princípios gerais à situação específica que têm nas mãos”. (BECKER, 1999: 12)

⁴ Tendo como recorte para a Base Capes 2007-2023 e Scielo, sem definição de período de recorte.

⁵ A diferenciação entre ciências duras e ciências moles se refere ao termo da língua inglesa STEM (Science, Technology, Engineering and Mathematics) que designa as disciplinas das áreas de Ciência, Tecnologia, Engenharia e Matemática, em oposição às ciências humanas e sociais ou ciências “moles”.

Os teóricos do cinema e da comunicação têm buscado uma resposta sobre a aplicação dos métodos de pesquisa ao cinema, sem um olhar conclusivo. ADAMS (2019) por exemplo, destacando a especificidade do cinema como arte, enquanto afirma no artigo “Nem dentro, nem fora: o lugar do cinema no campo da comunicação”:

Há que se atentar para o fato de que Cinema não é só Comunicação (tal visão parece pensá-lo exclusivamente como meio), mas também arte (admitindo sua dimensão discursiva-formal). E a arte, apesar de também comunicar, funciona sob uma lógica particular cuja compreensão, frequentemente, foge do alcance de métodos e padrões. É preciso repensar definições, redesenhar linhas de separação dos saberes e reajustar as lentes pelas quais o objeto é observado para, assim, fazer justiça à autonomia de cada campo de conhecimento e respeitar suas particularidades que, não raro, são sufocadas pelas generalizações. (p.175).

Tanto nas pesquisas em comunicação, como em artes, há a necessidade de adaptação dos métodos, tendo em vista a rápida transformação dos novos meios, sendo a interdisciplinaridade fundamental para seu resultado.

CULTURA VISUAL E VISUALIDADES

As discussões sobre os estudos visuais podem contribuir para a construção de novas metodologias que analisem as expressões audiovisuais. O estudo da imagem, de seu entendimento e de como são construídas suas representações têm sido um desafio para os Estudos da Cultura Visual. Este é, ainda, um campo emergente, que tem como base o estudo da visualidade, ou seja, a apreensão social e histórica da experiência visual como fato social, que trabalha em uma perspectiva multidisciplinar a partir de questões colocadas por diferentes áreas, entre elas o cinema/audiovisual. Os estudos visuais permitem a relação entre campos que, embora nem sempre compartilhem das mesmas metodologias, têm objetos em comum.

Aparentemente, quando pensamos em um significado para em conjunto de imagens e produtos visuais, imaginamos que a palavra

definir o sentido. Mas, por trás de uma elocução verbal simplificada há um universo complexo que nos remete à cultura visual e um universo de imagens em sua diversidade, entre elas as produzidas pelas artes visuais, o cinema e a televisão.

Fundamentalmente, interessa acentuar que (...) os estudos visuais procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico para o universo mais geral das imagens e das representações visuais. Contudo, esta perspectiva da história da imagem implica que os estudos visuais não se organizam a partir do primado da arte diante de outras práticas de significação e de produção de discursos, indo além da percepção visual (KNAUSS, 2008: 160).

Vista como um campo transdisciplinar, a Cultura Visual congrega história da arte, antropologia, cinema, audiovisual e muitos outros campos do conhecimento. Teóricos como Stuart Hall, propõem a discussão, a partir dos Estudos Culturais, sobre a política das imagens e seu significado, como um campo de disputa na sociedade. Ao procurar entender o papel da mídia também traz a questão da representação como ponto central. Hall entendeu o “real” como uma construção social marcada pela mídia, centrada no universo das imagens.

Hall está ligado às epistemologias não positivistas informadas pela hermenêutica (Gadamer,1998), pelo construtivismo social (Berger e Luckmann, 2010) e pela teoria crítica (Habermas,1991), Keller (1995; 2009), especialmente nos cruzamentos que envolvem essas duas correntes. (ITUASSU, 2016: 10)

A Cultura Visual tem seu marco inicial entre as décadas de 1980 e 1990, no mundo acadêmico anglo-saxônico (Estados Unidos, Grã-Bretanha e Canadá), na Europa continental (Portugal, Espanha, França) e, mesmo no Brasil, em Programas de Pós-Graduação em Cultura Visual e Artes Visuais. Com os estudos que multiplicam as questões da visibilidade, a Cultura Visual deixa de ser um domínio da História da Arte e incorpora outras áreas, como a Antropologia, a História, a Sociologia e a Comunicação. Como campo do conhecimento, enfatiza a diversidade do universo de imagens e sua potência na sociedade, tanto quanto na geração e viralização da sociedade em rede.

Em 1996, um número especial da revista norte-americana *October*,⁶ publicou uma enquete com quatro perguntas⁷, para discutir o conceito de Cultura Visual e suas relações com a história da arte. O questionário foi respondido por teóricos de diversas áreas, que trouxeram as principais reflexões para o novo campo.⁸ Svetlana Alpers, historiadora de arte norte-americana e professora da Universidade de Berkley respondeu: “Nesse sentido, a Cultura Visual se distingue da verbal ou textual. É uma noção discriminatória, não abrangente; as fronteiras disciplinares, assim como as diferenças entre as mídias artísticas, são objetos de investigação, não de negação.”⁹ Emily Apter, professora de Literatura Francesa e Comparada da Universidade de Nova York, traz em sua resposta a relação com as novas tecnologias:

_____ No momento, os Estudos Culturais parecem ser o local da

⁶ Revista fundada em Nova York em 1976 por Rosalind E. Krauss y Annette Michelson da Universidade de Columbia Revista acadêmica norte-americana especializada em arte contemporânea, crítica e teoria.

⁷ *OCTOBER 77, Summer 1996: 25/70: 1. It has been suggested that the interdisciplinary project of 'visual culture' is no longer organised on the model of history (as were the disciplines of art history, architectural history, film history, etc.) but on the model of anthropology. Hence, it is argued by some that visual culture is an eccentric (even, at times, antagonistic) position with regard to the 'new art history' with its socio-historical and semiotic imperatives and models of 'context' and 'text'. 2. It has been suggested that visual culture embraces the same breadth of practice that powered the thinking of an early generation of art historians—such as Riegl and Warburg—and that to return to the various medium-based historical disciplines, such as art, architecture, and cinema histories, to this earlier intellectual possibility is vital to their renewal; 3. It has been suggested that the precondition for visual studies as an interdisciplinary rubric is a newly wrought conception of the visual as disembodied image, re-created in the virtual spaces of sign-exchange and phantasmatic projection. Further, if this new paradigm of the image originally developed in the intersection between psychoanalytic and media discourses, it has now assumed a role independent of specific media. As a corollary the suggestion is that visual studies is helping, in its own modest, academic way, to produce subjects for the next stage of globalized capital; 4. It has been suggested that pressure within the academy to shift towards the interdisciplinarity of visual culture, especially in its anthropological dimension, parallels shifts of a similar nature within art, architectural, and film practices. In: <https://www.mplus.org.hk/en/magazine/visual-culture-questionnaire/>*

⁸ *Visual Culture Questionnaire* Svetlana Alpers; Emily Apter; Carol Armstrong; Susan Buck-Morss; Tom Conley; Jonathan Crary; Thomas Crow; Tom Gunning; Michael Ann Holly; Martin Jay; Thomas Dacosta Kaufmann; Silvia Kolbowski; Sylvia Lavin; Stephen Melville; Helen Molesworth; Keith Moxey; D. N. Rodowick; Geoff Waite; Christopher Wood *October*, Vol. 77. (Summer, 1996), pp. 25-70. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28199622%2977%-3C25%3AVCQ%3E2.0.CO%3B2-G>

⁹ *On such an account, visual culture is distinguished from a verbal or textual one. It is a discriminating notion not an encompassing one; Disciplinary boundaries, like differences between artistic mediums are a subjects of investigation, not of denial. Tradução da autora. October*, Vol. 77, pp. 25-70 (Summer, 1996).

teia cibernética. Dito isso, as questões de avaliação, inventário, patrocínio, proveniência, reprodução, autenticação, apropriação, direitos autorais, seguro e censura – cruciais para a prática da história da arte em relação ao mercado global de arte desde tempos imemoriais – podem dar à história da arte um papel central e uma vida diferente no ciberespaço.¹⁰

Tom Gunning, professor de teoria do cinema da Universidade de Chicago discute a questão das fronteiras e dos desafios que o novo campo propõe, destacando a interdisciplinaridade entre as áreas do conhecimento.

Os Estudos Visuais, portanto, devem se tornar mais do que uma interseção interdisciplinar. As suposições sobre a separação do método da estética e da análise social e política, da história da arte e da cultura popular e das fronteiras entre as mídias são fortemente desafiadas por uma investigação da variedade de modos e técnicas de abordagem visual que podemos encontrar nos últimos dois séculos.¹¹

A partir de diferentes premissas, os autores que responderam o questionário destacam o caráter, (inter)transdisciplinar do novo campo. Para Paulo Knauss, professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, a Cultura Visual transpõe limites e práticas e propõe uma relação entre o espectador e o objeto de seu olhar. Seu eixo central é a visualidade, portanto “trata-se de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão”. KNAUSS (2008: 155).

Cultura Visual, segundo ele, deve ser vista como produção so-

¹⁰ *For the moment, cultural studies seems to be the site of cyber's web. That said issues of appraisal, inventory, patronage, provenance, reproduction, authentication, appropriation, copyright, insurance and censorship - crucial to the practice of art history as it relates to the global art market since time immemorial - may give art history a central role in a different life in cyberspace. Tradução da autora. October, Vol. 77, p. 25-70 (Summer, 1996).*

¹¹ *Visual studies, therefore, should become more than an interdisciplinary intersection. Assumptions about the separation of the method of aesthetics and social and political analysis, high art and popular culture and the borders between media and strongly challenged by one investigation of the range of modes and techniques of visual address that we can find in the last two centuries. Vol. 77, pp. 25-70 (Summer, 1996).*

cial, onde o olhar do espectador tem como ponto de partida uma construção social. MIRZOEFF, citando Derrida, afirmou que o direito a olhar reivindica autonomia, não individualismo ou voyeurismo, mas pleiteia uma subjetividade e coletividade políticas – a invenção do outro. Em seu ensaio, “O Direito do Olhar”, discute sobre os conceitos de visualidade e a reivindicação da capacidade de ver¹², traçando um histórico da visualidade, desde o início do século XIX, como uma contribuição aos estudos da Cultura Visual (2016: 5).

Para MIRZOEFF, a Cultura Visual não pode ser apenas definida pelo meio, mas também pela interação entre o espectador e aquilo que ele olha e observa, o que pode ser definido como acontecimento visual. (2003: 34). Tal acontecimento se dá na convergência do signo visual, das tecnologias, da variedade de modos de visualidade e do olhar do espectador e se caracteriza como transdisciplinar.

Se a transdisciplinaridade pode ser considerada uma abertura de todas as disciplinas em um processo de atravessamento. Seu surgimento é visto como uma ponte entre as diferentes disciplinas. Sua prática no terreno das artes pressupõe a contribuição das áreas de ciências humanas e ciências físicas.

Uma das boas coisas da transdisciplinaridade é que não podemos ser acusados de pisar onde não devemos pisar quando falamos de coisas que não pertencem à nossa própria disciplina. Assim, estaremos cruzando fronteiras livremente, sem sermos acusados de transgressão, apesar de podermos ser acusados de estar enganados, o que é diferente. (MATURANA, 2000: 79)

Castells¹³ (2015) afirma que “a imagem é nosso esperanto”, ressaltando sua característica como “linguagem universal”. O sociólogo espanhol, que é uma das maiores autoridades acadêmicas sobre o impacto das tecnologias da informação na sociedade, desenvolveu o conceito de *sociedade em rede* e afirma que as imagens têm papel

¹² Ensaio foi publicado como prévia do livro “The Right to Look: A Counterhistory of Visuality”. Escrito primeiramente como apresentação para a Conferência sobre Cultura Visual na Universidade de Westminster, organizada por Marq Smith e Jo Morra, em 2010.

¹³ Manuel Castells (1942), sociólogo e professor universitário espanhol. Autor do famoso livro “Sociedade em rede” (publicado originalmente em 1996).

significativo nas relações de poder pela sua capacidade de construir sentidos e significados.

A montagem cinematográfica é um campo fértil para a análise da construção de sentidos. Sobre isso, a mais clássica referência são os estudos de Serguei Eisenstein e sua teoria da montagem paralela, através da qual a alteração da ordem dos planos constrói mensagens simbólicas. É a montagem que dita o ritmo do filme através de ações que ocorrem em paralelo. Imagens que, aparentemente não se relacionam entre si, constroem significados simbólicos, através de justaposição. Para exemplificar analisamos a cena do massacre na Escadaria de Odessa em *O Encouraçado Potemkin*¹⁴.



A cena da escadaria de Odessa do filme “Encouraçado Potemkin”, de Eisenstein, é considerada uma das mais icônicas e impactantes da história do cinema.



¹⁴ *O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potemkin)* — URSS, 1925. Direção: Sergei Eisenstein.

Ela retrata o massacre de civis por parte das tropas czaristas, durante a Revolução Russa de 1905 e é uma obra-prima da técnica que antecipa a narrativa cinematográfica.

A população se reúne na escadaria para saudar os marinheiros amotinados do encouraçado Potemkin. Em um encontro de conagraçamento e júbilo traz seu apoio e alimentos aos rebeldes. Porém, uma cena bruscamente cortada por uma mulher baleada que solta um carrinho com um bebê escadaria abaixo dá início ao drama. Os cossacos descem a escadaria como sombras de gigantes, atirando contra a população. Planos fechados, primeiros planos vão insinuando a violência que se aproxima. O carrinho de bebê vai descendo, uma criança é atingida e sua mãe implora aos soldados que a deixem passar. Mas, os soldados atiram na mãe, com a criança nos braços e continuam a descer. No final da sequência a cavalaria também ataca a multidão que, desesperada, corre sem direção.

A construção da montagem através de planos que se justapõem, mostra o horror que paralisa o espectador. Os verdugos não têm rosto e seguem massacrando mulheres, homens e crianças de todas as classes sociais, presentes na escadaria. É a estética de Eisenstein criando sentidos através da articulação das imagens, demonstrando o horror que não poupa ninguém em um dos filmes mais importantes da história do cinema. Para ele “a justaposição de dois planos deveria assemelhar-se a um ‘ato de criação’: cada corte deve gerar um conflito entre dois planos unidos, fazendo com que na mente do espectador surja um terceiro conceito que será precisamente aquilo que Eisenstein chama de ‘imagem’” (LEONE; MOURÃO, 1987: 5)

Retomando as noções de Mirzoeff, podemos afirmar que para o estudo da sequência citada, a criação de sentidos entendida por Eisenstein leva em conta o repertório do espectador como ponto de partida para a análise da obra –, justamente o que nos sugere os estudos de recepção, como mais uma ferramenta na pesquisa em audiovisual.

A visão tradicional da comunicação, que entendia o público como um receptor passivo de mensagens, começa a ser contestada na década de 1960, por meio de uma perspectiva que coloca o foco no papel ativo do público na construção de sentidos. Deixa-se de

acreditar que a interpretação de uma obra seria um processo único e determinado, para se adotar interpretações variáveis, de acordo com o contexto histórico, social e cultural do receptor.

Um dos primeiros e principais autores dos estudos da recepção é Hans Robert Jauss (1921-1997), escritor e crítico literário alemão, que propõe a “estética da recepção”. Ele defende que a obra literária é um “horizonte de expectativas”, que se completa com a participação do leitor. Wolfgang Iser (1926-2007), professor de inglês e literatura comparada na Universidade de Constance, na Alemanha, desenvolve o conceito de “efeito estético”, se referindo à resposta emocional e intelectual do leitor.

No mesmo campo da teoria da recepção, Stuart Hall (1932-1014), teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano, aproxima os estudos de recepção do campo da comunicação, aplicando-os à análise da mídia. Umberto Eco (1932-2006), escritor, filósofo, semiólogo e linguista italiano, desenvolve seu conceito de “leitor modelo”, um tipo de leitor idealizado pelo autor, enquanto Michel de Certeau (1925-1986), historiador e erudito francês, considera que o “consumo” cultural é um processo ativo de “caça furtiva”, no qual o público reinterpreta e subverte os significados das mensagens.

Um artigo de MORAIS e FERNANDES (2012) toma Jauss como referência ao considerar suas teorias na área da literatura como válidas para todas as manifestações artísticas, inclusive as do cinema e audiovisual. De acordo com Jauss:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso traz à luz a diferença hermenêutica entre compreensão passada e a presente de uma obra, dá a reconhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas as posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica fi-

lológica, a aparente obviedade, segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete (JAUSS, 1994: 32 *in* MORAIS e FERNANDES, 2012: 103).

NOVA TEORIA DA COMUNICAÇÃO

Tanto o conhecimento estético, como o lógico, não pode cumprir seu trabalho de orientar os humanos, sem o concurso dos vários tipos de comunicação desenvolvidos pela cultura. É preciso que tenhamos em mente que o conhecimento só é válido quando comunicação. A própria raiz da palavra ‘comunicação’ é “tornar comum” os conhecimentos de uns para os outros. Desse modo, não apenas a ciência, mas também a pesquisa em arte (estética) devem dedicar espaço substancial para a questão da comunicação de seus conhecimentos à sociedade.

Uma nova referência que pode contribuir com a pesquisa em arte e tecnologia audiovisual é a Nova Teoria da Comunicação (NTC) desenvolvida pelo professor e filósofo brasileiro Ciro Marcondes Filho, mais especificamente naquilo que ele chama de Princípio da Razão Durante, que valoriza o “entre”, o “enquanto” ou o *metáporo*¹⁵, como um poderoso instrumento de pesquisa, uma forma de entender os fenômenos comunicacionais ao mesmo tempo em que eles acontecem, deixando de lado a polarização objetividade/subjetividade. Ciro Marcondes Filho propõe este novo paradigma para os estudos da comunicação, em que a experiência vivida assume um papel central, orientando a comunicação do que se processa

¹⁵ A Nova Teoria da Comunicação (NTC) dedicou-se à construção de um conceito de comunicação aplicável a todos os fenômenos comunicacionais. O *metáporo* se constitui em uma espécie de relato que se aproxima da produção literária, tentando atingir certa qualidade estética e artística do texto, necessária para que o leitor faça uma imersão profunda na realidade que está sendo descrita. A preocupação é fazer o leitor sentir junto, a coisa por dentro. O *metáporo*, o quase-método ou caminho do meio, desenvolvido pelo FiloCom – Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação, da ECA-USP, coordenado pelo Professor Dr. Ciro Marcondes Filho, tem como base o conceito de comunicação como Acontecimento, um fenômeno raro e efêmero, mas de profundo impacto. Dessa forma, o *metáporo* propõe uma forma de trabalhar esse fenômeno em movimento, sem cristalizá-lo. O *metáporo* se assemelha ao conceito de *perplicação*, de Gilles Deleuze (1925-1995), na medida em que evita gerar uma representação do Acontecimento, mas relatar sem abstrair do Acontecimento sua dinâmica própria.

no “durante”, no “momento” de sua ocorrência, buscando alcançar o sensível, o único, o cognitivo de cada experiência. (MARCONDES FILHO, 2010).

