

**EFA: ARTE &
SENTIDO**

**CADERNO
DE
RESUMOS**

**COMUNICAÇÕES REALIZADAS NOS
DIAS 23, 24 E 25 DE AGOSTO DE 2017**

A Inutilidade da Arte: fragmentos de uma arqueologia

Thor João de Sousa Veras

13h30 | 23/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: No primeiro livro do filósofo italiano Giorgio Agamben, “O homem sem conteúdo”, a tese de que a arte teve um fim, como em Hegel e Danto, é transformada numa interpretação inovadora do estatuto da obra de arte na modernidade. Este trabalho parte da análise agambeniana para pensar o agir da arte e sua produção de artefatos no mundo contemporâneo, refletindo "arqueologicamente" como as imagens e a própria ação artística foram paulatinamente deslocadas e interpretadas na história da arte. O objetivo de Agamben, ao longo de sua exposição, é mostrar que a arte, em nosso tempo, perdeu seu sentido e a capacidade transformadora que se verificava nos primórdios da teorização sobre ela, no tempo em que Platão bania a arte mimética de sua República, e condenava as diferentes influências e distorções que a arte ensejava, sobretudo entre os jovens cidadãos, ou no tempo em que Aristóteles lhe pregava o valor como construção humana capaz de reparar as deficiências da natureza: a arte perdeu esse seu estatuto ou estrutura original, essa capacidade, inclusive, de causar temor e catarse. Pensando nos sentidos que a arte pode assumir, Agamben percebe no modo moderno de lidar com a arte uma separação e fragmentação dessa relação entre técnica e arte que os gregos concebiam como unidade. Isto é, os modernos pensam a arte de um lado como obra de arte fundamentada por um estatuto estético e a arte enquanto técnica, exercício. A arte torna-se um instrumento do qual o artista usa à seu bel prazer, e a obra de arte fragmenta-se, deixando de lado a subjetividade do artista, o princípio criativo e original por excelência. O artista torna-se um homem sem conteúdo, incapaz de alcançar a dimensão concreta da arte. Essa incapacidade, recebeu o nome de morte da arte, mas na verdade está numa dimensão maior que concerne a totalidade do humano. A ação humana é centrada pelo princípio do messiânico do trabalho em todas esferas da produção humana, inclusive a arte. Se a morte da arte é a sua incapacidade de atingir a dimensão concreta da obra, a crise da arte em nosso tempo, é na realidade, uma crise da poesia no sentido de poiésis, de uma atividade essencialmente humana. A obra de arte abandona na modernidade a esfera a poiésis e entra na esfera da práxis. Esse abandono se dá pela passagem da obra de arte para o espaço do museu. Neste sentido, a arte se constitui com uma esfera autônoma, e as obras de arte em objetos de coleção, de acumulação, retirando do espaço comum de todos os homens da transmissão. Visto que “a exigência de uma autenticidade da produção técnica e aquela de uma reprodutibilidade da criação artística fizeram nascer duas formas híbridas, o ready-made e a pop-art” (AGAMBEN, 2013, p.108). Tanto é poiésis a arte verbal do poeta quanto o produto do artesão. A poiésis é dividida entre as coisas que se produzem por natureza as que tem em si mesmas o princípio de sua produção, e as que chegam à presença mediante à técnica, as que não tem esse princípio em si mesmas, mas no homem. A redução do homem da poiésis para a práxis na modernidade mostra uma separação da manifestação artística na história. A poiésis é vista em Agamben como a produção da presença, é um modo de verdade como um des-velamento, como em Aristóteles, é um produzir algo diferente da produção mesma. A práxis é a relação animal do homem, como

ser vivente, como forma de vida. A relação do homem com o passado é somente de acumulação e não transmissão como nas comunidades antigas. O passado é esquecido e intransmissível para a geração seguinte. A única forma de resgatar essa originalidade, essa volta à origem, passa, no texto, pelo caminho da destruição da estética. É pelo método da “Arqueologia” que Agamben fundamenta seu método de uma investigação histórica que não se ocupa da origem propriamente, mas do ponto de insurgência do fenômeno. Partindo da distinção entre o espectador e o artista, Agamben nos mostra como ambos pertencem ao mesmo paradigma estético: ao artista que mergulha no jogo de espelhos da arte autônoma corresponde o espectador que contempla apenas imagens distanciadas do seu contexto vital. A arte, esse apelo a ir mais além da aparência ou da condição do objeto artístico, a ir em busca de algo que, velado, traduz aquilo que nos perturba e, ao mesmo tempo, fascina e liberta.