Na NTC, o metáporo não se resume a uma comparação simples. Ele se configura como uma ponte entre domínios comunicacionais distintos, permitindo que o pesquisador explore o inefável, o intangível e o subjetivo da comunicação. Através do metáporo, o pesquisador se torna um navegante experiente, mapeando as nuances e sutilezas dos processos comunicacionais que, muitas vezes, se esquivam das metodologias tradicionais. O metáporo, como procedimento, convida o investigador a transcender os limites da pesquisa tradicional e mergulhar na experiência vivida da comunicação e, por que não incluímos aqui as artes, como o audiovisual.

Para que o relato metapórico de um Acontecimento não se degrade em mera representação, muitas vezes se faz necessário utilizar-se de várias linguagens, além da verbal. Motivo pelo qual o audiovisual ganha sua importância na NTC, pois sua ideia central é transmitir o conhecimento de um Acontecimento respeitando o máximo possível a sua constituição e existência.

A Nova Teoria da Comunicação (NTC), é um marco na busca por uma compreensão mais profunda e abrangente do fenômeno comunicacional. Ela se diferencia das abordagens tradicionais ao se fundamentar em alguns pontos principais:

- A comunicação é um acontecimento: um processo dinâmico e relacional que se dá no espaço-tempo.
- O método metapórico: propõe ao pesquisador imergir no fenômeno comunicacional para compreendê-lo em sua totalidade.
- A transcendência do real: reconhece a existência de uma dimensão que vai além do que podemos apreender pelos sentidos.
- O papel do metáporo: instrumento de conhecimento que permite ao pesquisador avançar na compreensão do fenômeno comunicacional.

Através da imersão no “enquanto” do metáporo, o pesquisador abre novos horizontes para a compreensão dos fenômenos comunicacionais, tecendo um rico mosaico de conhecimento, que abre espaço para a criatividade e a inovação. Aplicar esta nova forma de pesquisa no campo da arte pode possibilitar a apreensão de camadas mais sutis da coisa em estudo, além de facilitar a comunicação dos resultados da pesquisa para um público mais amplo, para além da comunidade científica. E se aceitamos que o audiovisual extrapola o olhar racional, temos aí novas possibilidades de investigação, pois a narrativa da pesquisa, entrelaçada pelo metáporo, se torna um convite para a reflexão e o debate.

INCONCLUSÃO

A pesquisa em arte e a pesquisa em audiovisual se entrelaçam de diversas maneiras, criando um campo fértil para a investigação e a produção de conhecimento. Essa interconexão se manifesta em diferentes níveis.

Teórico:

- Linguagens e narrativas: a pesquisa explora como o audiovisual se expressa através de linguagens específicas, como a imagem, o som, o movimento e a edição, para construir narrativas complexas e significativas. Isso inclui o estudo de gêneros cinematográficos, técnicas de filmagem, roteirização, produção e pós-produção.
- Estética e recepção: a análise estética de obras audiovisuais é fundamental para compreender a construção do significado e a experiência do espectador. Isso envolve o estudo de elementos como a *mise-en-scène*, a fotografia, a trilha sonora e a montagem, além da recepção da obra pelo público e o seu impacto social e cultural.
- História e indústria: a pesquisa histórica investiga a evolução do cinema e do audiovisual, desde suas origens até os dias atuais, considerando aspectos tecnológicos, sociais,

econômicos e culturais. Isso inclui o estudo de movimentos cinematográficos, diretores, autores, tendências estéticas e o impacto da indústria audiovisual na sociedade.

Metodológico:

- **Análise fílmica:** a pesquisa em audiovisual utiliza diversas ferramentas metodológicas para analisar filmes e outros produtos audiovisuais, como a análise estrutural, a semiótica, a narratologia e a análise de discurso.
- **Etnografia e estudos de caso:** a pesquisa etnográfica permite ao investigador mergulhar na realidade dos realizadores audiovisuais, acompanhando seus processos criativos e as dinâmicas da produção audiovisual. Já os estudos de caso aprofundam a análise de obras específicas, contextualizando-as em seu momento histórico e cultural.
- **Tecnologias digitais:** a pesquisa em audiovisual se beneficia das novas tecnologias digitais para a análise, produção e disseminação de conhecimento. Isso inclui o uso de softwares de edição, plataformas online e ferramentas de realidade virtual e aumentada.

Prático:

- **Criação artística:** a pesquisa em arte pode inspirar e fundamentar a criação artística audiovisual, explorando novas formas de expressão e narrativa. Artistas podem utilizar metodologias de pesquisa para investigar temas, desenvolver roteiros, experimentar técnicas e refletir sobre sua própria prática.
- **Educação e formação:** a pesquisa em audiovisual contribui para a formação de profissionais qualificados para o mercado de trabalho, através do desenvolvimento de cursos, oficinas e programas de ensino. Isso inclui a criação de materiais didáticos, a capacitação de docentes e a promoção da pesquisa e da produção audiovisual no contexto educacional.
- **Curadoria e exposição:** a pesquisa em audiovisual auxilia na

curadoria de mostras e exposições de cinema e vídeo, fornecendo subsídios para a seleção de obras, a elaboração de textos críticos e a organização de eventos educativos.

A pesquisa em arte e a pesquisa em audiovisual se complementam e se enriquecem mutuamente, abrindo novas possibilidades para a formação de um conhecimento plurissemiótico e estético, capaz de superar as formas modernas de cognição, baseadas fundamentalmente na escrita verbal.

Não há conhecimento sem comunicação. A Nova Teoria da Comunicação, pesquisada pelo pensador Marcondes Filho e seus companheiros converge para a necessidade de superar a matriz abstracionista do conhecimento baseado em verbo/número, servindo-se agora de variados processos comunicacionais, de modo a alcançar níveis de cognição do objeto antes invisíveis aos métodos tradicionais.

Os sistemas de signos que compõem todos os tipos de audiovisual estão disponíveis para a pesquisa de novas formas de conhecimento, permitindo um diálogo efetivo com a afetividade e a estética, áreas cognitivas que precisam ser reconhecidas como produtoras de cognição autêntica e vital para a prosperidade social.



9

Pesquisa em Arte na Educação: estudo de caso (II)

O CINEMA COMO FONTE PARA INVESTIGAÇÃO HISTORIOGRÁFICA

O mundo em que vivemos hoje está repleto de comunicação audiovisual, o que representa um desafio para uma sociedade que baseou seus conhecimentos na tipografia gutenberguiana durante os últimos quinhentos anos. A pesquisa em arte se torna, então, uma excelente estratégia para perscrutar e colaborar para a transição do mundo logocêntrico e da cultura letrada, para este novo mundo audiovisual e sua cultura plurissemiótica. Neste sentido, as pesquisas que se dedicam a relacionar a linguagem e a literatura com o cinema cumprem este papel tradutor que a arte, como conhecimento, é capaz de empreender.

A proposta desta pesquisa foi investigar uma produção cinematográfica com uma temática histórica, numa perspectiva da relação entre Cinema, História e Educação. O trabalho tomou como objeto de pesquisa a obra fílmica do cineasta Humberto Mauro, *O Descobrimento do Brasil*, de 1937. O cinema chama atenção para possibilidades de estudos, pois é um meio de expressão imagética que pode ressignificar o passado. O filme de Humberto Mauro, em particular, despertou o interesse em questionar qual é a versão de história abordada pelo cineasta na obra e como se deu o recorte temático da obra fílmica.

A escolha pelo filme justifica-se pelos vestígios instigantes, por uma linguagem fílmica de caráter realista, com narrativa tradicional, e pela possibilidade de avançar no conhecimento sobre essa

obra filmica que já havia sido estudada em diferentes perspectivas. Outras descobertas foram acontecendo, pois estudar um filme demanda conhecer, ainda que de modo pouco aprofundado, a linguagem filmica. Tal intento requer identificar como um filme constrói o seu discurso imagético na combinação de vários elementos: técnicos e artísticos, cinematográficos e extracinematográficos. Além desses elementos, também é preciso perceber o entrecruzamento de outros elementos, os quais são peculiares à produção cinematográfica: a imagem, o movimento, o som, a cor, o ângulo da câmera, a música, as indumentárias, dentre outros. Inicialmente, tais descobrimentos foram desafiadores, o que levou à busca por diferentes autores, sejam historiadores, críticos de cinema, literatos, assim como pelas referências em um curso, na área de cinema, que tratava da produção e montagem de um filme.

A concepção da pesquisa foi a etapa que mais exigiu esforços para a elaboração do texto. Não havia dúvidas de que era preciso contar com outras pessoas que ajudassem na produção da escrita. Então fomos buscar os teóricos e a base para fundamentar a escrita. Encontramos, especialmente, Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Sheila Schvazman, Eduardo Morettin, Pierre Nora, Jacques Le Goff, Acir Dias da Silva e outros. Esses autores possibilitaram pensar o filme e auxiliaram no embasamento teórico para estruturar a escrita.

A TRAJETÓRIA DE HUMBERTO MAURO

Dos diversos estudos que tratam da trajetória do cineasta Humberto Mauro, destacam-se: Alex Viana (1993), Paulo Emílio Salles Gomes (1974), Fernão Pessoa Ramos (1999, 2000), Glauber Rocha (2003), Sheila Schvarzman (2000), Eduardo Morettin (2013) e Ronaldo Werneck (2009). Em tais estudos encontrei vários dados a respeito do cineasta: nasceu na fazenda São Sebastião, arredores da cidade de Volta Grande (MG), em 30 de abril de 1897. Desenvolveu atividades ligada à fotografia, rádio, eletricidade, música, teatro, atuação, roteiro, montagem, direção de cinema e outras. É considerado um dos maiores cineastas da história do cinema brasileiro pelo seu trabalho

e acervo de obras cinematográficas, compostas por documentários e ficção. Sua produção teve início no final dos anos 1920 até a década de 1970. Enfrentou dificuldades e contratemplos para a produção dos seus filmes, mas sempre lançava mão de um “artifício”, para dar conta dos imprevistos. Segundo WERNECK (2009: 78-79):

Nessas ocasiões, o engenho e o talento de Humberto Mauro foram postos muitas vezes à prova: uma tempestade foi conseguida com chuva de regador, iluminação adequada e raios riscados diretamente na película virgem. [...] A necessidade das filmagens próximas das patas dos cavalos nas cenas de correria foi satisfeita com uma lata de farinha em forma de tubo, pintada de preto por dentro e duas lentes, uma de foco longo e outra de máquina fotográfica comum: em suma, Humberto inventou uma teleobjetiva.

Entretanto, isso não foi impedimento para se tornar um grande realizador da arte cinematográfica. É considerado o precursor do Cinema Novo no Brasil. Morreu onde nasceu, na cidade de Volta Grande, em 4 de novembro de 1983, aos 86 anos.

O jovem Humberto Mauro, incentivado pelo fotógrafo Pedro Comello, produziu seu primeiro curta metragem, *Valadião, O Cratera*, em 1925. A partir dessa experiência filmica, tomou gosto pelo cinema e passou a produzir seus filmes, primeiramente pela Phebo Sul América Film, que posteriormente foi substituída pela empresa Phebo Brasil Film. Foi nesse mesmo período que escreveu e produziu o ciclo regional de obras filmicas mais importante do cinema brasileiro: Ciclo de Guataguases. Segundo Ronaldo WERNECK (2009: 39),

Um rio, uma ponte, uma praça, uma igreja. Algumas ruas e casas distribuídas em um quadrilátero central e quase perfeito. Seis mil habitantes, se tanto. Assim era a Cataguases do início do século XX, pouco depois de sua transformação em município (1877) — movida a café e a pequenas indústrias. Uma cidade igual às outras, uma entre tantas pequenas cidades do interior de Minas. Foi nessa Cataguases dos anos 20 que o jovem Humberto Mauro dirigiu seus primeiros filmes, *Na Primavera da Visa*, *Thesouro Perdido*, *Braza Dormida*, *Sangue Mineiro* — os quatro longas-metragens produzidos

pela Phebo Brasil Filme que formaram o chamado “Ciclo Cataguases”. Sim na época a pequena cidade possuía uma produtora capacitada a realizar fitas de cinema a serem exibidas nos grandes centros.

O real virou ficção. A cidade de Cataguases, descrita por Werneck, se tornou muitas vezes o cenário para produção das obras de cineasta Humberto Mauro¹. Ao estudar o cineasta, nos deparamos sempre com a intermediação do real com a ficção. Suas memórias de vida no interior do Estado de Minas Gerais perpetuaram-se em suas obras.

O crítico de cinema Glauber Rocha, autor da obra *Revisão crítica do cinema brasileiro*, destaca a contribuição de realizadores como Humberto Mauro, Mario de Peixoto, Alberto Cavalcanti, Lima Barreto e outros.

A explosão de Humberto Mauro em 1933 — lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino — é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Lima e de Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e com o qual realizou “O Descobrimento do Brasil” (ROCHA, 1963: 24).

Na trajetória de vida do cineasta Humberto Mauro, três períodos foram significativos: o ciclo de Cataguases de 1920; o trabalho nos estúdios da Cinédia com Adhemar Gonzaga, no Rio de Janeiro; e a partir de 1930, o convite do professor Edgard Roquette Pinto, para ser o diretor técnico do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), ligado ao Ministério da Educação e Saúde no governo de Getúlio Vargas.

¹ Destacamos a filmografia realizada pelo Humberto Mauro, com mais de 300 curtas-metragens e mais de 15 longas-metragens ao longo de sua carreira: *Valadião*, *O Cratera* (1925), *Na Primavera da vida* (1926), *Tesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928), *Lábios sem beijos* (1930), *Sangue mineiro* (1930), *A Voz do carnaval* (1933), *Ganga Bruta* (1933), *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-mulher* (1936), *O descobrimento do Brasil* (1937), com música de Villa-Lobos, *Argila* (1940), *O Canto da saudade* (1950). Também foi diretor da obra inacabada *Inconfidência Mineira*, produzido por Carmen Santos.

Somam-se a esses três períodos algumas mudanças importantes na sua trajetória de vida. Passou a fazer filmes encomendados e institucionais, como, por exemplo, *O Descobrimento do Brasil* e *Os Bandeirantes*, cuja finalidade tinha um viés educativo e formativo. Abandonou o trabalho de produção de ficções, basicamente tramas românticas e os musicais.

Para Alex Viana (1993), o trabalho desenvolvido por Humberto Mauro foi de extrema importância para o desenvolvimento do cinema brasileiro. “Seu papel no desenvolvimento do cinema brasileiro tem sido subestimado pela crítica, e, com ar maroto, o próprio Mauro sugere que talvez tenha estado sempre muito adiantado em relação a seus críticos” (VIANA, 1993: 64).

Humberto Mauro é considerado o pioneiro da arte cinematográfica genuinamente nacional. Na construção de seus filmes, priorizou temas para revelar a essência do *brasileiro-caboclo* e sua proximidade com a natureza. No início de sua carreira, dirigiu filmes de ficção, sem compromisso estético ou conteúdo com as produções estrangeiras, da década de 1920. Para o pesquisador André MONCAIO (2010), a produção do cineasta foi marcada pelo seu olhar apurado de fotógrafo, e o cuidado com a iluminação em suas produções foram de extremada exigência:

No entanto, ao observar cuidadosamente a obra de Humberto Mauro pode-se perceber que ele era, sim, “antes de tudo um fotógrafo”. E um fotógrafo no sentido mais amplo desta palavra: um criador de imagens que usa a câmera escura — esta máquina em constante transformação desde o século XV. Quem sabe o que virá depois das câmeras de alta definição? — para mostrar o mundo aos desatentos passageiros. Um indivíduo sempre observador e cuidadoso na composição de planos perfeitamente “fotográficos” e de um cinema sutil e denso. [...] É bom lembrar que Glauber Rocha equipara a fotografia deste último “à dos melhores fotógrafos de então [...]”.

[...] o trabalho com a iluminação é também outra característica que se sobressai em alguns filmes, vistos os limites técnicos impostos pela produção conhecidamente “artesanal”. Por outro lado, é perceptível sua preferência pelo cenário

rural e as tomadas em exteriores - nas quais parece ter melhores resultados - proporcionando ao espectador inúmeras e belas cenas. O cineasta quase se assemelha a um pintor paisagista pela técnica utilizada na composição dos planos (MONCAIO, 2010).

Podemos afirmar que a construção estética da imagem nos filmes do cineasta mineiro é de fundamental importância para compreender sua produção, e de grande valor, tanto estético como histórico, para as produções do cinema brasileiro. Outras características que podemos destacar, na forma de produzir seus filmes, foi a utilização do preto e branco, com a finalidade de dar à cena a sensação de relevo a partir de uma boa iluminação. Também tinha preferências pelos filmes mudos. Evidenciava, em seus comentários, que os filmes mudos auxiliavam no processo educativo, permitindo aos professores interagir com as imagens projetadas na tela. Com relação à música utilizada em seus filmes, sua parceria com Heitor Villa-Lobos perdurou por muito tempo. A utilização de músicas particularmente do tipo erudita e brasileira foram suas preferidas. O cineasta de olhar profundo e contemplativo ao mundo em seu entorno deixou para os pesquisadores uma quantidade incalculável de pistas, rastros para o estudo sobre sua obra cinematográfica.

O CENÁRIO DE PRODUÇÃO DO FILME

O contexto social, econômico, científico e político da época da produção do filme *O Descobrimento do Brasil* revela que o projeto nacionalista do governo de Getúlio Vargas² também influenciou artistas e intelectuais, que passaram a se preocupar com a busca de

² Getúlio Vargas, para a implementação de seus objetivos de governo, determinou ações políticas, voltadas para firmar o Brasil como uma “Nação” e um “Estado Nacional” forte. O populismo e o nacionalismo foram os caminhos trilhados para atingir tal objetivo no período. O governo recém-instaurado primou pelo modelo administrativo centralizador, nomeando interventores nos estados. Uma maior integração e unidade políticas a partir da criação de órgãos federais, tais como: o Ministério de Educação e Saúde, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, o Conselho Nacional de Educação e os Conselhos Estaduais de Educação. Empresas estatais foram criadas, destacando-se a Companhia Siderúrgica Nacional (1941), a Companhia Vale do Rio Doce (1942), a Companhia Hidrelétrica de São Francisco (1945) e a Petrobras (1954).

uma identidade brasileira nas artes, refletindo-se nas manifestações culturais. A busca por essa identidade nacional se manifestou, principalmente, no resgate, na valorização e no estudo sistemático do folclore nacional. Em especial, as criações musicais do período foram marcadas pelo aspecto de afirmação de uma identidade nacional, tornando o terreno fértil para a posterior atuação do compositor Villa-Lobos e a divulgação do canto orfeônico.

As ideias propagadas pela Escola Nova, a obrigatoriedade da educação pública a todas as camadas sociais como um dever do Estado, para formação do cidadão, encontrou adeptos no Brasil, principalmente no Estado de São Paulo. Mas rapidamente as diretrizes educacionais da Escola Nova assumiram importância em âmbito nacional, com a criação, em 1930, do Ministério da Educação e Saúde Pública e do Conselho Nacional de Educação. Segundo Alice Ferry de MORAES (2010: 8),

Entre os movimentos mundiais vigentes na época, mas no campo da educação, a Escola Nova, criada a partir dos desígnios de Dewey, deu origem ao movimento dos “pioneiros” brasileiros que tinham entre eles educadores como Francisco Campos e Anísio Teixeira. O ensino, desde a década de 20, manifestava-se a favor da nova arte - o cinema - como instrumento pedagógico a ser empregado.

A política de afirmação da identidade nacional propagou-se também no meio das criações artísticas: no cinema, na música, no teatro, na poesia e outros. Um exemplo são as obras do cineasta Humberto Mauro, *O descobrimento do Brasil* e *Os Bandeirantes*, e Heitor Villa-Lobos e a divulgação do canto orfeônico.

Humberto Mauro propagou seus ideais a respeito da produção de filmes educativos no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), onde produziu mais de 300 documentários sobre uma diversidade de temas, para atingir o objetivo de levar a escola aos que não tiveram a oportunidade de frequentá-la. Segundo ABREU *et al.* (1998: 32),

As ideias de Mauro sobre filmes educativos foram postas

em prática em 1936, quando fundou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) com o antropólogo Edgard Riquette-Pinto, [...] “com esse trabalho, procuramos levar escola para os que não tiveram escola”, disse o cineasta mineiro que realizou, no INCE, mais de 300 documentários sobre temas variados como arte, astronomia, agricultura, dança, mineralogia e música. *O Descobrimento do Brasil* (1937) é o trabalho documental mais ambicioso de Mauro, que procurou filmar “como se estivesse com máquina de mão na frota de Cabral”. A trilha sonora é de Heitor Villa-Lobos [...].

O cinema em 1910 já estava sendo utilizado como ferramenta na educação. A instalação da filmoteca do Museu Nacional é um indicativo desse processo. Essa instituição se constituiu inicialmente com os filmes da Comissão Rondon. A Comissão foi a responsável pelo registro em filmes das explorações geográficas, botânicas, zoológicas e etnográficas que constituíram o acervo. As produções a respeito do cinema como instrumento educativo evidenciam, de uma forma geral, que ele foi empregado no país em todos os níveis de ensino primário, secundário e superior. Entretanto, não existiam procedimentos legais que determinassem as bases para sua utilização.

O diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, o professor Fernando Azevedo, em 1928, foi o responsável pela proposição da legislação para a utilização do cinema em todas as escolas primárias do Distrito Federal. A utilização da película *non flam* 16 mm, a partir de 1929, facilitou que os filmes fossem projetados no ambiente escolar. Segundo a pesquisadora Solange STECZ (2015: 28-29):

Em 1928, o decreto da Instrução Pública do Distrito Federal, já destacava o papel do cinema na educação e os textos de Jonathas Serrano (1930) e Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1931) discutiam a necessidade de integrar o cinema a projetos de educação. [...] Também o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, de 1932, destacava o caráter da escola como espaço que deveria propiciar ao educando a possibilidade de observar, experimentar e criar todas as atividades capazes de satisfazê-lo e, para tanto, deve ser reorganizada como um “mundo natural e social embrionário”, um ambiente dinâmico em íntima conexão com a região e a comunidade.

O professor Jonathas Serrano, da Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, foi o responsável por organizar a primeira Exposição de Cinematografia Educativa. Os ideais a respeito da produção de filmes educativos foram propagados pelo governo getulista com auxílio de educadores, que compartilharam dos mesmos ideais. Interessados em estabelecer essa atividade, a partir da Revolução de 1930, acabaram por contribuir para a criação do INCE. Segundo a Lei n.º 378, de 23 de janeiro de 1937, que incluiu o INCE no Ministério da Educação e Saúde.

Quando de sua fundação, a ideologia do Instituto estava baseada nas teses positivistas de que era tarefa dos “detentores do conhecimento” passá-lo aos “ignorantes”, afinal o desenvolvimento da ciência era o maior trunfo desta nação em crescimento, e todos deveriam “ter acesso” a ela e ao sucesso do país. Acreditava-se na supremacia do saber como salvação do Brasil e o INCE era o grande motor desta tarefa de “educar” o povo brasileiro (MONCAIO, 2010)

Para a execução do projeto do cinema educativo, o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, contou com a ajuda de Edgard Roquette-Pinto, que tinha sido o criador da primeira rádio educativa. Para formar sua equipe de trabalho, Roquette-Pinto convidou o cineasta e produtor Humberto Mauro para dirigir os Serviços Técnicos do INCE, e o responsável pela direção de diversos filmes, além cientistas da área da saúde e educadores, como consultores. Segundo o pesquisador Eduardo MORETTIN (2007: 56),

O ingresso de Mauro no INCE apresentou duas facetas. De um lado, representou a consolidação de sua produção, dado que participou direta ou indiretamente da confecção de cerca de 300 filmes de curta e média metragem entre 1936 e 1964. De outro, principalmente durante o período da ditadura varguista e da gestão no instituto do último de seus “mestres”, Roquette-Pinto, o vínculo com o Estado se traduzirá na adoção de um tom oficial nas obras encomendadas, na aceitação e na incorporação de um discurso cientificista em suas películas e, por fim, em um empobrecimento de sua fatura fílmica, presa às orientações de intelectuais que se julgavam efetivamente os responsáveis pela elaboração das imagens.

O INCE ainda realizou filmes sobre educação física; cidades históricas; personagens da história nacional e eventos oficiais do governo de Getúlio Vargas. Entretanto, a produção maior estava voltada para à ciência. Foram produzidos principalmente filmes de divulgação das pesquisas científicas. O Instituto, em seu objetivo de produzir filmes para atender à demanda da educação, criou um acervo para pesquisadores interessados na temática que envolve cinema e educação, mas também possibilita trabalhos interdisciplinares para análise de questões políticas, econômicas e culturas do período.

O cenário de produção do filme foi buscar elementos do cenário político cultural e educacional do período de produção do filme em que se afirmava a identidade nacional utilizando de criações artísticas. Os elementos do cenário político se integraram com o cultural e educacional, para formalizar a política do governo getulista, que utilizou também do cinema para incorporar um discurso cientificista, consolidando o vínculo da obra fílmica com a ideologia nacionalista do Estado.

SOBRE O FILME *O DESCOBRIMENTO DO BRASIL*

Em entrevista ao jornal *O Globo*, no Rio de Janeiro, o cineasta e diretor Humberto Mauro falou sobre a concepção da obra fílmica:

Produção de grande envergadura, caracteristicamente cultural e fundamentalmente cívica, “Descobrimto do Brasil” é um filme diferente de todos os demais. Trata-se de uma reportagem, a mais fiel possível, em torno do acontecimento inicial da nossa história. Direi melhor, afirmando que é uma ilustração detalhada à carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da que frota que aportou ao Brasil, observando todos os pontos da viagem e da estada dos portugueses aqui. Não nos limitamos, porém, somente às informações de Caminha. Através da colaboração graciosa e inestimável dos professores Roquette-Pinto e Alfonso de Taunay, aprofundamos a pesquisa da ‘câmera’, procurando esgotar o assunto. Nem de outra maneira poderíamos proceder dada a finalidade educativa que o Instituto do Cacau desejou dar ao filme. Todos os recursos foram empregados nesse sen-

tido. Mobilizaram-se tais recursos com o escopo único de realizar obra digna da confiança que o Instituto depositou nos nossos esforços (MAURO, 1937 *apud* SCHVARZMAN, 2000: 159).

O filme *O Descobrimento do Brasil* é um longa-metragem épico produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia. Foi iniciado sob a direção de Alberto Campiglia e equipe. Porém, Humberto Mauro deu continuidade à produção sob supervisão de Ignácio Costa Filho, na época, presidente do Instituto do Cacau. Na nova fase, contou com a participação de importantes intelectuais do período para a concepção e execução da obra fílmica. Encontramos nos créditos, além do nome do cineasta Humberto Mauro, Afonso de Taunay, historiador diretor do Museu Paulista, ligado ao núcleo de tradição historiográfica brasileira e ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, composto por Francisco Adolfo de Varnhagen, João Capistrano de Abreu, entre outros. O cineasta também contou com o apoio de Edgar Roquette-Pinto, diretor do INCE, e do maestro Villa-Lobos.

Humberto Mauro utilizou o texto d'*A Carta de Pero Vaz de Caminha* para a produção do roteiro para a criação da sua versão de história do “descobrimento” do Brasil. O filme *O Descobrimento do Brasil*, de 1937, foi produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia, que contou com a participação de importantes intelectuais do período para a concepção e execução da obra. Encontramos nos créditos o nome do historiador Afonso de Taunay entre os colaboradores intelectuais do projeto, ligado ao Núcleo de Tradição Historiográfica; de Francisco Adolfo de Varnhagen; João Capistrano de Abreu; e da produção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do qual o diretor do Museu Paulista fazia parte; Edgar Roquette-Pinto, diretor do INCE; e o maestro Villa-Lobos, produtor da trilha sonora, que enfatiza o gênero épico. Uma das características do filme é a escassez de diálogos, o que se justifica pelo fato de o cinema estar em fase de transição do cinema mudo para o sonoro. O filme apresenta uma estrutura de cenas com variações de descrições didáticas e dramatizações. Com relação ao som, a sua produção foi de filme sonorizado, mas o movimento da câmera segue a orientação de um filme mudo.

Foi o primeiro trabalho realizando para atender ao propósito do recém-criado INCE, de um cinema como propagador do “real”, deixando de lado a função artística ou ficcional. É possível perceber o tratamento dado para a investigação histórica na lista de colaboradores postada nos créditos da obra. Segundo Alexandro Dantas TRINDADE (2010: 55-56):

A menção à “colaboração intelectual e verificação histórica” de Roquette-Pinto e Afonso Taunay, diretor do Museu Paulista, logo nos créditos, inscreve indiretamente o filme numa tradição historiográfica cujo núcleo compunha-se também de Francisco Adolpho de Varnhagen, João Capistrano de Abreu e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB, fundado em 1838) (Morettin, 2000). Embora o filme tome como tema o descobrimento à luz da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, esta não é mencionada nos créditos. E é justamente sua não indicação antecipada que produz um efeito mais acentuado de realismo, uma vez que o filme incorpora a própria feitura do documento, diegeticamente, como parte do roteiro [...]. A câmera, reconstituindo fielmente a escrita de Caminha, torna o gesto, e seu produto, caução da verdade restituída. Esta tentativa deliberada de conferir veracidade, por sua vez, é uma das características da trajetória cinematográfica de Humberto Mauro, cuja perspectiva fotográfica constitui um “padrão estético” recorrente.

O filme foi inspirado no documento *A Carta de Pero Vaz de Caminha* e da obra pictórica de Victor Meirelles, *A Primeira Missa do Brasil*, para elaboração do roteiro. O épico narra a trajetória da viagem do português Pedro Álvares Cabral no chamado caminho para as Índias. Destaca o desvio de rota feito pelas caravelas e o suposto “descobrimento do Brasil”, ou seja, a chegada em uma nova terra e o desembarque nela. O contato com os habitantes do Brasil foi encenado para parecer que tudo ocorre de forma amistosa. A cena para retratar primeira missa tem a marca da superioridade dos portugueses e a influência religiosa.

As críticas feitas sobre o filme recaíram sobre vários aspectos, mas neste estudo apontamos as partes que achamos mais relevantes para a discussão. O posicionamento do filme é voltado para apre-

sentação dos personagens que representavam o colonizador português, as proposições dos poderes do rei e da Igreja. Os personagens que representavam os “povos originários” foram retratados a partir de uma “idealização” retirada da *Carta*, e ampliada a partir da produção literária, de um romantismo indianista produzido no século XIX. Além disso, os personagens representam infantilidade na forma de se expressar. Para André MONCAIO (2010):

Fazendo ressalvas às críticas, claramente válidas, de um posicionamento mais português do que brasileiro do filme nesta história absolutamente parcial e duvidosa, do ponto de vista da reconstituição histórica da cenografia *O Descobrimento do Brasil* é um filme surpreendente, visto que foi produzido em 1937 sob encomenda do Instituto do Cacau da Bahia. O figurino dos portugueses e a caracterização do interior do navio são elementos de destaque do filme, mostrando o cuidado na sua criação. O que fica clara é a falta de informação a respeito de como os índios brasileiros se “vestiam” e comportavam, já que aquilo que aparece na tela mantém fidelidade com as descrições da carta de Pero Vaz Caminha ao rei [...]. Na sequência final do filme, é quase direta a referência ao quadro *Primeira Missa no Brasil*, pintado em 1860 por Victor Meirelles, um outro ponto de destaque e atenção. O plano parece ter sido transferido da tela do pintor para a tela do filme.

Quanto à receptividade do filme no período do lançamento, em novembro de 1937, no Rio de Janeiro, teve repercussão nos principais jornais nacionais, exibições programadas para pequeno público, em especial para autoridades ligadas ao governo getulista. O filme não alcançou o sucesso esperado pela produção. Também foi apresentado em Portugal/Lisboa em janeiro de 1939. Foi noticiado na imprensa, mas sem muitas expectativas de público, apesar da importância do episódio para a memória histórica dos dois países.

A PRODUÇÃO HISTORIOGRÁFICA: A ABORDAGEM DE ROBERT ROSENSTONE

Lucien Febvre (1985) propôs aos historiadores que o ofício do historiador deveria ir além dos textos escritos.

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se os não houver. Com tudo que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, à falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses de lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. Não consistirá toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiador, num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, fazer com que digam o que por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram — e, finalmente, constituir entre elas essa vasta rede de solidariedade e de entre ajuda que supre a ausência do documento escrito? (FEBVRE, 1985: 249-250)

Essa prática ganhou força ao longo do tempo, e a história, no seu embate como disciplina, ganhou novas perspectivas para a produção do conhecimento histórico. As noções de documento e de texto ampliaram-se. Atualmente, todos os vestígios do passado e do presente são considerados matéria para a pesquisa histórica. Textos, verbais e não verbais, as artes foram adicionadas ao elenco de fontes de pesquisa para os historiadores. Com efeito, essa adição facultou aos pesquisadores das áreas de Ciências Humanas e de Letras, Linguística e Artes uma diversidade de leituras em perspectivas inter e transdisciplinares.

Essa tendência de trabalho está aproximando em especial a História a outras áreas do conhecimento, uma vez que ela busca estabelecer novas metodologias para trabalhar com linguagens diferencia-

das. As novas abordagens historiográficas, em especial as produções voltadas para a História cultural³, possibilitaram a intermediação com a produção material e imaterial dos indivíduos: da expressão, do significado da sua presença, da atividade, do gosto, das linguagens, da maneira de ser, da construção de símbolos, som, imagens, memória de si e memória coletiva.

Considerando que os vestígios e pistas do presente e do passado podem servir de “matéria-prima” para a reconstrução da representação histórica e são produções culturais, portanto, essa diversidade de produção dos indivíduos propicia a intermediação com os vários campos da arte: cinema, literatura, música, fotografia, dança, teatro e outros. Essa tendência de trabalho está aproximando a história de outras áreas de conhecimento, buscando estabelecer e aprimorar metodologias para trabalhar com fontes diferenciadas na produção historiográfica.

Na medida em que se produzem continuamente saberes, os historiadores acrescentam conhecimentos novos à memória da sociedade que fazem parte. A produção intelectual dos historiadores mudou em profundidade e em amplitude, assim também as modalidades de escrever a História, influenciada pelo surgimento de novos territórios a serem explorados pela pesquisa histórica, pelos novos objetos visando temáticas originais e pela abundância das novas abordagens (REVEL, 1998).

O historiador, nessa perspectiva, reconstrói os acontecimentos das histórias vividas, informando aos seus leitores o esquema interpretativo no qual se descortina o passado vivido, demonstrando conjuntamente os seus procedimentos narrativos e os recursos metodológicos e teóricos empregados. Possibilita, assim, reconhecer que as novas abordagens e objetos de estudos utilizados revelam a diversidade de leituras possíveis e, portanto, diferentes linguagens (história escrita, história fílmica), complementares entre si. Entendemos que os estudiosos da História estão inseridos em uma era demarcada por linhas indefinidas e por fronteiras intelectuais direcionadas para discutir o novo, o inesperado, na busca de um discurso

³ Ver: Burke (2005); Falcon (2002); Ginzburg (1989: 174-179); Hunt (2001); Pensavento, Santos e Rossini (2008); Sharpe (1992).

de vozes compartilhadas. Segundo Peter BURKE (2002: 37), vive-se

[...] uma era instigante e, ao mesmo tempo, confusa. Podem-se encontrar referências a Mikhail Bakhtin, Pierre Bourdieu, Fernand Braudel, Norbert Elias, Michel Foucault e Clifford Geertz nos trabalhos de arqueólogos, geógrafos e críticos literários, assim como de sociólogos e historiadores. O surgimento do discurso compartilhado entre alguns historiadores e sociólogos, alguns arqueólogos e antropólogos, e assim por diante, coincidem com um declínio do discurso comum no âmbito das ciências sociais e humanidades e, a bem da verdade, dentro de cada disciplina.

A intermediação da História com outras disciplinas resultou numa grande diversidade de estudos, com a incorporação de pensamentos por todas elas, e isso permitiu que diferentes conhecimentos e pontos de vista fossem explorados em uma iniciativa comum. A pluralidade de instrumentos, temas, abordagens e procedimentos ocasionaram mudanças no território do historiador, descortinando novos percursos para a escrita da história.

O cinema entra em cena na historiografia a partir da década de 1970, e é definitivamente incorporado ao fazer histórico, como uma categoria de “novo objeto” de pesquisa, para os historiadores interessados na temática. Foi com seu precursor, o historiador francês Marc Ferro, que as discussões sobre cinema ocuparam lugar de destaque na área da História. A obra de Marc Ferro é uma leitura fundamental para compreender a relação cinema e história, em especial no artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. O texto foi reeditado em inúmeras publicações, sinalizando a importância do trabalho. O cinema é visto pelo autor como testemunho singular do seu tempo, uma vez que está longe do controle do Estado.

[...] Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. É fácil perceber que ela não corresponde neces-

sariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar a inutilidade deles. [...] O filme tem a capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmara revela se funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor. As imagens, as imagens sonoras, esse produto da natureza, não poderiam ter, como o selvagem, nem língua nem linguagem. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: isso não significaria que a imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra-análise da sociedade? (FERRO, 1992: 85-86).

O filme, para o historiador Marc Ferro, tem uma configuração que lhe é própria: consegue trazer à tona elementos que possibilita uma análise da sociedade, diferenciando-se das proposições dos seguidores tanto de direita quanto de esquerda.