Palavras-chave: arte; arqueologia; inutilidade; Agamben; Leminski.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Arqueologia da Arte*. Princípios. Natal (RN), v. 20, n. 34 Julho/Dezembro de 2013, p. 349-361

_____. *O Homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Editora autêntica, 2013.

_____. *Ensaio sobre a destruição da experiência, original de 1978*. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2011. 384p

ANDRADE, Mário de. *O artista e o artesão, aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal*, 1938. 16p.

Intentio Operis: o processo dialético entre a obra aberta e os limites da interpretação

Leandro Henrique Scarabelot Campos de Pieri

14h | 23/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: Existem duas questões que perpassam a obra de Umberto Eco e que estão intrinsecamente ligadas. Uma delas concerne ao papel do leitor (o qual pode ser estendido ao espectador/apreciador de outros tipos de arte) no que tange à interpretação de um texto (ou de outros tipos de obra de arte); a outra concerne à forma como o texto coage o leitor à certa liberdade interpretativa. Essas duas questões podem ser observadas desde seu *Obra Aberta*, de 1962, no qual Eco tenta demonstrar de que forma as poéticas contemporâneas, particularmente aquelas do início do século XX, buscam uma obra de arte cujos sentidos possam ser ilimitados, isto é, obras que não se prendem a uma interpretação estável no próprio ato de recepção, tendo em vista que obrigam seu receptor a participar ativamente do processo de criação (tanto da obra quanto de sentido) para que possa haver fruição estética. Vale dizer que, aqui, o termo poética é utilizado no sentido de um “programa operacional [em] que o artista se propõe de cada vez, [isto é] o projeto da obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista.” (ECO, 1971, p. 24) Assim, ao analisar estas poéticas, Eco não se preocupa em descobrir o que o artista quis dizer ou qual o significado da obra, mas em como ela significa, ou melhor, em como ela faz com que seu espectador participe de seu processo de criação e geração de sentido. Prosseguindo em sua busca, já em *Lector in fabula* (1986), Eco vai abordar um par que se torna assaz importante em sua teoria, a saber, o par Autor-modelo e Leitor-modelo. É válido mencionar que, mesmo tendo Eco afunilado sua teoria e passado a abordar apenas a questão textual, ainda assim é possível transpor seus conceitos para o âmbito das artes em geral. Em vista disso, toda vez que falarmos em texto, é possível ampliar seu escopo para outros tipos de arte; e desta forma, sempre que mencionarmos o Leitor-modelo de Eco, também é possível pensar em uma forma de Espectador-modelo. Mas, o que é um Autor-modelo e o que é um Leitor-modelo? Para responder, é preciso lembrar que, para Umberto Eco, todo texto (ou qualquer outro tipo de obra de arte) funciona como uma espécie de “máquina preguiçosa” porquanto não pode dizer tudo (ou, no caso das artes plásticas, não pode nem mesmo “falar”), e, portanto, exige de seus leitores uma tarefa cooperativa, isto é, a tarefa de atualizar suas virtualidades. Desta forma, o texto não só exige um esforço da parte do leitor para que o ponha para “trabalhar”, como também acaba por se tornar basicamente uma máquina de gerar inferências e, assim, possibilita ao seu leitor se não ilimitadas, pelo menos inúmeras formas de interpretá-lo. Ao mencionar isto, damos um salto para trás e um para frente ao mesmo tempo, tendo em vista que aqui pensamos tanto em *Obra aberta* (1971) quanto em *Os limites da interpretação* (1995). Explicaremos de forma mais clara. Segundo o autor, se levarmos em conta que “a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo.” (ECO, 1971, p. 25), perceberemos que toda obra de arte (enquanto tal) já é uma obra aberta, uma vez que, de modo geral, uma obra de arte “é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem

em um só significante.” (ECO, 1971, p. 22). No entanto, quase que paradoxalmente, mesmo que uma obra de arte seja sempre “aberta” — nesse sentido de que possibilita se não infinitas, pelo menos inúmeras interpretações —, ela também é “fechada”, pois haveriam limites para as interpretações que dela surgem, afinal, nas palavras de Eco, “dizer que um texto é potencialmente sem fim [aberto] não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz.” (ECO, 1995, p. XXII) Desta forma, ao estabelecer este processo dialético entre aberto-e-fechado, Eco segue em busca daquilo que denomina de *intentio operis*, algo que não privilegia nem a *intentio auctoris* nem a *intentio lectoris*, fugindo assim tanto de uma interpretação monolítica de uma obra quanto de interpretações inaceitáveis, para não dizer (em alguns casos) desvairadas. É basicamente nesta direção que Eco aponta quando fala em seu par conceitual de Autor e Leitor-modelo. Vale mencionar que estes não são a mesma coisa que autor e leitor empíricos. Este último par diz respeito a pessoas comuns — pessoas como você e eu, cada qual com suas próprias histórias e idiosincrasias —, enquanto que o primeiro par é criado no corpo do texto, primeiro no ato de composição e depois no ato de leitura, e diz respeito a estratégias textuais. No ato de composição pois o autor empírico, ao escrever seu texto, tenta modelar sua narrativa de forma a criar uma estratégia textual na qual ele tenta prever e até mesmo modelar os movimentos interpretativos de seus leitores. Estes, que a princípio são os leitores empíricos pois trazem para o texto sua própria bagagem conceitual (sua enciclopédia, para usar um termo caro a Eco), só vão se tornar os leitores-modelo de determinado texto (ou obra) a partir do momento que passarem a jogar o jogo conforme as regras “impostas” pela obra. Em confluência com o presente evento, o objetivo desta comunicação será retomar/revitalizar algumas das noções que permeiam a obra de Umberto Eco, tais como “abertura”, “*intentio operis*”, “Autor/Leitor Modelo”, tendo em vista que estas fomentam instigantes discussões que concernem tanto à teoria e à crítica literária como também à discussão sobre o processo de geração de sentido das e nas obras de arte de um modo geral.

Palavras-chave: Umberto Eco; obra aberta; *intentio operis*; autor/leitor-modelo.

Referências Bibliográficas:

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. 286p. (Debates 4 : Estética).

_____. *Os limites da interpretação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. xxii, 315[5]p. (Estudos 135).

Objeto Estético, Objeto Perceptual e Apresentação

Rosi Leny Morokawa

14h30 | 23/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: O que é uma obra de arte? No sentido de, a que tipo de coisa nos referimos quando falamos de *As Banhistas* de Cézanne, do *Quarteto de Cordas* de Mozart, de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, do *Beijo* de Rodin ou de *Ana Karenina* de Tolstói? Esta questão se distingue da questão sobre a definição de arte, uma vez que a definição almeja dar uma resposta ao que distingue arte de não arte. Quando já sabemos que algo é uma obra de arte, mesmo sem sabermos quais critérios foram utilizados para tal classificação, podemos refletir (a partir dos casos paradigmáticos de arte) o estatuto ontológico das obras de arte. Ou seja, que tipo de entidades as obras de arte são, se são objetos físicos, ou estados psicológicos, ou ainda se são entidades abstratas. Para Monroe Beardsley (1958, p. 15) os problemas da estética são problemas sobre os enunciados sobre coisas como pinturas, composições musicais, peças de teatro e obras literárias. E assim, não podemos ter certeza de quais são os problemas sem antes saber quais são os enunciados e, antes de saber quem os enuncia, sabermos quando algo é uma obra de arte. Nos parece plausível que um físico seja alguém que fala sobre objetos físicos. E que o matemático fala sobre entidades abstratas, como os números. E que quando vamos ao médico, falamos sobre um estado psicológico quando relatamos uma dor. Mas quando um crítico elogia um poema de Rimbaud, uma pintura de Manet, ou uma composição de Mozart ele está falando sobre alguma coisa física, como uma pedra, ou alguma coisa abstrata, como um número, ou algo mental como uma dor no dedo? E além disto, é possível que para composições musicais e obras literárias se considere que estas coisas são diferentes do tipo de coisas que são pinturas ou esculturas? Essas são alguns das questões que Beardsley (1958) pretende responder em uma ontologia da obra arte centrada no que ele denominará de “objeto estético”. O termo “objeto” é entendido, segundo Beardsley (1958, p. 17), como um termo que pode se referir a entidades que podem ser nomeadas e descritas, das quais podemos falar sobre e atribuir qualidades. Se podemos nomear e atribuir qualidades a um concerto musical, a uma performance e uma peça de teatro, elas são objetos, no sentido que Beardsley propõe, e objetos do qual a crítica de arte profere enunciados, sendo assim, objetos estéticos. Podemos notar que o sentido de objeto se difere ao do uso comum, e pode ser aplicado a eventos e acontecimentos. Quando um crítico de arte profere um enunciado como “A apresentação de Hamlet foi dramática”, ele se refere à obra de arte que na terminologia de Beardsley é o objeto estético. Para definir objeto estético, Beardsley, elenca cinco características: i) são produtos de atividades intencionais do artista; ii) são objetos perceptuais que se diferem de objetos físicos; iii) as suas qualidades são objetivas, estão no objeto estético; iv) possui variadas apresentações; v) pode distinguir-se de outros objetos perceptuais. Por um lado, Beardsley se atem às qualidades estéticas de uma obra, que segundo ele estão no objeto. Por outro, ele considera a apresentação desta obra como uma aparição da obra de arte para alguém em um tempo específico. Assim, a apresentação é necessária para que haja uma experiência da obra de arte, marcada por um caráter estético. Para Beardsley (1958, p. 46) quando analisamos um conjunto de enunciados sobre o objeto estético