Na contemporaneidade, destacamos que o historiador, romancista e teórico estadunidense Robert A. Rosenstone foi professor catedrático de História do *California Institute of Technology*, autor de diversos livros e artigos e romances, e dois de seus estudos históricos foram transformados em filmes: a biografia de John Reed (*Romantic revolutionairy: a biography of John Reed*), que virou enredo do filme *Reds*, de 1981, produção hollywoodiana dirigida por Warren Beatty; e o estudo sobre a Brigada Abraham Lincoln (*Crusade of the left: the Lincoln Battalion in the Spanish Civil War*). Além dessas obras, escreveu os romances históricos *Mirror in the Shrine*, *The man who swam into history* e *King of Odessa*. Em seu livro *History on Film/Film on History*, lançado em 2006, nos Estados Unidos e traduzido para português em 2010, o autor orientou suas reflexões sobre a história

e, em particular, a relação dialética entre o cinema e a história.

Robert Rosenstone é um historiador pós-moderno que discute em seus trabalhos as narrativas e as perspectivas teóricas da historiografia, na defesa de uma renovação da própria narrativa a partir de outros modelos de escrita e argumentação. Destacando que o longa-metragem dramático é mais uma possibilidade de fazer história mesmo considerando seu caráter ficcional. Sua pesquisa está centrada em investigar como os filmes históricos evidenciam os acontecimentos do passado e como o fazem. “[...] Uma nova mídia, como as imagens em movimento em uma tela acompanhadas de sons, cria uma mudança enorme na maneira como contamos e vemos o passado - e também na maneira como pensamos o seu significado” (ROSENSTONE, 2010: 54).

Rosenstone (2010) tece comentário sobre como os historiadores denominados de pós-modernos utilizam-se da linguagem cinematográfica para recriar um acontecimento histórico. Instigantes também os comentários a respeito do percurso da historiografia, das suas conquistas ao longo dos séculos, da tradição alcançada pela história escrita. O autor destaca as conquistas dos últimos 50 anos, fazendo uma referência à Escola de Annales na França, às mudanças metodologias dos historiadores, jamais imaginadas pelas gerações anteriores. Rosenstone afirma, com propriedade, sobre a relação cinema e história:

Um resultado de tais esforços é que agora podemos ouvir as vozes daqueles que ficaram calados por tanto tempo — mulheres, subalternos, escravos, trabalhadores, agricultores, gente do campo, homens do povo, minorias sexuais. Agora, também temos a oportunidade não somente de ouvir essas pessoas, mas também de vê-las. Dizer que podemos fazer isso é quebrar uma prática antiga que passou a ser considerada imutável — a noção de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas em uma página. Trata-se de uma questão arriscada, pois mudar a mídia da história significa mudar igualmente a mensagem. Platão sugeriu isso há mais de dois milênios ao dizer que, quando o modo da música muda, os muros da cidade tremem. O modo neste caso, o passado contado por imagens em movimento, não elimina as antigas formas de história — vem

se juntar à linguagem que o passado pode usar para falar. Como começar a pensar a respeito, como entender essa linguagem, como determinar a posição da história em filme em relação à história escrita, como entender o que o cinema acrescenta à nossa compreensão do passado [...] (ROSENSTONE, 2010: 19-20).

O professor Rosenstone é um intelectual admirável, o que pude constatar em entrevista realizada no período de levantamento de dados para esta pesquisa. Ao ouvirmos seus relatos de suas histórias de vida, e do longo tempo dedicado ao trabalho de pesquisador e suas atividades na universidade, não tivemos dúvida de que estávamos diante de um contador de história. Ele é um observador atento a todos os comentários e perguntas que lhe são feitas. Compreendemos que a sua preocupação está voltada para o entendimento de como se dá o desenvolvimento do processo histórico. Como ele mesmo deixou evidenciado, *“o historiador, nas suas produções escritas, precisa inventar, re-inventar o seu passado e o passado histórico sobre o qual está revisitando”*. Quando perguntei sobre a produção de seus textos históricos, ele foi enfático ao dizer que buscou novas maneiras de expressar para se aproximar de seus personagens, retratar seus dias, contar sobre sentimentos. Ele citou que lhe chamou a atenção a crítica pós-estruturalista da prática histórica de Hayden White e Frank Ankersmith. Os autores deram condições de perceber, especialmente nos estudos sobre o cinema, as limitações da história tradicional. Para a produção de seus textos, criou formas para narrar, deixando de lado os clichês da história tradicional. Mudou sua forma de produção a partir do seu modo de ver, sentir e ouvir o seu entorno. O diálogo com os dois críticos auxiliou na formação de uma estrutura conceitual para o desenvolvimento de seus estudos sobre a temática de história e cinema.

Novos objetos, novas temáticas, reconstruindo acontecimentos da história vivida. A produção historiográfica e as possibilidades de abordagem permitiram identificar a tendência da historiografia, que aproxima a história de outras áreas do conhecimento, especialmente a relação entre história e cinema, influenciada pelo surgimento de novas metodologias para trabalhar com diferentes fontes.

ANÁLISES REALIZADAS SOBRE O FILME *O DESCOBRIMENTO DO BRASIL*

Alguns estudos e análises já foram realizados sobre o filme *O Descobrimiento do Brasil*, objeto deste trabalho de pesquisa, dentre os quais se destacam os trabalhos de Sheila Schvarzman (2000) e de Eduardo Morettin (2013). São pesquisas relevantes para esta discussão. A historiadora Schvarzman, em sua tese intitulada “Humberto Mauro e as imagens do Brasil”, evidencia questões importantes para a compreensão da trajetória de vida e de sua ligação com o cinema brasileiro:

Humberto Mauro (1897–1983) fez filmes entre 1925 e 1974, tendo sempre como foco o Brasil, e foi reconhecido por isso como “mais brasileiro” dentre os diretores do cinema nacional. [...] Mauro, portanto, percorreu e construiu com suas lentes o país que se inventa e reinventa sem cessar. Colocou em movimento as imagens e o imaginário que conformara o Brasil até então e continuava a se produzir, dando-lhes a sua interpretação, acrescentando símbolos, reiterando outros. [...] inúmeros filmes que procuram abordar diferentes aspectos nacionais terminam por compor um novo inventário sobre um país que, acreditava-se, devia se conhecer para se forjar, e o cinema seria um grande aliado nessa tarefa (SCHVARZMAN, 2000: 3-4).

Pelas lentes de sua câmera, Humberto Mauro construiu um mundo de imagens em movimento para celebrar o Brasil, ofertando aos pesquisadores uma leitura do país por meio de seus filmes, um legado para o cinema brasileiro construído ao longo de mais de 50 anos. A criação dessas imagens pelo olhar do seu tempo, e do olhar cinematográfico, tornou sua trajetória a própria história do cinema nacional. Ele utilizou o cinema como um meio para tornar visível o real.

Sobre o longa-metragem *O Descobrimiento do Brasil*, a autora trata especificamente no capítulo III da sua tese, informando que nem Humberto Mauro nem Roquette Pinto foram os mentores do projeto inicial proposto pelo Instituto do Cacau da Bahia. O presidente Ignácio Tosta Filho, em 1935, juntamente com Alberto Campiglia, diretor de filmes de “cavação”, foram os idealizadores de um projeto para a filmar um ciclo de filmes curtos a fim de contar a história do cacau.

Na representação fílmica do documento que marca o advento da nação, louvando a glória, a intrepidez, e o novo saber científico que deu vigor às grandes descobertas conduzidas pelos portugueses no Novo Mundo aliadas ao Cristianismo, é possível observar as crenças e utopias caras a Humberto Mauro e Roquette-Pinto, e o papel que atribuíam a si próprios através do cinema. No entanto, nenhum deles estava associado à ideia inicial deste projeto, que começou bem longe da capital federal e do INCE (SCHVARZMAN, 2000: 151).

Quando o INCE resgatou o projeto do ICB, e Roquette-Pinto e Humberto Mauro assumiram o filme para dar continuidade, concepções históricas sobre o descobrimento do Brasil foram agregadas às gravações, a partir de orientações de historiadores, obras clássicas sobre descobrimento e fontes históricas como a narrativa da *Carta* do escrivão Pero Vaz de Caminha (1500), a obra pictórica de Victor Meireles (1860) e os filmes produzidos a respeito dos indígenas no período de 1920 a 1930, pelo major Thomaz Reis, participante das expedições de fronteiras comandadas por Cândido Rondon.

Segundo a autora, essas fontes serviram de documentação para o cineasta produzir o filme: “O seu resultado reflete, em síntese, como diferentes imaginários — o desbravador e cristianizador de 1500, o romântico do século XIX e o redescobridor da nacionalidade em 1930 instituem e reinstituem a fundação da nação” (SCHVARZMAN, 2000: 167).

O recorte que realizamos sobre o texto da autora buscou evidenciar a discussão sobre o cineasta como historiador. Para transferir a narrativa da *Carta* para o cinema, o diretor, por meio de recursos técnicos, recriou a representação desse documento e da imagem pictórica apresentada no quadro de Victor Meirelles, dando: “[...] forma a gestos, diálogos, posturas, sentimentos e sensações apenas esboçados nos documentos escritos em época remota” (SCHVARZMAN, 2000: 167). Os documentos (a *Carta* e o quadro) foram encenados no cinema amparados na concepção da historiografia positivista que o “documento oficial” era a “verdade” escrita sobre o fato histórico “Descobrimento”. Para a historiadora, foram tomados os procedimentos de Capistrano de Abreu:

Podemos associar essa solução de encenação da carta com os procedimentos de Capistrano de Abreu, que ao abrir o seu texto enumera as fontes que vai utilizar, esclarecendo o leitor sobre o universo documental no qual se baseia. Mauro historiador anuncia as bases de seu trabalho. O filme é, portanto, a transposição em imagens daquilo que os historiadores faziam com palavras (SCHVARZMAN, 2000: 168-169).

A construção da cena na qual o personagem de Caminha escreve no papel em branco a *Carta*, construindo o objeto do filme encenado como uma “reconstituição do fiel”. A imagem fílmica no instante recriaria a magia de tornar visível o real pela imagem.

A produção de Eduardo Morettin privilegia a temática cinema e história, em particular sua tese “Os limites de um projeto de monumentalização historiográfica: uma análise do filme *Descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro”. Este material foi objeto de análise do seu trabalho de pesquisa, e do seu livro *Humberto Mauro, cinema, história*, em que o autor dá continuidade ao trabalho com o longa-metragem *O Descobrimento do Brasil*, destacando na análise a articulação com o contexto histórico, político e cultural da Era Vargas. Segundo o autor:

[...] a divisão feita em blocos narrativos de *Descobrimento* também incide no mesmo problema, pois já reflete o resultado de um olhar detido sobre o filme e sujeito por sua vez a escolhas. No entanto, o aspecto que deve ser ressaltado nesta opção é o de deixar de lado o “como se fala” do descobrimento, evidenciando o “sobre o que se fala”. Sua função, a princípio, é a de indicar os dados vinculados ao contexto. Sabemos os riscos e os limites desta separação entre “conteúdo” e o discurso fruto do trabalho da narrativa [...]. Como princípio de método nas relações entre cinema e história, podemos adiantar que não basta recuperarmos todos os projetos que dão suporte à obra, como se o filme se restringisse apenas a expressar a ação de um conjunto de forças, [...]. *Descobrimento* e *Os Bandeirantes* foram muito mais que expressão desta somatória de empreendimentos que têm por pano de fundo o Estado brasileiro dos anos 1920 e 1930. Para que isto fique claro, devemos primeiro percorrer o caminho por nós criticado, recuperando inicial-

mente os projetos, a fim de evidenciarmos os momentos em que o filme entra em choque com estes e não corresponde às expectativas criadas ao seu redor (MORETTIN, 2013: 31-32).

Percorrer o trabalho de Eduardo Morettin a respeito da obra filmica *Descobrimento*, como ele passa a grafar ao longo do seu texto, é um aprendizado. O autor, como evidencia a citação anterior, fez “escolhas” para organizar sua pesquisa. Nos primeiros capítulos ele reconstrói o quadro no qual o filme foi idealizado, e informa que se trata de um “quadro amplo e diversificado” (MORETTIN, 2013: 35). Recupera a produção dos historiadores século XVIII e XIX; as representações da iconografia das cenas do descobrimento elaborada pelos artistas dos séculos XVIII e XIX; a representação das imagens nos livros didáticos de História e o projeto de celebração do descobrimento no quarto centenário, em 1900, entre os temas que o autor disserta na sua análise.

Dá também ênfase à *Carta de Caminha*, ao texto original e à sua atualização, comentários da sua trajetória de divulgação em Portugal e no Brasil, dos autores que realizaram estudos sobre o documento. Segundo Morettin (2013: 34), “[...] o filme pretendia ser uma visualização da *Carta* do escrivão Pero Vaz de Caminha, o que também pressupõe uma certa leitura e apropriação de um documento cujo histórico convém traçar”.

A análise do filme foi apresentada nos capítulos 4 e 5, perpassando as discussões em torno do exame da trilha sonora, criada pelo maestro Villa-Lobos. Cabe aqui ressaltar que a composição da trilha sonora foi tratada de uma forma a dar visibilidade ao maestro. O autor também trabalhou com a (des)continuidade espaço-temporal, a caracterização dos personagens, a relação entre decupagem e diálogo, a construção da narrativa, dentre outros elementos possíveis para leitura de um filme. Morettin evidencia, em sua análise, as questões em torno do cineasta Humberto Mauro e sua adesão a “gênese do filme”, enquanto um filme de caráter educativo.

A obra filmica do cineasta Humberto Mauro inseriu-se no projeto político-cultural. As análises realizadas sobre a obra favorece-

ram a compreensão de que o filme *O Descobrimento do Brasil* estava inserido num projeto político-cultural, portanto, não basta recuperar aquilo que dá suporte à obra. É preciso pressupor uma certa leitura e apropriação de um documento, no caso, a *Carta de Caminha*, cuja história se pretende contar.

MEMÓRIA E CINEMA: A CELEBRAÇÃO DA HISTÓRIA DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL NA OBRA FÍLMICA DE HUMBERTO MAURO

Os historiadores precisam estar atentos ao diálogo com os filmes, buscando compreender as diversas possibilidades que esses oferecem para percepção do passado. O filme é mais uma forma de linguagem, que, por meio da produção da imagem em movimento, é capaz de configurar uma temporalidade e (re)criar um determinado acontecimento histórico.

Os filmes históricos possibilitam contar uma história via imagens em movimento, som, figurino, fotografia e outros aparatos que o constituem, criando uma linguagem específica, via o enquadramento, o antagonismo, as divergências, a história, a revelação do mundo perdido no romance, na *Carta*, na oralidade. O cinema tem sua força, pois se apropria do tempo e de sua realidade material. Para Acir Dias da SILVA (2013: 37-38):

O cinema imprime o tempo de forma concreta. Digamos que o cinema imprime o tempo na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser construído pelos acontecimentos. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material a que ele está indissolivelmente ligado, e que nos cerca dia após dia, hora após hora. As imagens do cinema são a memória como “rememoração” que, diante das ruínas da história, produz sentidos em forma de “fragmentos”, dos “cacos” da história. Cada sequência cinematográfica remete a tempo perdido, à memória, à lembrança e à reminiscência. O mito, na qualidade de obra dos “estilhaços”, tentaria “recriar” a unidade certa vez perdida. A lembrança, diferentemente da rememoração, ao ser regida por uma temporalidade única,

linear, funcionaria de modo a garantir a redenção de um passado completo, perfeito, fechado. Para tanto, podemos encontrar pista nas crenças populares da Grécia que nos contam sobre a deusa Mnémosyne, ou Memória, considerada a mãe das Musas. O poeta, ao ser possuído pelas Musas, recupera a “memória primordial” e tem acesso às realidades originais. O cinema, ao incorporar técnicas já desenvolvidas no passado, situa os acontecimentos num quadro temporal, talvez realidades esquecidas e recalçadas que permitem a compreensão parcial do devir humano em seu conjunto.

O cinema, ao manipular a “impressão do tempo”, ao tornar o “evento concreto” visível pela magia da imagem em movimento, pela tecnológica do trabalho com a imagem, o potencial de capturar a imagem em movimento por um artefato — uma câmera —, tem de forma simplificada uma transposição do real irrefutável. Mesmo com os prováveis truques e manipulações, a imagem fílmica, consequentemente, é antes de tudo realista, impregnada de símbolos que remetem à realidade.

A jornada de produção das imagens para um filme até ele ser disponibilizado ao público segue um longo extracinetográfico caminho. Um filme, segundo Rossini (2008: 123), “é o resultado da combinação de vários elementos técnicos e artísticos, cinematográficos e extracinetográficos”. Para a autora, “[...] o cinema é uma arte que repõe, para as imagens, a percepção do tempo percorrido, do devir [...]” (ROSSINI, 2008: 124).

Escrever sobre cinema e história passa por uma discussão que envolve outras áreas do conhecimento, como: memória, literatura, artes visuais, fotografia, teatro e outros. As imagens são traços que expressam uma experiência histórica perceptivo-sensorial e remetem aos processos cognitivos. Envolvem memória, representações mentais e visuais. Essas imagens podem ser pensadas a partir da memória como construção social.

A dimensão social de que se reveste a memória pressupõe sempre uma relação de partilha cultural na interação com grupo social. É social porque ela compreende um sistema de organização e mediação cultural do ato mental de recordar, de rememorar. O traba-

lho de recordação é uma espécie de trabalho de objetivação, mediado pela interseção de histórias pessoais, coletivas e sociais. É nesse sentido que o indivíduo é visto como sujeito capaz de interpretar e dar significados, de construir para ele uma compreensão individual, povoada por sentimentos, emoções, impressões, oriundas de seu universo sociocultural.

O estudo da memória pode resultar em: recordar para elaborar, problematizar algo, para, numa relação intrassubjetiva, abrir espaços para (re)significações ou novos gestos de ler, ver e sentir o mundo em seu entorno. A memória do homem é constitutivamente social, histórica, cultural e simbólica, e se não há memória puramente individual, reitera-se que a memória é o embricamento de vozes sociais, engendradas no curso dos processos de socialização pelos quais passam, contínua e permanentemente, as pessoas (HALBWACHS, 1990).

Para Jacques LE GOFF (1994: 423), “a memória como propriedade de conservar certas informações remete-nos, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Para o autor, a evolução das sociedades, em meados do século XX, evidencia a importância do papel que a memória coletiva presta à “história como ciência” e como “culto público”. A memória, para Jacques LE GOFF (1994: 475), é o “reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico”. As sociedades que conseguem alcançar o domínio da memória coletiva, tanto a oral quando escrita, a utilizam como um instrumento ou objeto de poder.

O historiador francês Pierre NORA (1993: 8), ao problematizar a importância da memória nas sociedades “complexas”, constatou que elas, diante da aceleração da sua história, levadas incessantemente pelas mudanças, são condenadas à ausência de lembranças, pois são destituídas dos mecanismos de transmissão oral da memória social, dos quais usufruíram as sociedades ditas primitivas ou arcaicas. Para tentar superar isso, veem-se compelidas a criar

“lugares de memória”. Segundo o historiador, a memória integra a vida social, enquanto a história integra um corpo específico de conhecimentos datados, teorias, métodos e instrumentos próprios. Todas as sociedades de todos os tempos são permeadas pela memória social. Ao analisar os diferentes lugares de memória, na França, observa que os lugares de memória aumentam enquanto a memória coletiva se desintegra. A proliferação de profissionais preocupados com a área de preservação e de catalogação dos fatos da memória ocorre, então, para compensar a perda da capacidade de memorizar as experiências de passar de uma geração à outra as tradições e os costumes, nas sociedades modernas. A sociedade passa a rememorar seu passado por meio do trabalho realizado por técnicos, que selecionam as datas a serem comemoradas, os eventos mais importantes da história de um país que devem ser ritualmente celebrados, muitos dos quais já destituídos do seu sentido original.

Dentre os vários estudos sobre o filme *O Descobrimento do Brasil* aos quais tivemos acesso, nos deparamos com análises que evidenciaram o contexto histórico da produção; algumas mais focadas na interpretação do que as imagens do filme representam para o entendimento do acontecimento histórico; outras voltadas para a trajetória do cineasta Humberto Mauro. A partir das leituras realizadas, algumas questões emergiram: o que chamou a atenção com relação à obra filmica *O Descobrimento do Brasil*, em especial dos historiadores, dos críticos de cinemas e das instituições com relação a produção do cineasta mineiro? Mas o que nos instigou foram as discussões levantadas sobre a permanência do mito fundador⁴. Entender como isso se construiu é o que buscaremos.

A *Carta* do escritor Pero Vaz de Caminha, um dos tripulantes da frota portuguesa, foi escrita com a intenção de prestar informa-

⁴ Sobre o mito fundador, Marilena Chauí (2000) informa que: “Vivemos na presença difusa de uma narrativa da origem. Essa narrativa, embora elaborada no período da conquista, não cessa de se repetir porque opera como nosso mito fundador. Mito no sentido antropológico: solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos na realidade. Mito na acepção psicanalítica: impulso à repetição por impossibilidade de simbolização e, sobretudo, como bloqueio à passagem à realidade. Mito fundador porque, à maneira de toda ‘fondatio’, impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa, que não permite o trabalho da diferença temporal e que se conserva como perenemente presente”.

ções ao rei de Portugal D. Manuel, o Venturoso. O texto manuscrito, em formato de narrativa, descreve passo a passo os acontecimentos da viagem, desde a partida das naus em 8 e 9 de março de 1500, de Lisboa, em especial os acontecimentos entre 21 de abril a 1º de maio de 1500, que trata da chegada, do avistar das “novas terras” pela armada comandada por Pedro Álvares Cabral, e assim segue relatando ao rei a empreitada.

Destacamos as três formas de representação do descobrimento do Brasil. Primeiramente, *A Carta de Caminha*. A narrativa informa e legitima o “Descobrimto de novas terras”, desde o avistar do território desconhecido, o contato com os habitantes-pagãos e a tomada de posse das terras pelos representantes do rei e da Igreja. A celebração da “primeira missa” congregou navegadores e índios — diante do “altar” e da “cruz” — como o marco simbólico de tomada de posse pelos portugueses.

A intenção original da *Carta de Caminha*, no momento da sua escrita, era dar notícias ao rei com relação à viagem, que tinha como um dos seus objetivos estabelecer o comércio com a Índia. Segundo Leandro KARNAL e Flávia Galli TATSCH (2011: 10), a *Carta* foi

Enviada no navio de mantimentos para Portugal, foi recebida com interesse na corte de D. Manuel, o Venturoso, mas não pelo “achamento”, do que viria a ser o Brasil, mas em função das notícias da viagem que estabeleceria o comércio com a Índia. Para o ansioso monarca e seus cortesãos, o objetivo central era a rota para o Oriente. A nudez das mulheres da nova terra pode ter incendiado a pudicícia lusitana, mas o olhar do rei estava além de uma terra de papagaios e ninfas.

Para tanto, a *Carta* cumpriu seu objetivo de prestar as informações ao monarca. E permaneceu enclausurada para a posterioridade, na Torre do Tombo, em Portugal, por mais de 200 anos, até que um dia foi tomada pelo interesse de pessoas. Somente vamos ter notícias da *Carta de Caminha* em 1773, quando o funcionário José de Seabra da Silva mandou fazer uma cópia, manuscrita. Mas sua publicação somente ocorreu meio século depois, em 1817, na Corografia Brasílica, ou Relação Histórico-geográfica do Reino do Brasil, pelo padre Manuel Aires de Casal.

São várias as discussões a respeito dos documentos; para este trabalho, farei um recorte. A *Carta* foi tomada no início do século XIX em um contexto histórico no qual o Brasil, independente de Portugal, buscava elementos para construção da identidade nacional, e nada mais “adequado” do que ter um documento que certificasse o momento histórico. Para Jorge COLI (2003), a publicação da *Carta de Caminha* correspondeu claramente ao momento histórico-cultural do Brasil:

Límpido, preciso, visual, com um frescor tão adequado ao mundo inocente que reconstituiu, o estilo de Caminha confere ao documento o poder definitivo projetar-se no imaginário histórico que emerge e atravessa o século XIX brasileiro. As imagens tão marcantes da carta perpassam pela produção literária de um romantismo “indianista”, elas reforçam a crença na fusão das raças presentes em *Iracema*, obra nuclear que preside à criação de uma consciência nacional das origens, [...] Ao fixar no verbo a observação “verdadeira”, a carta legitima e confirma, segundo a História as convicções que a literatura criava: Caminha garante Chateaubriand e confere verdade virtual a *Iracema*. [...] a carta foi publicada quando o devia ser. Corresponhia perfeitamente à solicitação de historiadores e literatos que constituíam então o passado brasileiro através da história e da literatura — essas duas grandes disciplinas do imaginário (COLI, 2003: 379).

Entretanto, no século XIX, a *Carta de Caminha* ganhou “estatuto” de um “documento monumento”, rememorava pelo texto escrito “os personagens desbravadores da nação brasileira”. Os discursos construídos pelos historiadores, literatos, pintores e políticos da época davam ênfase à identidade brasileira, considerando que os indivíduos formavam uma unidade objetiva comum, justificada pela língua, pelo espaço territorial, pela cultura e por um passado histórico. Dessa forma, elementos de memória, a partir do coletivo, foram criados para representação de uma História do Brasil no período. Para Carolina Cavalcanti BEZERRA (2008: 28),

Nota-se também que mesmo que a narrativa de Caminha tenha sido uma *escolha* como documento da história, ao mesmo tempo ela torna-se monumento ao ser alçada in-

tencionalmente como a verdade dos fatos através da escrita e sua corroboração na fidedignidade das representações no quadro de Meirelles e posteriormente no filme de Mauro.

A *Carta de Caminha* chegou ao século XX com estatuto de documento representativo do nascimento da nação brasileira. Foi publicada em livros didáticos, livros de história, artigos acadêmicos, uma referência obrigatória. Em 2000, retornou ao território brasileiro para o evento da Mostra do Redescobrimento dos 500 anos. Cinco séculos se passaram desde sua escrita, do momento em que o escrivão da frota portuguesa colocou a tinta no papel e construiu seu texto, descrevendo os acontecimentos da descoberta de novas terras. A *Carta* retornou ao Brasil para ser homenageada, celebrada, exposta ao público, confinada em uma vitrine, com filas enormes para vê-la, estar diante do primeiro documento que descreveu o Brasil, um privilégio ao visitante da mostra. Vigilância, cuidados extremados, uma página virava-se por dia, para evitar a exposição excessiva aos raios de luz. Reconhecimento máximo dado ao documento/monumento escolhido para evocação da memória nacional.

Para Leandro KARNAL e Flávia Galli TATSCH (2011: 12),

[...] o crescimento da importância da Carta de Caminha dependeu do crescimento do Brasil, dependeu do surgimento do nacionalismo brasileiro, dependeu do crescente orgulho português pelo passado épico das navegações e do contexto do Quinto Centenário no ano de 2000. Em suma: documento não um documento em si, mas o diálogo claro entre o presente e o documento. Resgatar o passado é transformá-lo pela simples evocação. Em decorrência da ideia anterior, todo documento histórico é uma construção permanente.

Será a imagem pictórica a encarregada de imprimir o conteúdo visual do texto escrito por Caminha, “construir uma imagem reveladora do ‘real’ do acontecimento em 1500. O pintor Victor Meirelles cria⁵, com suas pinceladas, o quadro representativo da primeira

⁵ O quadro *A Primeira Missa no Brasil* pertence ao Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, desde 1937. Sua dimensão: 2 m 70 cm de altura por 3 m 57 cm comprimento.

missa no Brasil”. Segundo Jorge COLI (2003: 380-381)⁶,

Meireles havia partido para a Europa em 1853, quando recebeu o Prêmio de Viagem da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Depois de um período romano, instala-se em Paris. Ali, em 1859, decide pintar a Primeira missa no Brasil. Seu mentor brasileiro era Porto Alegre [...]. Esse importante animador de uma cultura artística de cunho nacional insistira para Meirelles se embebesse do texto de Caminha: “Leia cinco vezes o Caminha, que fará uma cousa digna de si e do país”. Insistia também que reproduzisse uma natureza tropical, inserindo na paisagem embaúbas, coqueiros, palmeiras. Preparava-se um ícone da história nacional.

A obra imagética do pintor Victor Meirelles, foi concebida a partir do texto da *Carta de Caminha*. Ao visualizarmos a pintura, percebemos que o artista buscou representar o discurso produzido pelo escrivão da armada portuguesa, sobre o momento do acontecimento da primeira missa no Brasil em 1500. Essa imagem, produzida em 1861, veio a somar com as expectativas em relação às artes no Brasil do século XIX, da construção da identidade nacional. O trabalho pode ser caracterizado como uma perspectiva educativa histórico-visual. A exposição da pintura no século XIX cumpriu a sua função: de educar, historiar, visualizar a memória do descobrimento, construída a partir do imaginário da *Carta de Caminha*, que se materializou na pintura.

Ao assistir ao filme por várias vezes nos deparamos com as representações dos colonizadores portugueses: o comandante, Pedro Álvares Cabral, o Frei Henrique de Coimbra, o escrivão Pero Vaz de Caminha, os soldados, os marinheiros, os degredados. Os instrumentos que tornaram possível a “aventura” de se lançarem ao mar, a caravela, o astrolábio, os mapas de navegação, estrategicamente colocados nas cenas, apontando a ciência como promotora do acontecimento respaldada pela fé. O espírito civilizador e disciplinar do colonizador, a hierarquia projetada para demonstrar a necessidade

⁶ Para mais informações sobre a obra de Victor Meirelles, em especial a discussão em torno do possível plágio ou inspiração na obra do pintor francês Horace Vernet, consultar: COLI (2003: 375-404).

de manutenção da ordem, imprescindível para bom desempenho da viagem. O missionário evangelizador, representando a Igreja, as imagens dos poderes constituídos: o rei e a igreja, destaque para a insígnia real de Portugal, e o brasão da Ordem de Cristo. A imagem do personagem representativo do Novo Mundo, o habitante nativo — pagão, que foi tratado com muita cordialidade pelos colonizadores portugueses. Poderíamos relatar várias sequências de cenas para exemplificar a concepção da obra.

Os personagens do imaginário da chegada do colonizador português foram “(re)criados” pelo cineasta Humberto Mauro, como reveladores do “real”, atendendo à concepção do modelo de cinema educativo do período, a partir de uma concepção positivista de História do Brasil, de um viés autoritário que determinava o papel da ciência e da cultura como dispositivos de promoção do poder. O cinema viabilizaria, portanto, a disseminação do conhecimento, por meio de uma única via, em que os detentores do conhecimento definiriam os saberes necessários para ser repassado à população inculta.

O cineasta Humberto Mauro utilizou-se de recursos no para demonstrar a veracidade e o realismo, projetando-se com um dos personagens do filme. Para Alexandre Dantas TRINDADE (2010: 56), o cineasta “coloca-se, desta forma, na posição de um repórter cinematográfico dentro da nau capitânia, ao lado de Cabral, Caminha, frei Henrique de Coimbra, marujos, soldados e degredados presentes na grande aventura marítima”.

O quadro de Victor Meirelles, *A Primeira Missa no Brasil*, foi reproduzindo fielmente em uma das cenas do filme. O cineasta recria com exatidão o enquadramento e a luminosidade para passar aos espectadores a imagem pictórica produzida em 1861, e rememorada pela produção da imagem-movimento que somente a linguagem cinematografia pode produzir.

Para Helenice Rodrigues da Silva (2002), na análise que fez a respeito de “rememoração/comemoração: as utilizações sociais da memória”,

nesses tempos de “crises” de valores e de referências, as comemorações nacionais tendem a demonstrar que o acontecimento “rememorado”, em razão do seu valor simbólico, visa,

sobretudo, ao devir. Em busca de um consenso nacional, o poder político investe nas lembranças das grandes datas, de maneira a encontrar no passado uma legitimidade histórica que permite consolidar a memória coletiva. Por trás de todas as comemorações nacionais, encontra-se, portanto, a questão do tempo que se manifesta na sua relação com o passado da História e o presente da memória (SILVA, 2002: 425).

A preocupação central da autora são as comemorações nacionais e o que isso representa para a coletividade. Exemplifica sua discussão com as comemorações dos 500 anos do Brasil, evidenciando a inexistência de uma reflexão crítica sobre o objeto comemorado. O trabalho segue com outras intervenções interessantes a respeito da questão sobre a memória, mas o ponto que traz contribuição para este trabalho é a distinção entre os conceitos de rememoração e comemoração. Nesse sentido, Silva cita Paul RICOUER (2002: 428): “A propósito, Paul Ricouer estabelece uma distinção entre ‘rememoração’ (parte de um processo de elaboração individual) e comemoração (trabalho de construção de uma memória coletiva)”.

A relação entre memória individual e memória coletiva é a percepção de que a memória individual não se constitui independentemente da memória do grupo social no qual o indivíduo está inserido. Ao refletir sobre memória, a partir das perspectivas aqui postas, evidencia-se que não se trata de algo fixo, mas de reorganizações de impressões passadas, constantemente entrelaçadas com o presente de quem escreve e com o passado de quem viveu.

CONSIDERAÇÕES COMPLEMENTARES

Considerando as transformações da produção historiográfica ao logo do tempo, em que o fazer história ousou pensar em novos problemas e em construir novas respostas, novas abordagens que colocaram em xeque os modelos tradicionais de produzir história, os novos objetos proporcionaram ao ofício de historiador uma dimensão ampliada para a produção dos trabalhos de pesquisa e uma intermediação com as outras áreas do conhecimento, em particular com o cinema.

O cinema é uma abordagem importante de estudo para o entendimento do comportamento, dos valores, das identidades, das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. A diversidade de gênero dos filmes — documentários, ficções, históricos, tomados como meio para representação da história contada — reflete, contudo, de forma particular sobre os temas selecionados para tal representação. O filme transforma o “real” através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som, a cor e o movimento, levando o espectador para outras realidades e a despertar emoções inesperadas com a realidade projetada. A compreensão do mundo se amplia e somos cooptados a viver a experiência que a arte cinematográfica nos oferece.

Revisitamos a trajetória do cineasta Humberto Mauro para compreender o contexto do desenvolvimento do cinema no Brasil na década de 1930. Buscamos elementos do cenário político-cultural e educacional do período de produção do filme, quando se afirmava a identidade nacional utilizando-se de criações artísticas. Os elementos do cenário político se integraram com o cultural e o educacional, para formalizar a política do governo getulista, que utilizou dos filmes para incorporar um discurso cientificista, consolidando o vínculo do cinema com a ideologia nacionalista do Estado.

Percebemos que o desenvolvimento do cinema no Brasil no período contou com a colaboração do cineasta Humberto Mauro, mas ao mesmo tempo o seu trabalho sofreu um empobrecimento de criação em virtude das orientações dos intelectuais responsáveis pelo projeto na época.

Ao revisitar a narrativa do filme *O Descobrimento do Brasil* para levantar aspectos que caracterizam de modo muito significativo a obra, destaca-se o fato do filme sido inspirado na *Carta de Caminha* e na pintura de Meirelles, que já eram consagradas pela sociedade como representantes da memória do descobrimento. As escolhas do cineasta são específicas de partes da *Carta* e do quadro, as quais exaltam o “ideal do descobrimento” para enfatizar o nacionalismo e, ao mesmo tempo, não interferir nos aspectos da narrativa histórica propriamente dita.

Discutindo a produção historiográfica e as possibilidades de abordagem, identificamos a tendência da historiografia (Marc Ferro e Rosenstone) que aproxima a história de outras áreas do conhecimento, especialmente a relação entre história e cinema, influenciada pelo surgimento de novas metodologias para trabalhar com diferentes fontes novos objetos, novas temáticas, reconstruindo acontecimentos da história vivida.

Revisitando as análises realizadas sobre o filme *O Descobrimento do Brasil*, compreendemos que estava inserido num projeto político e cultural. Portanto, não bastava recuperar aquilo que dá suporte à obra, era preciso pressupor uma certa leitura e apropriação de um documento, no caso, a *Carta de Caminha*, cuja história se pretende contar. Para tanto, foi preciso recorrer à memória, especialmente a partir da concepção dos estudiosos Le Goff e Pierre Nora (1979). Recordar é uma espécie de objetivação mediada pela interseção de histórias pessoais, coletivas e sociais na construção, na problematização, na resignificação, na conservação para a atualização da história. A *Carta de Caminha* e a pintura de Victor Meirelles são elementos de memória escolhidos para representar fatos da história do Brasil. As obras fílmicas são a combinação de vários elementos técnicos e artísticos que podem, por meio de sua linguagem, configurar uma temporalidade e (re)criar determinado acontecimento histórico.

Cada geração rememora o passado de modo original, produzindo uma visão diferenciada. Toda interpretação é uma atribuição de sentido ao vivido, que é produzida a partir de um ponto de vista do presente. O passar do tempo produz mudanças, e novas interpretações emergem, porque não existe um passado fixo que possa ser esgotado.

Faz-se necessário entender as interpretações da história do descobrimento em sua época, a pintura da Primeira Missa de Victor Meirelles, no século XIX, e o filme *O Descobrimento do Brasil*, do cineasta Humberto Mauro, com suas problemáticas determinadas a partir das suas avaliações do passado e da projeção que idealizaram para o futuro. Quando questionamos qual a versão de história abordada pelo cineasta, compreendemos que a obra fílmica estabelece um campo de significado diferenciado da história escrita, que pode ser chamada, segundo Robert Rosenstone, de “história como visão”.