encontramos seis postulados para a crítica do objeto estético: 1) o objeto estético é um objeto perceptual, isto é, ele pode ser apresentado; 2) apresentações do mesmo objeto estético, pode ocupar diferentes tempos para diferentes pessoas; 3) duas apresentações do mesmo objeto estético, podem diferir uma da outra; 4) as características de um objeto estético não podem ser exaustivamente reveladas em uma única apresentação particular dele; 5) a apresentação pode ser verídica, isto é, as características da apresentação podem corresponder com as características do objeto estético; 6) a apresentação pode ser ilusória, isto é, as características da apresentação podem falhar ao não corresponder com as características do objeto estético. Quando pensamos em esculturas ou pinturas, de um ponto de vista do senso comum, pode ser difícil imaginar que não estejamos tratando de objetos físicos, pois elas possuem propriedades físicas, como o peso. Ao mesmo tempo, elas também possuem propriedades sensíveis, como ser de uma determinada cor ou de uma determinada forma. Para Beardsley, ambas são propriedades de um mesmo objeto, o objeto estético, que embora não seja apenas um objeto físico, o inclui. No entanto, há teorias que questionam a arte como objetos físicos ou classes de objetos físicos, ou ao menos na literatura e a música. Neste trabalho apresentarei a noção de “objeto estético” como “objeto perceptual” em Beardsley e sua relação com a noção de “apresentação. Além disso, em sintonia com a proposta do evento “Arte & Sentido”, pretendo investigar a teoria de Beardsley à luz dos casos de arte contemporânea, e de teorias que tentam invalidar a proposta de arte como objeto estético, como a de Timothy Binkley na sua defesa da Arte Conceitual em “Piece: Contra Aesthetics” (1977).

Palavras-chave: estética; ontologia da arte; objeto estético; apresentação.

Referências Bibliográficas:

BEARDSLEY, Monroe. (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1981.

BINKLEY, Timothy. “*Piece: Contra Aesthetics*”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 35, n. 3, 1977, pp. 265-277.

THOMASSON, Amie. “*The Ontology of Art*”. In: KIVY, Peter. (Org). *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 2004.

Significação e Assignificação na Expressão Artística: aproximações entre a semiótica peirceana e o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari

Pedro Taam; Flávio Taam

15h | 23/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: O presente artigo pretende estabelecer uma aproximação entre a semiótica de Charles Sanders Peirce e o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, demonstrando que o escopo da semiótica peirceana abrange tanto aquilo que Deleuze e Guattari chamam de “semiótica significante” quanto de “semiótica assignificante”. Apoiando-nos também em teóricos afins tanto à obra de Deleuze e Guattari (Anne Sauvagnargues, Suely Rolnik) quanto à de Peirce (Lucia Santaella), relacionaremos o movimento autogerativo da semiose peirceana com um certo efeito maquínico de produção de produção, de forma a evidenciar que o crescimento dos signos, devido a sua própria natureza de serem interpretados em outros signos, se assemelha enormemente às máquinas e suas associações, em um movimento de produção de sentido que encontra na arte sua expressão mais profícua. Em primeiro lugar, estabeleceremos a onipresença dos signos e a importância central que os signos têm, já que tudo depende deles. Levando isso às últimas consequências, onde houver signos haverá vida, e onde houver vida haverá signos. O ação do signo, “que é a de ser interpretado [em outro signo], apresenta com perfeição o movimento autogerativo, pois ser interpretado é gerar um outro signo que gerará outro, e assim infinitamente, em um movimento similar ao das coisas vivas” (SANTAELLA, 1995, p.11). É nesse sentido que se dá a aproximação com o pensamento de Deleuze e Guattari, que partem também de uma analogia biológica para definirem suas máquinas: “Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina de produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anoréxico hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “bricoleurs”; cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.11). Da mesma forma que os signos, as máquinas mediam entre algo que cortam (uma máquina logicamente anterior) e algo que as corta (uma máquina logicamente posterior). Até aqui nada haveria de novo, se houvesse uma correspondência perfeita entre a teoria das máquinas e a teoria peirceana, mas nada garante, a princípio, que essas associações de máquinas se comportem como signos no sentido de serem mediações – e não simples associações em sequência, em que, da mesma forma que o interpretante de um signo é determinado por este signo como determinação mediata de um objeto que determina o próprio signo, uma máquina-fluxo seja cortada por uma máquina-corte de forma tal que, em alguma medida, o fluxo que a máquina-corte produz possa ser considerado um efeito mediato da máquina-fluxo inicialmente mencionada. Em outras palavras, nada garante que o encadeamento das máquinas signifique algo, que não sejam puramente autorreferenciais. Nesse ponto, voltamos à discussão sobre uma semiótica

significante e uma semiótica assignificante: enquanto uma semiótica significativa articula cadeias significantes a conteúdos significados, que mediatamente determinam essas cadeias, uma semiótica assignificante não tem um “engendramento de efeitos de significação no efeito linguístico e que são suscetíveis de serem diretamente conectadas no quadro de uma interação diagramática. Exemplo de semiótica assignificante: a escrita musical, o corpus matemático, as sintaxes dos computadores ou robôs” (GUATTARI; ROLNIK, 2016, p.381). Nesse sentido, a semiótica peirceana se mostra, ao mesmo tempo, significativa e assignificante, na medida em que se propõe a analisar todos os componentes sîgnicos de um signo complexo que se apresente, desde o nível mais autorreferencial, no domínio do quali-signo icônico remático, até a articulação de ideias e pensamentos que impõem a necessidade de uma continuidade de raciocínio, no domínio do legi-signo simbólico argumental. Quando se olha para a arte, sobretudo a arte na contemporaneidade ou a arte contemporânea – em constante transformação, redefinição e desafio a tudo que é estabelecido e sacramentado como arte, mas, ao mesmo tempo, ainda, de certa maneira, gozando do status de "arte", outorgado pelo menos em parte por instituições, públicas ou mercadológicas – é patente que, por um lado, há nela algo de incapturável, indefinível, assignificante (ou não necessariamente significativa), evanescente e, por outro, algo convencional, classificatório, normativo, sistêmico, algo de definição, significativa: nem que seja para, depois de cada vez menos tempo, ser revisto, reescrito, redefinido, transformado pela primeira componente. Na discussão, análise e reflexão sobre essa forma de expressão humana em crescente complexidade – a arte –, tanto a filosofia de Deleuze e Guattari quanto a semiótica peirceana se mostram poderosas lentes que, se arrançadas de forma convergente, revelam algo que não conseguiríamos perceber de outra forma.

Palavras-chave: produção de sentido; semiótica peirceana; Félix Guattari; Gilles Deleuze; Charles S. Peirce.

Referências Bibliográficas:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. Harvard University Press, 1931-1958.

SANTAELLA, Lucia. *Teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática, 1995.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2016.

A Oposição Entre os Conceitos de Realismo e Idealismo na Arte Impressionista Francesa do séc. XIX.