As construções fílmicas nos permitem pensar outras racionalidades, outras vivências, que devem ser consideradas por aqueles que detêm a prerrogativa de intervenção nesse espaço. Portando, os historiadores precisam estar atentos ao mercado cinematográfico, porque esse mercado possibilita oportunidades para o profissional com formação em História, como consultoria na produção de filmes históricos, cinebiografias, documentários. Intermediar o diálogo com a linguagem cinematográfica é uma necessidade na formação e na prática cotidiana dos historiadores.

FICHA TÉCNICA DO FILME
O DESCOBRIMENTO DO BRASIL

Ficção, longa-metragem, 35 mm, p&b, sonoro, Rio de Janeiro, 1937. Produção: Instituto do Cacau da Bahia; direção: Humberto Mauro; assistente de direção: Bandeira Duarte; argumento: Humberto Mauro, baseado na *Carta de Pero Vaz de Caminha*; roteiro: Humberto Mauro; diálogos: Bandeira Duarte; fotografia: Manoel Ribeiro, Alberto Botelho, Alberto Campiglia e Humberto Mauro; cenografia: Bernardino José de Souza e Arnaldo Rosenmayer; música: Villa-Lobos. Elenco: Álvaro Costa (Cabral), Manoel Rocha (Caminha), Alfredo Silva (frei Henrique de Coimbra), De Los Ros (Duarte Pacheco), Armando Durval (Nicolau Coelho), Reginaldo Calmon (índio Aracati), João de Deus, João Silva.



10

Pesquisa em arte na educação: estudo de caso (III)

ROTAS: ENSAIO EM TRÊS VOZES

Este ensaio tem como objetivo propor uma reflexão crítica e sistematização dos procedimentos artístico-criativos de *Rotas*, uma das criações artísticas concebidas dentro do projeto de extensão UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), em 2023. Essa pesquisa artística envolveu a criação de seis solos de dança, contemplando contextos biográficos, questões de vida, inquietações artísticas e estéticas, referenciais sonoros e imagéticos, considerados dispositivos que norteiam as investigações corporais. Atentamos para a configuração estética, que foi delineada pela dramaturgia originada de cada corpo para a cena. O trabalho teve proposição e concepção de Rose Rocha, colaboração artística de Danilo Ventania Silveira, Mai Fujimoto e Mariana Hilda Batista e criação da trilha sonora de Fabio Cadore. Os criadores-intérpretes foram Emerson Silva, Jean Alembo, Larissa Lorena, Luan Linkoski, Yasmin Joanes e Viviane Morteau.

A partir de um estudo analítico da composição de *Rotas*, buscamos identificar o gesto como um traço da produção artística no contexto universitário, com o propósito de sistematizar esse modo de criação. Trata-se de uma pesquisa teórico-prática, com análise dos documentos do processo, elaboração da trilha sonora e uso da matéria para a construção dramaturgica.

NÚCLEO UM

A dança que emerge no UM, cujos procedimentos serão sistematizados nesta pesquisa, tem a ver com a dança que cada corpo faz, pensando e assumindo a sua estrutura anatômica. O núcleo investe na área da educação somática, apostando nos processos perceptivos e investigativos do corpo, a partir das práticas corporais. De acordo com Taylor (2007: 87),

Educação Somática é um termo atual, nasceu na Europa e América do Norte, entre os séculos XIX e XX, surgido para qualificar diversas práticas que trabalham com o soma, nome dado à percepção e consciência que cada pessoa possui acerca de seu próprio corpo-mente. Sua abordagem de educação busca trazer a teoria para a experiência, enfatizando a ‘corporalização’ do conhecimento, ou seja, o processo de tornar o conhecimento uma parte de nosso soma. Para tanto, diversas técnicas e ferramentas de aprendizado são utilizadas, como o movimento somático, o estudo de anatomia e fisiologia, o trabalho com imagens, a visualização, a sonorização e o toque.

No trabalho desenvolvido no UM, tais ferramentas dão suporte ao corpo, na experiência da percepção, da consciência e das ações, corporalizando e produzindo conhecimento na dança e nas artes performativas. É importante destacar que o processo e as decisões tomadas nos processos criativos acontecem como resultado de um percurso investigativo que visa a olhar para as questões do próprio corpo. Assim, o processo de criação se dá em decorrência dos interesses dos propositores do núcleo, bem como das pessoas que participam do processo, colaboradores e artistas criadores.

O UM também objetiva lidar com a singularidade, focando no entendimento do ser singular, compreendido não como aquele que se exclui em sua especificidade, mas que se singulariza a partir das relações com o ambiente e com as demais relações do mundo que são próximas dele. Nesse processo, em que as proposições do UM partem dos corpos dos seus integrantes, está presente uma articula-

ção entre teoria e prática, assumindo um processo de retroalimentação dos discursos epistêmicos e de questões artísticas que fomentam a pesquisa do núcleo, fundamentada pelo viés da educação somática.

Parte do interesse pelo desenvolvimento da pesquisa dos propositores tem como foco os conceitos norteadores de corpo propositor, mapas de criação, dramaturgia, memória/história e enunciados performativos, que fazem parte da construção de gestos que traduzem o traço dessa dança que tem ocorrido no contexto universitário e cultural. Sendo assim, o UM investe na relação entre a autonomia, a teoria e a prática, em que o artista/pesquisador é o sujeito e objeto de estudo inserido nos processos investigativos das criações individuais, colaborativas e compartilhadas, partindo da educação somática.

Nesse sentido, as práticas desenvolvidas no UM são voltadas à percepção corporal e ao mapeamento da estrutura anatomofisiológica, que direcionam os processos investigativos e compositivos. A ativação dos sistemas do corpo (pele, órgãos, glândulas, sangue etc.) é o modo de acionar o corpo, promovendo experiência corpórea, e os próprios relatos fazem parte da elaboração dos discursos dos intérpretes-criadores.

O Body-Mind Centering® (BMC) é uma ferramenta para o corpo propositor investigar seu biotipo, conhecer como seus sistemas corporais, e suas funções proporcionam uma percepção mais refinada e, por consequência, apodera-se do próprio corpo para criação artística (SILVA, 2013: 32).

No UM, portanto, o entendimento de corpo é assumido como pertence a um contexto específico, que se dá por muitos fatores: históricos, culturais, sociais, regionais, temporais, entre muitas outras possibilidades. Devido à gama de perspectivas no desenho desse corpo singular, ele apresenta informações variadas, provenientes da sua lógica particular de vida e/ou de dança. Assim, as ideias formuladas no processo de criação são distintas entre os corpos, mas podem ser convergidas, sem precisar instaurar a imposição de uma verdade. Há, aqui, acordos e negociações, mediante os quais os cor-

pos singulares e distintos entre si operam dentro de um contexto que é comum a todos: o processo criativo da obra em questão. O que cabe nessa conjuntura é assumir que cada corpo é um corpo e, no contexto do encontro coletivo, uma lógica está dada: a lógica do **corpo propositor**.

A respeito da definição de corpo propositor, Silva (2013: 37) afirma que

[...] parte inicialmente das potencialidades que são inerentes a sua anatomia e fisiologia humana. Essa premissa sugere que a partir desse viés biológico, do funcionamento do corpo, dos seus sistemas corporais, das suas habilidades motoras, o corpo move-se, percebe-se, sente-se e formula um modo de entendimento específico de dança.

O entendimento de corpo propositor está presente nos processos do UM, no sentido de que cada corpo produz uma dança localizada no contexto em que vive e no tempo em que está situado. Para Silva (2013), ele está relacionado à compreensão de que esse corpo é o ponto de partida da criação; nessa perspectiva, converge com o conceito daquele que propõe, organizando uma ideia singular de dança.

Para traçar a apreensão de corpo propositor, Silva (2013) categoriza essa concepção a partir de alguns aspectos, entre eles:

- a) A cognição, sendo esse corpo o agente investigativo de si mesmo, a partir do seu processo perceptivo.
- b) O estudo da educação somática como pensamento investigativo para uma organização corporal.
- c) O biotipo, entendido como uma organização da forma humana.
- d) A enação, como sugestão de proposição em dança.
- e) O movimento, entendido aqui como sexto sentido do corpo.

O corpo propositor, então, é apreendido no trânsito de uma experiência sensorial, acessando aspectos de si que compõem sua

dança. Esses aspectos não estão apenas relacionados à percepção de questões anatomofisiológicas, mas também a outros relativos às muitas percepções do seu mover, como reflexões que emergem da relação do corpo em movimento, por exemplo, ou desejos que mantêm o corpo em movimento e, ainda, a memória que aflora no instante presente da dança. Esse processo opera a instauração de nexos de entendimento do seu mover e, por conseguinte, vão se estabelecendo nexos de sentido, os quais fazem com que o mover seja uma ação geradora de conhecimento na área da dança, no campo das artes e da ciência. O conhecer-se gera conhecimento, o corpo é ideia/proposição e pensamento em dança (SILVA, 2013).

O conceito de corpo propositor, dessa forma, traz o entendimento do corpo como ponto de partida para criação, tendo sido desenvolvido durante a tese de doutorado da pesquisadora Rosemeri Rocha, que usa a relação enação-cognição corporalizada para falar dele.

A enação, termo cunhado pelos biólogos chilenos Maturana e Varela (*apud* VARELA et al., 1993), a partir da expressão espanhola *en acción* pode então ser entendida a partir de dois pontos: a ação é guiada pela percepção, e a cognição, em suas estruturas, emerge dos sistemas sensórios motores. O estudo da percepção é o estudo da maneira pela qual o sujeito percebido consegue guiar suas ações numa situação local (Silva, 2013: 9).

Alva Nöe (*apud* GREINER, 2010) esclarece que a percepção não é algo que acontece para ou por nós, mas algo que fazemos. O que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer. Essas ações são sutilmente diferentes entre si, mas intimamente relacionadas (SILVA, 2013).

Logo, é possível dizer que todo ser humano tem um corpo propositor pelas suas potencialidades inerentes, pela via biológica de acesso, mas, para que essa proposição aconteça efetivamente, é necessário que o sujeito perceptor proponha-se a se relacionar com outros aspectos do corpo que também são inerentes (o físico, o mental, o emocional e o cultural), permitindo novas descobertas originadas dessa experiência sensória, mobilizando seus aspectos inerentes e transgredindo modos de estar e dançar no mundo (SILVA, 2013).

Outro conceito que acompanha os processos de criação do UM é mapa de criação, também oriundo da pesquisa de Silva (2013), que aproxima os conceitos de mapa mental, desenvolvido pela neurolinguística, e de mapa cognitivo, das ciências cognitivas. Nesse sentido, a autora elabora uma estratégia metodológica que permite ao artista-pesquisador organizar e priorizar informações ao longo do percurso de pesquisa.

Os mapas de criação acompanham as produções artísticas, abrindo outras possibilidades de criação e estudo, não só na área da dança, mas nas áreas afins. São estratégias metodológicas que pretendem estabelecer etapas do processo de criação, enfatizando o desenvolvimento de conceitos que o subsidiam, como também nomeando procedimentos investigativos e propondo um discurso na dança. Para Buzan (2009), “um mapa mental é um diagrama que se elabora para representar ideias, tarefas ou outros conceitos que se encontram relacionados à palavra-chave ou uma ideia central, cujas informações relacionadas em si são irradiadas (em seu redor)”.

Esse modelo de mapa de criação proporciona ao artista ativar a produção de mapas neurais, o que, segundo Damásio (2011), tem como efeito proporcionar e melhorar as ações, que frequentemente acontecem num contexto em que já existe ação. O mapa promove e fortalece o entendimento de revezamento entre teoria e prática, materializa e corporaliza em ações as ideias do artista proponente que estão em processo de maturação. O movimento acontece no corpo enquanto se dão as relações em tempo presente.

O desenho do mapa segue três etapas: (i) a primeira etapa foca no corpo como ponto de partida, como sujeito perceptor e investigador do movimento; (ii) o discurso performativo trata de experimentar diferentes procedimentos de movimento, fazer testes de som, escrever a história de cada um, ler textos, elaborar estratégias de estudo, entre outros que possam construir o trabalho; (iii) a configuração temporal trata da composição/dramaturgia, sendo o momento em que o foco está na síntese do processo. A experiência do intérprete-criador passa por essas etapas, registrando suas sensações, percepções e memórias, o que constrói o discurso performa-

tivo de cada corpo improvisador, no diálogo com os outros participantes do grupo, que alimentam o processo de criação, resultando em diferentes formatos: solo, duo, trio ou grupo.

A ideia de enativo, de contínuo, presente na cognição, é, então, algo performativo, situado no presente, pois a performatividade, como conceito, é um modo de operar que torna mais maleável a identidade como referencial do passado, por trazer o sujeito para o ambiente presente. Na maneira de se posicionar no mundo, a cognição está presente, fazendo com que as vontades e necessidades de se manifestar ocorram por meio das ações.

Ademais, a discussão partiu do entendimento dos seguintes termos mencionados por Silva (2013), dando pistas para sua discussão na relação com o corpo proponente: performativo, performatividade e fazer-dizer, dos quais se apropriou para a construção da ideia de performatividade, cujo conceito, desenvolvido por Setenta (2008), refere-se ao corpo que dança, ao jeito de discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança.

A performatividade enfatiza que essa fala é construída no fazer no e pelo corpo e refere-se ao jeito de estar no mundo, podendo ser aplicada às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. Esse conceito não tenta fixar o presente; em vez disso, desloca-o, trazendo para o presente marcas passadas e indicando, no mesmo presente, marcas futuras. Sobretudo, ela se interessa pela presentidade do presente que está em movimento, isto é, a partir do contato com as redes de circulação de ideias, matérias e pessoas, deslocando e descentralizando poderes e crenças. A forma de tratar esse conceito na contemporaneidade é instigar e provocar discontinuidades e tentar subverter procedimentos que se fixem. Dessa maneira, os fazeres específicos, que fazem repensar as instâncias político-estéticas no próprio fazer, fazem parte do fazer/pensar a própria dança.

Para pensar e fundamentar o gesto, foram utilizados os estudos de Godard (2003), que olha para o cruzamento entre arte e abordagem do corpo, do espaço e da sensorialidade, bem como de Ingold (2015), que escreve sobre os estudos do movimento, conhecimento e descrição.

CRIAÇÃO DA TRILHA SONORA: A RELAÇÃO ENTRE O SOM E O MOVIMENTO A PARTIR DA IDEIA DE GESTO

O projeto *Rotas* consistiu em seis solos realizados por seis artistas. Para pensar criticamente a relação do movimento com o som, foi proposta uma ponte conceitual do gesto na dança com o gesto musical, conforme Delalande (2012) e Smalley (1997), na perspectiva da música eletroacústica.

Delalande (2012) apresenta três níveis para compreensão do gesto na música:

- a) Gesto efector: relacionado ao mecanismo de produção do som, como friccionar uma corda, pressionar uma tecla, percutir uma membrana.
- b) Gesto acompanhante: relacionado ao movimento de todo o corpo do instrumentista que não é diretamente ligado à produção do som, gestos aparentemente desnecessários que podem envolver, por exemplo, o peito, o ombro, mímicas e a respiração.
- c) Gesto figurativo: relacionado ao uso metafórico do termo “gesto musical”, não se referindo ao movimento físico, mas, sim, a um “balé imaginário” dos sons e suas qualidades.

As características de determinado som de um instrumento musical dão pistas sobre o gesto realizado pelo músico para o produzir – um som forte indica um movimento vigoroso, enquanto um som delicado pode sugerir um movimento mais controlado e suave. O termo é, portanto, empregado por analogia ao gesto físico – podemos perceber um “balanço” em uma melodia, o que não quer dizer que o pianista estava balançando, assim como um “relaxamento” no fim de uma frase, que está repousando.

Segundo Smalley (1997), até o surgimento do meio eletroacústico, toda música era produzida a partir de gestos físicos realizados sobre um instrumento musical. Um agente humano produzia sons pelo movimento de gestos, aplicando energia a um corpo sonoro.

Para o autor, o gesto é entendido como a trajetória de um movimento de energia, com uma mudança se dando na percepção do gesto musical e sua relação com o gesto físico, a partir do desenvolvimento de dispositivos tecnológicos que produzem som. Ao ouvir sons em um alto-falante, não temos à disposição a imagem visual da fonte sonora e, com os diversos recursos de edição e transformação do som por meios eletrônicos, podemos nos deparar com sons que não são produzidos por nenhuma fonte conhecida ou sons criados artificialmente por processos de síntese sonora.

Mesmo sem ter a visão, podemos criar uma imagem mental das fontes sonoras, independentemente de serem elas reais ou fictícias, a partir das intuições que extraímos da nossa experiência cotidiana com os sons e como são produzidos. Podemos imaginar ações mecânicas que produziram um som, como raspar, bater, entortar, puxar, esticar, arranhar, assim como gestos a partir das características do som, a exemplo de pular, subir, cair, jogar, bater. Também podemos criar analogias com o corpo ao tentar descrever a forma como os sons são produzidos, como gestos com os dedos ao descrever sons granulados.

Diante disso, a concepção da trilha sonora para cada solo teve como ponto de partida a escolha de duas ou três músicas ou sons que remetessem às memórias de algum momento de vida do artista. A ideia inicial para a composição musical de cada solo era extrair sons do repertório de músicas selecionadas, buscando modificar, fundir e sobrepor o material sonoro mediante processos de edição de áudio, até um ponto em que a fonte original não fosse mais reconhecida.

Para experimentar os sons e possíveis gestos atribuídos a eles, foi proposta uma prática de escuta, buscando dissociar a referência da fonte sonora e o som. A prática consistiu em buscar uma posição de relaxamento físico e quietude mental, para então perceber os sons do ambiente, a fim de identificar os sons da paisagem sonora, os sons internos (respiração) e os diversos pensamentos que ocorriam simultaneamente. A partir desse estado de percepção, propôs-se a escuta do som de uma forma mais profunda, com foco no som em si, nas características do timbre, como duração, intensidade, características espectrais (agudo, grave) e desenvolvimento do som no tempo.

Então, deu-se a escuta de algumas das músicas trazidas pelos artistas, submetidas a transformações em *software* de edição de áudio, a exemplo de cortes, repetições de trechos, aumento do tempo de duração e sobreposição. Por fim a música estava descaracterizada e dificilmente seria identificada por um ouvinte que não fosse testemunha dos processos de transformação. Para os presentes, certas características dos sons permaneceram reconhecíveis, indicando a manutenção de afetos e memórias atribuídos à música original, em diálogo com novas experiências proporcionadas pela música transformada.

Com essa prática, surge o conceito de gesto musical e relações possíveis com o gesto físico, tendo como gatilho criativo novas formas de escuta.

A RELAÇÃO COM A MATÉRIA PARA A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA

A relação com a matéria é um procedimento disparador das dramaturgias dos solos. Dialogando com o eixo de pesquisa do UM – corpo propositor, que estimula e situa argumentos dançantes via singularidades e materialidade dos corpos –, investigamos uma proposição compartilhada entre corpos e matérias, a partir do diálogo com a proposição de um corpocoisa, que possibilita a investigação de uma dança vulnerável.

O termo “corpocoisa” foi desenvolvido por Batista (2022) para tratar de um estado de disponibilidade do corpo ao investigar dança. Essa disponibilidade se refere a despertar uma percepção afinada do corpo em relação a seu entorno, com tudo e todos que o compõem, ou seja, a estrutura arquitetônica do espaço, as pessoas, os objetos, os sons, a temperatura, as falas, os movimentos e toda e qualquer matéria que constitui uma atmosfera dançante.

A ideia de atmosfera, consoante Gil (2018), diz respeito a uma atmosfera em situação de dança, quando os corpos se conectam pelos movimentos de outro corpo, quase os antecipando, no sentido de corporificar essas movências sugeridas pela composição heterogênea e complexa do espaço. Trata-se das forças de um corpo mo-

vendo o outro em via dupla, isto é, enquanto um corpo move, ele é também movido.

Gil (2018) também cita que a atmosfera contempla um regime de forças, que invadem tanto o consciente quanto o inconsciente; são forças de afeto, contágio de pequenas percepções.

A atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os aos seus regimes de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças (GIL, 2018: 99).

Essas forças pertencem ao campo do invisível, ou seja, são a camada sensível que vibra no e por entre os corpos. O corpocoisa direciona essa atenção para a atmosfera do movimento, para as intensidades que constituem os corpos e suas relações, possibilitando o corpo vibrátil (ROLNIK, 2003), termo desenvolvido pela psicanalista Suely Rolnik e que se refere a uma maneira sensível de se relacionar com o mundo. É sobre uma relação das intensidades dos afetos, tratando-se de relações entre presenças, ou seja, não acontece um processo de representação, mas se refere ao vivo do outro e de nós mesmos. Segundo Rolnik (2019), é uma experiência do entorno mais sutil, extracognitiva, o que pode ser chamada intuição.

O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo (ROLNIK, 2019: 12).

O corpo faz o mundo, que faz o corpo; trata-se de uma mistura em processo de vir a ser. Memórias, ações e trajetos compõem a subjetividade do corpo e transformam sua matéria. No processo criativo de *Rotas*, foi solicitado que os criadores se conectassem com alguma lembrança, alguma história de si demarcada em algum lugar e com algum objeto, o qual fez parte do procedimento do corpocoi-

sa, junto de outras matérias propostas por Batista (2022). O objeto entra para a investigação primeiro como lembrança, havendo um sentido dado a ele previamente; na proposição da coisa, esse sentido é diluído e inicia-se a investigação de uma dança vulnerável.

A dança vulnerável é o exercício do corpo sensível, aquele que vibra as intensidades do espaço de maneira mais sutil. É sobre abrir as vias sensoriais e se entregar para a sensação do que chega ao corpo, pelo toque, temperatura, som, textura, forma, peso, isto é, qualidades intrínsecas das matérias. Já a vulnerabilidade é um estado que faz parte da plasticidade do corpo, de sua capacidade de se transformar a partir das intensidades das relações, invocando um corpo aberto a relações mais sensíveis do que representativas. É sobre a porosidade do corpo, sobre como os seus tecidos se modificam e reagem aos estímulos das matérias.

A primeira proposta do procedimento corpocoisa para os criadores foi: formar duplas, com uma pessoa deitada no chão de olhos vendados com um tecido, enquanto a outra escolhia matérias variadas, das disponíveis no espaço, e estimulava o corpo a senti-las. A própria composição da matéria sugeria modos de propor essa experiência; por exemplo: um tecido grande foi usado para cobrir todo o corpo e um papel de seda foi disposto sobre a face de outra pessoa (Figura 1).

FIGURA 1 – PRIMEIRA PROPOSTA DO CORPOCOISA



Fontes: Mai Fujimoto (2023) e Mariana (2023).

A proposta apresenta uma relação triádica: quem escolhe a matéria, quem recebe o estímulo da matéria e a própria matéria. A pessoa que seleciona a matéria sente primeiro as qualidades dela e, a partir da sua própria sensação, escolhe uma maneira de compartilhar sua percepção com a outra pessoa. Podemos concluir que é a percepção da estrutura física da coisa que indica maneiras de relacionar a matéria com a pessoa que está deitada aguardando os estímulos.

As ações do corpo com a matéria, como pegar a matéria, senti-la e escolher um modo de dispô-la ou movê-la em outro corpo, é um gesto que implica um atravessamento por uma relação simbólica cotidiana, ou seja, uma relação predominante pela hermenêutica, indicando maneiras de pegar, de segurar e de relacionar-se com a matéria. Esses modos estão atrelados a significados culturais prévios, possibilitando entender que as organizações corporais a partir desses significados são gestos que envolvem uma configuração corporal rotineira e, portanto, conhecida pelo corpo. Quando o corpo se dispõe a quebrar essa relação já conhecida e propor ou se deixar levar por uma espécie de encantamento da fisicalidade da matéria, o gesto, nessa relação, surpreende, podendo gerar certo tipo de estranhamento, porque provoca uma percepção do corpo diferente do comum, envolvendo outra organização das estruturas físicas do corpo.

Esse modo de entender o gesto é relacionado ao estudo de Godard (2003), para quem o gesto implica uma organização musculoesquelética, ou seja, trata-se das manutenções e modificações das posturas corporais. O gesto é compreendido, então, tanto no que tange às questões simbólicas da linguagem quanto às estruturas físicas do corpo. Em outras palavras, o modo como o corpo se organiza motoramente para a realização dos gestos é uma implicação entre natureza e cultura.

Para Godard (2003), o gesto é composto por muitas tramas, uma das quais é a cultura que compõe mitologias sobre o corpo, atuando como forças de condução e modificação dos corpos. Outra trama é a organização postural, entendendo que a postura contém elementos psicológicos e expressivos e que, mesmo antes de alguma intenção de movimento, há uma ação motora nos músculos gravitacionais. Essa ação provoca pré-movimentos, constituindo a carga expressiva do corpo.

Godard (2003) afirma que o pré-movimento é uma atitude em relação ao peso, à gravidade que existe antes mesmo de iniciar o movimento. Sobre os músculos gravitacionais, continua:

São esses músculos que mantêm nosso equilíbrio e que nos permitem ficar em pé sem que tenhamos de pensar. São ainda esses músculos que registram as mudanças em nossos estados afetivo e emocional. Assim, toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura (GODARD, 2003: 14).

O gesto, portanto, se relaciona com um estado afetivo e motor do corpo. O modo como ocorre o pré-movimento diferencia cada gesto, impossibilitando a reprodução idêntica de um movimento. Dessa forma, o gesto é o que nos diferencia, o que torna nítida nossa singularidade.

A segunda proposta do corpocoisa para os criadores de *Rotas* dialogou com essa concepção de gesto de Godard (2003). Foi proposto que os participantes fossem localizados nas extremidades do

espaço, delimitando um espaço físico cênico. Em seguida, cada pessoa colocou uma das matérias ali disponíveis em um local do espaço, formando uma composição espacial com todas as matérias, inseridas uma a uma, até formar um novo “cenário” investigativo. Depois, cada criador teve um tempo para dançar por entre essas matérias, permitindo que seu corpo fosse mais uma matéria compondo aquele espaço. O foco dessa proposição era se deixar mover pelos convites das matérias ali expostas, percebendo como cada textura, cor, forma promovia estados corporais. Cada composição da matéria no espaço, assim como os movimentos dos corpos por entre essas matérias, teve relação com uma percepção familiar e poética – familiar no sentido do que é funcional dos objetos e poética quando se abrem outras possibilidades de relação sensorial e simbólica das coisas. Essas relações, familiar e poética, provocaram modos de o corpo se mover, modificam seus gestos, organizam e reorganizam suas estruturas posturais (Figura 2).

FIGURA 2 – SEGUNDA PROPOSTA DO CORPOCOISA



Fonte: Mariana (2023).

Godard (2003) afirma que a relação afetiva com o mundo modifica a estrutura corporal e vice-versa. Em *Rotas*, houve de início um disparo afetivo, evocando lembranças e objetos dessas lembranças. Com a proposição do corpocoisa, sobre outra maneira de se relacionar com essas matérias, os gestos ligados a essas lembranças se complexificaram, compondo uma dança que não reproduzia de forma narrativa essas memórias, mas que investigava uma dança que atualizou os gestos relacionados a essas lembranças.

Em um último momento da proposição do corpocoisa para os criadores de *Rotas*, foram retiradas todas as matérias do espaço e cada criador dançou no mesmo espaço a “mesma” dança. Esse momento gerou uma complexidade do movimento e o corpo precisou relembrar suas organizações musculoesqueléticas, seus gestos anteriores, que foram instigados pelas presenças e memórias das matérias, com isso tentando retomar os mesmos gestos no espaço “vazio”. O gesto da memória e função da coisa tornou-se gesto poético, modificando caminhos estruturais do mover, surgindo a construção da dramaturgia.

A CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA E DO GESTO COMO TRAÇO

Considerando que este ensaio discute as relações entre os procedimentos e os dispositivos que nortearam as investigações corporais – contextos biográficos, questões de vida, inquietações artísticas, referenciais sonoros e imagéticos –, a configuração estética de cada solo se delineou pela dramaturgia que surgiu de cada corpo para a cena de *Rotas*.

FIGURA 3 – SOLO 1: ARKBZ, DE LUAN LINKOSKI



Fonte: Mai Fujimoto (2023).

O processo de criação dos solos teve início com a proposta de cada criador-intérprete revisitar sua história, fazendo uma lista, pontuando o contexto biográfico (nascimento, data, local, país, estado, cidade/bairro, nome dos pais, avós, bisavós, origem, profissão), as questões de vida (profissional, estética, financeira, afetiva, política, saúde etc.), as inquietações artísticas (desejos e proposições), os referenciais sonoros (música do ano/época de nascimento) e imagéticos (como fotografia, lembranças, recordações, memórias etc.), que fizeram parte da sua história, gerando disparadores de movimento.

A cada encontro, após a ativação, a sensibilização do corpo e a proposição dos procedimentos por Rosemeri Rocha, os criadores-intérpretes se debruçaram sobre os disparadores, testando e elaborando os mapas de criação individuais. Em parte desses encontros, os criadores apresentavam suas pesquisas, escutando uns aos outros e colaborando com o entendimento da criação de cada solo, inclusive, na construção dramática da cena que integrou os seis solos, que, por mais que fossem singulares, percorriam uma ponte entre suas entradas e saídas, criando uma atmosfera no conjunto do *Rotas*.

FIGURA 4 – SOLO 2: CAMADAS (IN)VISÍVEIS, DE VIVIANE MORTEAN



Fonte: Mai Fujimoto (2023).

FIGURA 5 – SOLO 3: (RE)HABITAR, DE LARISSA LORENA



Fonte: Mai Fujimoto (2023).

A cada encontro, após a ativação, a sensibilização do corpo e a proposição dos procedimentos por Rosemeri Rocha, os criadores-intérpretes se debruçaram sobre os disparadores, testando e elaborando os mapas de criação individuais. Em parte desses encontros, os criadores apresentavam suas pesquisas, escutando uns aos outros e colaborando com o entendimento da criação de cada solo, inclusive, na construção dramática da cena que integrou os seis solos, que, por mais que fossem singulares, percorriam uma ponte entre suas entradas e saídas, criando uma atmosfera no conjunto do *Rotas*.

O corpo propositor de cada criador-intérprete, como produtor de discurso, produziu modos distintos de configuração ao sintetizar o mapa de criação, elaborado ao experienciar as proposições de movimento, sons e matérias. A construção dos gestos ao longo do processo dialogou simultaneamente com as informações envolvidas, notando-se que cada solo apresentou configuração diferente.

Nesse sentido, percebemos que a lógica de percepção e de organização dos materiais (como a memória, as lembranças, as histórias, os sons e as matérias) de cada solo produziu um traço singular na dramaturgia dos corpos. O acionamento no e do corpo de cada criador-intérprete partiu do entrelaçamento da experiência sensorial e motora, concomitantemente atrelada aos acessos com os sons e matérias envolvidos nas propostas.

O movimento dançado que nasceu do repertório de vida de cada corpo se atualizou em tempo presente com as imagens mentais geradas dessa experiência, havendo um revezamento de atenção aos acontecimentos efetuados no aqui e no agora, trazendo as memórias de vida e do próprio processo de criação, produzindo discursos performativos. A cena se deu enquanto o corpo dançava, movia, pensava, escutava, propunha, comunicava e lançava seu traço do gesto, que reverberava no ambiente onde era apresentado, mobilizando o espectador e tudo ao seu entorno.

FIGURA 6 – SOLO 5: CORACANTE TROCOIDE, DE JEAN ALEMBO



Fonte: Mai Fujimoto (2023).

FIGURA 7 – SOLO 6: EM CRUZAMENTOS, DE YASMIN JOANES



Fonte: Mai Fujimoto (2023)



EPÍLOGO

EPÍLOGO

Introdução à pesquisa em arte foi o título escolhido pelos autores em função daquilo que deseja comunicar: uma apresentação dos estudos sobre os conhecimentos produzidos pela arte. Nos capítulos que compõem este ensaio procuramos estabelecer semelhanças e diferenças com relação às cognições produzidas pela lógica e pela estética, respectivamente, pelas linguagens conceituais e pelas artes. Concluímos o livro com três estudos de caso em que a arte é tratada como conhecimento autêntico, merecedor de grande atenção pela educação, mas também por todas as demais atividades que demandam criatividade e disrupção.

Na sucessão dos argumentos que expusemos se encontram várias referências e citações traduzidas do livro *Artistic Turn: a manifesto*, publicado pelas autoras citadas. Agradecemos a oportunidade de compartilhar das expectativas dessas autoras, esperando pelo merecido reconhecimento da arte (estética) como um conhecimento autônomo, independente, cuja importância para a sociedade precisa se refletir em um lugar de destaque no campo da epistemologia geral.

A cognição estética, que participa de várias atividades humanas, dentre elas a arte, precisa deixar de ser o patinho feio da epistemologia, para figurar entre suas áreas mais importantes, especialmente neste momento em que a cultura intelectualista está posta em causa. Em nosso tempo, o intelectualismo vem se tornando estéril em vários aspectos, abstrato demais para lidar com as novas realidades culturais. Já em 1966, quando publicou seu livro *Contra a interpretação*, a crítica de arte e filósofa norte-americana Susan Sontag (1933-2004) adverte para os sérios efeitos colaterais do modelo intelectualista.

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. (...) Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a

vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”. (SONTAG, 1987: 16)

Nós, autores deste ensaio, entendemos que as tecnologias digitais de comunicação social entregam ao mundo atual a capacidade de formar conhecimentos a partir da imagem, do som, do movimento, da cinestesia e da tatilidade, que vão muito além das interpretações verbais, produzindo noções eficientes sobre a realidade que está alterando nosso modo de pensar. Entendemos que se trata do realojamento do logocentrismo, que continuará entre nós, desempenhando seu papel cognitivo, porém destituído de sua antiga posição hegemônica.

Neste ensaio procuramos demonstrar a importância da estética (arte) na comunicação do conhecimento humano, contudo, sem qualquer oposição à lógica linguística, filosófica ou científica, mas expondo seus limites e sugerindo outras formas de cognição, muitas das quais se encontram no âmbito da arte. Temos a oportunidade de abandonar a dicotomia, a oposição e a hierarquia entre ciência/filosofia e arte (entre razão e sensibilidade), para nos reencontrar num modelo híbrido de conhecimento, que respeite a dimensão cognitiva das partes envolvidas no processo, sem subordinação, mas com a harmonia necessária para ampliar a capacidade humana de conhecer o mundo em que habitamos.

Os órgãos dos sentidos não são apenas uma entrada de dados. Nossos biossensores estão vinculados diretamente a vários níveis inconscientes que, de modo virtualmente imediato, elaboram respostas cognitivas a partir de nossa relação com o ambiente natural e social, enquanto apenas um punhado de dados segue para o juízo da consciência. As artes, além de todo o incomensurável patrimônio cultural que gera, também é uma pedagogia que educa a percepção por meio da experiência do corpo no mundo – só entende bem alguém que percebe melhor.

Como *techne*, já vimos que a arte é tanto ciência, como tecnologia. Mas não tem a mesma natureza dos conhecimentos intelectuais, que produzem a razão. Contudo, a neurociência já nos convenceu

de que não existe oposição entre “mente e corpo”, justamente porque a mente é um produto do cérebro, que é parte do corpo. E por conta dessa realidade devemos provocar a reunião das disciplinas racionais com as atividades estéticas, de modo a compor uma educação mais eficiente para enfrentar este novo mundo multissensorial e plurissemiótico que já nasceu diante de nós.



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ABREU, A.; SIMAS, I.; PENEDO, F.; AZEVEDO, M. (1998) O poeta do cinema brasileiro. **Eclética**, ano 3, n. 6, jan./jun. p. 31-33. Disponível em: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=111>. Acesso em: 24 abril 2024.
- ADAMS, N. L. (2019) Nem dentro, nem fora: o lugar do Cinema no campo da Comunicação. **Revista Temática NAMID/UFPB**. Ano XV, nº 8 Agosto/2019. <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>
- ARNHEIM, R. (2011) **Arte e Percepção Visual**. São Paulo. Ed. Cengage.
- BADIOU, A. (2002) **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação liberdade.
- BATISTA, M. H. (2022) **A dança das matérias: corpo, coisa e improvisação**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- BATTEUX, C. (2009) **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial.
- BECKER, H. S. (1999) **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. Hucitec.
- BEZERRA, C. C. (2008) **Caminha, Meirelles e Mauro: narrativas do (re)descobrimento do Brasil, decifrando as imagens do paraíso**. 82 f. Dissertação de Mestrado (Faculdade de Educação) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- BRANDÃO, H. S. M. (2008) **A fábrica de imagens: o cinema como arte plástica e rítmica**. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia.

- BURKE, P. (2002) **História e teoria social**. São Paulo: UNESP.
- BURKE, P. (2005) **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- CANCLINI, N. G. (1997) **Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local**. Argentina.
- CANCLINI, N. G. (2019) **Política Cultural: conceito, trajetória e reflexões**. UDUFBA.
- CAUQUELIN, A. (2005) **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes.
- CHAUÍ, M. (2000) **O Mito Fundador do Brasil**. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 mar. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2603200003.htm>. Acesso em: 28 abril 2017.
- CÍCERO, A. (2012) **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- CLAXTON, G. (2015) **Intelligence in the flesh: why your mind needs your body much more than it thinks**. Londres: Yale University Press.
- COESSENS, K. (2014) A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.]**, v. 1, n. 2, p. 1-20. <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>. Acesso em: 28 maio. 2023.
- COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. (2009) **The artistic turn: a manifesto**. Ghent, Belgium, Orpheus Instituut.
- COLI, J. (2003) **A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro**. In: FREITAS, M. C. **Historiografia Brasileira em perspectiva**. 5. ed. São Paulo: Contexto.

- DELALANDE, F. (2012) *Gould's gesturing: elements for semiology of musical gesture*. In: GUERTIN, G. (Org.). **Glenn Gould: universe of a genius**. Québec: Louise Courteau.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2009) **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DERRIDA, J. (1973) **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva.
- DESCOBRIMENTO do Brasil. (1937) Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Produção Instituto Brasileiro do Cacau, DFB. 1 Filme (80 min), sonoro, S/L, preto e branco, AVI.
- EAGLETON, T. (1993) **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- ECO, U. (1998) **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record.
- ECO, U. (2000) **A definição da arte**. Lisboa: Edições 70.
- FALCON, F. (2002) **História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. Rio de Janeiro: Campus.
- FEBVRE, L. (1989) **Combates pela História**. Lisboa: Editorial Presença.
- FERRO, M. (1992) **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FERRY, L. (2003) **Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática**. Coimbra: Almedina.
- FEYERABEND, P. (2005) **A conquista da abundância**. Editora Unisinos, São Leopoldo.
- FEYERABEND, P. (2010) **Adeus à razão**. São Paulo: Editora UNESP.
- FIGURELLI, R. (2007) **Estética e Crítica**. Curitiba: Ed. UFPR.

- FIGURELLI, R. (2013) Cinema, a sétima arte - **Extensio**, 110 Volume 10 | Nº 15 | 1º semestre/2013, ISSN 1807-0221, Doi:10.5007/1807-0221. v10, n15, p. 110-119.
- FREUD, S. (2019) **A interpretação dos sonhos**. Companhia das Letras, S.Paulo.
- GIL, J. (2018) **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras.
- GINZBURG, C. (1989) **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras.
- GODARD, H. (2003) Gesto e percepção. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Org.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, p. 11-35.
- GODFREY, T. (1998) **Conceptual art**. Singapura: Phaidon Press Limited.
- GOMES, P. E. S. (1974) **Humberto Mauro**: Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspetiva; USP.
- GREINER, C. (2010) **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume.
- GUMBRECHT, H. U. (2010) **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. São Paulo: Companhia das Letras.
- GUIMARÃES et al. (2006) **Comunicação e expressão estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- HALBWACHS, M. (1990) **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice.

- HERWITZ, D. (2010) **Estética**: conceitos-chave em filosofia. Porto Alegre: Armed.
- HUNT, L. (2001) **A nova história cultural**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- ITUASSU, A. (2016) Comunicação e política do real. *In*: Hall, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC Rio/Apicuri.
- KARNAL, L.; TATSCH, F. G. (2010) **A memória evanescente**. *In*: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. O historiador e suas fonte. São Paulo: Contexto.
- KIRCHOF, E. R. (2003) **Estética e semiótica**: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- KNAUSS, P. (2009) Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**, 15 (28), 151–168. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.7964>.
- LE GOFF, J. (1994) **História e memória**. 3. ed. São Paulo: UNICAMP.
- LE GOFF, J.; NORA, P. (1979) **História**: novas abordagens. Rio de Janeiro: F. Alves.
- LEONE, E.; MOURÃO, M. D. (1987) **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática.
- MARCONDES FILHO, C. (2010) **Princípio da razão durante**, vol.III, tomo 5, “O conceito de comunicação e a epistemologia metapórica”. São Paulo, Paulus.

MATURANA, H. (2000) Transdisciplinaridade e Cognição. *In: Educação e transdisciplinaridade* - 1º Encontro Catalisador do CETRANS (Escola do Futuro – USP), Itatiba, São Paulo – Brasil. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127511>

MIQUEU, C. *in*: MARTINS, A. (2009) **O mais potente dos afetos**: Spinoza & Nietzsche. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

MIRZOEFF, N. (2003) **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós Arte Y Educación.

MIRZOEFF, N. (2016) O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, 18(4), 745-768.

MITRY, J. (1963) **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris: Éd. Universitaires.

MEIRELES, V. **A primeira missa no Brasil**. 1860. 1 gravura, óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/noticias/a-primeira-missa-no-brasil-de-victor-meirelles-chegaabrasilia-para-exposicao/>. Acesso em: 23 abril 2024.

MONCAIO, A. (2010) **Humberto Mauro e a construção estética da imagem nos filmes do período do INCE**. abc, 7 jul. 2010. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos/humberto-mauro-e-a-construcao-estetica-da-imagem-nos-filmes-do-periodo-do-ince/>. Acesso em: 23 abril 2024.

MORAES, A. F. (2010) Humberto Mauro — o cinema a serviço da educação e da saúde, como elemento de informação e memória. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 11., 2010. Anais [...]. Rio de Janeiro: ENANCIB. <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xienancib/schedConf/presentations>. Acesso em: 24 abril 2024.

MORAIS, J.; FERNANDES, R. (2012) Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. **Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais** – UEG/UnU Iporá, v. 1, n. 2, p. 97-114. <https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/2691>

MORETTIN, E. (2001) **Os limites de um projeto monumentalização historiográfica: uma análise do filme “Descobrimento do Brasil” de Humberto Mauro**. São Paulo. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.

MORETTIN E. (2007) **Humberto Mauro**. ALCEU, v. 8, n. 15, p. 48-59, jul./dez.

MORETTIN, E. (2013) **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda.

NICOLESCU, B. (2000) Um Novo Tipo De Conhecimento - Transdisciplinaridade. *In: Educação e transdisciplinaridade* - 1º Encontro Catalisador do CETRANS (Escola do Futuro - USP). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127511>

NIETZSCHE, F. (1976) **A gaia ciência**. São Paulo: Hemus.

NIETZSCHE, F. (1999) **Nietzsche contra Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras.

NIETZSCHE, F. (2013) A filosofia na era trágica dos gregos. *In.: Friedrich Nietzsche: obras escolhidas*. Porto Alegre: L&PM.

NORA, P. (1993) **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. Projeto História, São. Paulo, n. 10, p. 7-28.

NORRETRANDERS, T. (1998) **The user illusion: cutting consciousness down to size.** New York: Penguin Books.

ONG, W. (1998) **Oralidade e cultura escrita:** a tecnologização da palavra. Campinas, SP. Papyrus.

PESAVENTO, S. J.; SANTOS, N. M. W.; ROSSINI, M. S. (2008) **Narrativas, imagens e práticas sócias:** percursos em História Cultural. Porto Alegre: Asterisco.

RAMOS, F. P. (1999) Hirszman e Mauro, documentaristas. **Cadernos da Pós-Graduação,** São Paulo, v. 3, nº 2.

RAMOS, F. P. (2000) Três voltas do popular e tradição escatológica do cinema brasileiro. *In:* SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA. **Estudos de cinema:** SOCINE II e III. São Paulo: Annablume.

RANCIÈRE, J. (2009) **O inconsciente estético.** São Paulo: Ed 34.

ROLNIK, S. (2003) **“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma.** Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2021.

ROLNIK, S. (2019) **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. 2. ed. [S.l.]: N-1.

ROSENSTONE, R. A. (2010) **A história nos filmes:** os filmes na história. São Paulo: Paz e terra.

ROSSINI, M. S. (2008) O cinema e a história: ênfases e linguagens. *In: PESAVENTO S. J.; SANTOS, N. M. W.; ROSSINI, M. S. (Org.). Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural.* Porto Alegre: Asterisco.

SANTAELLA, L. (2001) **Matrizes da linguagem e pensamento:** sonora, visual e verbal. São Paulo: Iluminuras.

SANTOS, Z. A. M. (2007) História e literatura: uma relação possível. **Revista científica/FAP**, Curitiba, v. 2, nº 1.

SCHMITZ, D. *et alli.* (2015) **Estudos de Recepção:** estado da questão e os desafios pela frente. <https://www.scielo.br/j/interc/a/JBTnJNQk9jJBPTTBg7Hxkyc>.

SCHÖPKE, R. (2005) **Por uma filosofia da diferença:** Gilles Deleuze, o pensador nômade. São Paulo: Edusp.

SCHVARZMAN, S. (2000) **Humberto Mauro e as Imagens do Brasil.** Tese (Doutorado) — Universidade de Campinas, Campinas.

SHARPE, J. (1992) A História vista de baixo. *In: BURKE, P. A escrita da história:* novas perspectivas. São Paulo: UNESP.

SILVA, A. D. (2013) Tessituras do tempo e a arte da memória. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 7, nº 2.

SEMELER, A. M. R.; CARMO, J. (2011) **A Neuroestética como retomada da experiência estética enquanto forma de conhecimento visual.** Porto Alegre: Intuitio, Vol 4, nº 2.

SILVA, H. R. (2002) “Rememoração” /comemoração: as utilizações sociais da memória. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, nº 44.

SILVA, R. R. (2013) **UNO, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança**. 206 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SMALLEY, D. (1997) **Spectromorphology: explaining sound-shapes**. Organised Sound, [s.l.], v. 2, n. 2, p. 107-126.

SONTAG, S. (1987) **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM.

STECZ, S. S. (2015) **Cinema e Educação: Produção, Fruição e Democratização do Audiovisual**. 246 f. Tese (Doutorado) — Universidade Federal de São Carlos.

STEUERMAN, E. (2003) **Os limites da razão: Habermas, Lyotard, Melanie Klein e a racionalidade**. Rio de Janeiro: Imago Editora.

TAYLOR, M. (2007) **Workshop Corpo em Movimento**. Curitiba: FAP.

TATARKIEWICZ, W. (1971) *What is Art? The Problem of Definition Today*, **British Journal of Aesthetics**, v. 11.

TRINDADE, A. D. (2010) O “Descobrimento” no pensamento cinematográfico brasileiro: diálogos possíveis quanto à identidade nacional. **Lua Nova**, São Paulo, v. 81, p. 47-74.

UNESCO. (2004) **Carta da Transdisciplinaridade**. Disponível em [http:// unesdoc.unesco.org/images/0012/001275/127511por.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001275/127511por.pdf)

VASCONCELOS, F. (2015) **A imagem é o nosso esperanto, diz Manuel Castells**. Matéria GZH/14/05/2015. o geral/noticia/2015/05/a-imagem-e-o-nosso-esperanto-diz-manuel-castells-4760608.html.

XAVIER, I. (1983) **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Ed. Graal/Embrafilme.

XAVIER, I. (1984) **D. W. Griffith**: o nascimento do cinema. São Paulo: Brasiliense.

WERNECK, R. (2009) **Humberto Mauro revisitado por Ronaldo Werneck**. São Paulo: Arte Pau Brasil.



AUTORES

AUTORES

MARCOS H. CAMARGO — Especialista em História do Pensamento Contemporâneo (PUC-PR, 1987). Especialista em Economia e Sociologia (PUC-PR, 1988). Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP, 2003). Doutor em Artes Visuais (IAR-UNICAMP, 2010). Pós-doutor pela Escola de Comunicação (UFRJ, 2015). Professor associado de Graduação em Cinema e Audiovisual, Artes Cênicas, Música e Dança (Campus de Curitiba II-UNESPAR, desde 2006). Coordenador do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual (2011-2013). Chefe da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação do Campus de Curitiba II (UNESPAR, 2014-2018). Professor de Pós-graduação *stricto sensu* do Mestrado Profissional em Artes (Campus de Curitiba II-UNESPAR, desde 2018). Pesquisador nas áreas de Filosofia, Estética e Semiótica. Autor dos livros: *Cognição estética: o complexo de Dante* (2013, Editora Annablume); *Arte e conhecimento-tudo a ver* (Campus de Curitiba II- UNESPAR, 2016); *Formas diabólicas – ensaios sobre cognição estética* (Syntagma, 2017); *Arte & pensamento estético* (Syntagma, 2021) ResearcherID: AGZ-9610-2022.

SOLANGE S. STECZ — Graduação em Jornalismo pela PUCPR. Mestre em História pela UFPR. Doutora em Educação pela UFSCAR. Professora do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual (UNESPAR). Coordenadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, Campus Curitiba II (UNESPAR). Membro do Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO-MOWBRASIL (Gestões 2015-2017, 2017-2019). Coordenadora do Laboratório de Cinema e Educação LabEduCine (UNESPAR). Membro do Grupo de Pesquisa Cinema Educação (UNESPAR). Conselheira pela área do audiovisual do Conselho Estadual de Cultura do Paraná (Gestões 2012-2014 e 2014-2016), como representante da Sociedade Civil (2019-2021 e como representante das Universidades Estaduais do Paraná (2022-2024). Integra o GT CLACSO/Arte Cultura e Cidadania. Membro do Comitê

Assessor de Área (CAAs) da Fundação Araucária (2020-2024). Secretária Nacional do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Integrante da Comissão do Audiovisual do Mecenato Incentivado do Município de Curitiba. Integrante da Comissão do Audiovisual do Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura (PROFICE). Tesoureira da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (Gestão 2011/2012). Analista Técnica para construção do Plano Estadual de Cultura do Paraná MINC/UFSC (2013/2014). Membro da Rede Kino (Rede Nacional de Cinema e Educação). Membro da Rede Unial (Rede Latino-Americana de Cinema e Educação). Diretora da Cinemateca de Curitiba (2008 a 2013).

GISELE M. ONUKI — Graduação em Dança - Licenciatura e Bacharelado pela Faculdade de Artes do Paraná, atual campus de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR. Especialista em Arte-Educação pelo IPBEX. Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens pelo PPGCOM/UTP. Professora assistente efetiva da UNESPAR. Conselheira Suplente no Conselho Estadual de Educação do Paraná. Diretora Educacional na Câmara do Comércio e Indústria Brasil-Japão do Paraná – CCIBJ. Vice-diretora de Difusão Cultural na Associação Beneficente Nipo-Brasileira de Curitiba - NIKKEI Curitiba. Membro da REN - Rede Nikkei do Brasil e Paraná. Integrante do GT CLACSO Arte, Cultura e Cidadania. Membro do Grupo de Pesquisa em Arte e Tecnologia - NatFap da UNESPAR. Membro do International Dance Council da UNESCO de 2017 à 2019. Vice-coordenadora da Regional Sul da FAUBAI - Associação Brasileira de Educação Internacional (gestão 2018-2020). Associada da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação – INTERCOM. Pesquisadora nas áreas de Experiência Estética e Sensibilidade; Cultura Japonesa e Estesia; Mediação Corpo-Tecnologia; Media e Comunicação; Educação e Ensino Superior.

MARIANA H. BATISTA — Professora colaboradora do curso de licenciatura em dança UNESPAR- Campus Curitiba II/FAP desde setembro de 2023. Doutora em Artes Cênicas/Dança no Progra-

ma de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2022). Mestre em dança pelo Programa de Pós-graduação em dança da Universidade Federal da Bahia (2017). Especialização em Arte Contemporânea: Arte, Teoria e História pela Universidade Tuiuti do Paraná (2009). Graduada em Licenciatura e Bacharelado em dança pela Faculdade de Artes do Paraná (2006). Desde a graduação fez parte de diferentes coletivos de artistas e cias. dança como: BATTON-organização de dança (PR), Sociedade T (RN), AMaisT-woORMore (EUA), cia de dança Chameckilerner (2008 -PR), PIP-pesquisa em dança (2010 -PR) e cia de dança Staycee Pearl dance project (2012,2013 - EUA), em interlocução com as áreas da dança, performance, teatro e música. No mestrado iniciou a pesquisa sobre processos de investigação do corpo em relação com matérias no exercício de uma descentralização do corpo e de uma dança vulnerável, se interessando pelo termo “coisa” enquanto um estado de corpo em dança. É proponente do UM-núcleo de pesquisa artística em dança da Unespar/FAP. No presente atua também como instrutora de pilates e sua pesquisa é direcionada aos estudos do corpo e seus processos criativos relacionados a dança, educação somática, ensino e ciências da saúde.

ROBSON ROSSETO — Ator. Diretor teatral. Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES). Docente do Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR (Campus de Curitiba II). Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP. Mestre em Teatro pela UDESC. Diretor do Centro de Artes do Campus de Curitiba II (UNESPAR). Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro (2018 a 2022). Líder do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Docente (CNPq/UNESPAR). Integrante do Grupo de Pesquisa Laboratório de estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades - Labelit (CNPq/UFPR). Coordenador do GT Pedagogia das Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE (2024-2025). Coordenador do subprojeto Teatro do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID)

(2018 a 2022). Coordenador do subprojeto Teatro do Programa de Residência Pedagógica (PRP) (2022 a 2024). Orientador do Programa de Desenvolvimento Educacional-PDE (convênio com a Secretaria de Estado da Educação do Paraná), biênio 2023-2025. Desenvolve pesquisas na área da Pedagogia Teatral, atuando nos seguintes temas: ensino do teatro, processos criativos cênicos, percepção sensorial, improvisação, recepção e mediação teatral. Autor dos livros: *Jogos e Improvisação Teatral: perspectivas metodológicas* (Editora Unicentro, 2013) e *Interfaces entre Cena Teatral e Pedagogia: a percepção sensorial na formação do espectador-artista-professor* (Editora Paco, 2018).

ROSEMERI ROCHA DA SILVA — Graduação em Dança pela PU-CPR. Especialista em Dança (FAP). Mestre e Doutora em Artes Cênicas (UFBA). Docente do Curso de Bacharelado em Dança da UNESPAR (desde 1996). Coordenadora do Curso da Graduação em Dança (2016 a 2018). Diretora do Centro de Artes (2018 a 2023). Docente do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES). Tem experiência na área de Arte, com ênfase em Dança, atuando nas instâncias: pesquisa, extensão e ensino, especificamente nos processos perceptivos e criativos em dança, atrelados aos conceitos de Corpo Propositor e Mapas de Criação. Coordena o Grupo artístico e Projeto de Extensão: UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR, desde 2000.

ZELOI A. MARTINS — Mestrado em História pela UNICENTRO. Doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná UFPR (2005). Pós-Doutorado em Linguagem Literária pela UNIOESTE. Professora Associada de História do Colegiado do Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES - Mestrado Profissional em Artes) da UNESPAR (Campus Curitiba II). Vice-Coordenadora do Mestrado Profissional em Artes PPG-ARTES, vinculado ao Centro de Artes, da UNESPAR/Campus de Curitiba II. Vice Coordenadora do Mestrado Profissional em Convênio com a Universidade Estadual Paulista UNESP (1999). Líder do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Arte - GIPA (UNESPAR/CNPq); Membro do Grupo de Pesquisa Cinema Educa-

ção (UNESPAR/CNPq). Pesquisadora na área de História, com ênfase em cinema, história e educação.

FÁBIO CADORE — Músico, performer e compositor. Especialista em Música Eletroacústica pela Faculdade de Artes do Paraná e mestrando em Música e Processos Criativos pela Unespar. Compõe trilhas sonoras para grupos de dança e desenvolve uma pesquisa em percussão experimental, criando instrumentos sonoros eletroacústicos utilizados em práticas de improvisação livre, dialogando com performances de dança, teatro e projeções de vídeo em tempo real.



SYNTAGMA