Mateus Coelho

16h | 23/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: A arte esteve presa a dois conceitos: realismo e idealismo. Quando analisamos uma obra de arte buscamos nela uma representação do real. A arte é uma construção simbólica, uma interpretação da realidade através da vista do artista, é a imagem construída a partir da impressão que o artista teve do objeto retratado. As impressões são subjetivas, cada artista representa o que vê de sua maneira colocando um tom pessoal na obra, representar o objeto real nunca deve ser posto como apresentar o objeto, o objeto vive por ele mesmo, quando um artista o representa em sua arte ele coloca sua visão subjetiva do mundo sobre o objeto, recriando este, reconstruindo, representando à sua maneira. A arte deve ser tida como impressões pessoais da realidade e não como uma cópia fiel do objeto retratado. A arte é o humano, quando vemos uma obra devemos procurar nesta o humano, este que a retratou. “(...) O que eu procuro antes de tudo num quadro é um homem, e não um quadro.” (ZOLA, 1989, p.33), Zola ao afirmar isto demonstra que o quadro em si é apenas um quadro, mas o humano subjetivo por trás deste é o que lhe dá o teor artístico. Comumente se entende realismo a cópia de uma coisa. Notamos que para produzir uma coisa, uma res, necessitamos de todas as demais, realizar não será copiar uma coisa, mas a totalidade das coisas e uma vez que esta totalidade não existe senão como ideia, o verdadeiro realista copia apenas uma ideia. Enquanto a palavra idealismo remete a um conceito vago, mas, de tal forma, é necessário para uma ideia sua aplicação concreta, sua intenção realizada. “O verdadeiro idealista não copia ingênuas vaguidades que cruzam seu cérebro, pois penetra ardentemente no caos das supostas realidades e busca entre elas um princípio de orientação para dominá-las, para se apoderar fortemente da res (...)” (GASSET, 2002, p.44). Efetivar uma obra de arte é fazer a relação entre objetos e representar esta relação, como relação não é uma res, mas uma ideia, chama-se de idealismo. Não se pode dizer que a arte copia a natureza, o natural sucede conforme as leis físicas e o problema da arte é o vital, o concreto, o único enquanto único. Colocar em evidência a totalidade das relações que constitui a vida mais simples é impossível de um modo real, por isto a arte cria um mundo virtual, a arte busca produzir uma totalidade fictícia. “A realidade é a realidade do quadro, não da coisa copiada.” (GASSET, 2002, p.44). A arte tem que desarticular a natureza para articular a forma estética. Pintura não é naturalismo, naturalismo é técnica, instrumentos da pintura não são os fins ou as aspirações da pintura, mas simplesmente meios, material, como o pincel e o óleo. “O quadro deve ser pintura em toda sua profundidade; as ideias que nos sugere devem ser cores, formas, luzes, o pintado deve ser vida” (GASSET, 2002, p.52). É nesta visão que vemos a escola impressionista surgir como uma forma de arte nova procurando representar a realidade como única, o que faz desta uma nova forma artística é que ela não procura descrever a realidade como esta se apresenta e sim dentro da subjetividade do autor. A estilização é fator importante na nova arte, é dela que vem a desumanização, é a busca pelo não real. A nova arte tende à desumanização na arte pois nega a repetição da vida buscando representar figuras não humanas

trabalhando assim o humano não em sua exterioridade e sim em sua subjetividade, ao eliminar o humano o que sobra é uma arte voltada à si mesma. A arte impressionista busca superar o real o extremando, não se pode prender a realidade dentro de um quadro, “o real extravasa sempre do conceito que tenta contê-lo.” (GASSET, 1999, p.64). Por isto a nova arte inverte a realidade tira da ordem de relações os objetos buscando priorizar as pequenas coisas, inverter esta ordem é desumanizar. Objetos cotidianos tomam lugar nas grandes obras, as paisagens deixam de ser representações míticas do campo, não são mais os Campos Elísios e sim as margens do Sena, a vida representada deixa de ser uma vida mitológica idealizada e passa ser a vida cotidiana francesa. O foco da arte impressionista não está em ir da mente ao mundo, mas em seu revés, mundificando o interior e sujeito. Não é mais a natureza que se mostra ao artista e sim o artista que interpreta esta natureza, fugir da realidade objetiva para uma realidade subjetiva é o trabalho do artista impressionista, ele interpreta o mundo como ele vê e no momento em que vê, mas “a ‘realidade’ espreita constantemente o artista para impedir sua evasão.” (GASSET, 1999, p.43), copiar a realidade é muito mais fácil do que representar a visão subjetiva desta. Enquanto a escola clássica buscava a representação da natureza em sua realidade sob os matizes da idealização, a arte impressionista aspirava reproduzir o natural em sua subjetividade. Na época a evolução da arte era medida pela aproximação com o real, pela maior ou menor habilidade produtiva, mas deve-se crer que a humanidade demorou milhares de anos para aprender a desenhar bem? Esta arte preocupada em emular a vida não seria apenas mais uma forma de arte em vigor? A arte é um produto humano e como tal deve ser vista através do humano, é o humano que a produz, é o humano que a consome. A obra de arte deve ser parte do artista, “[...] um quadro será apenas uma criação nula e medíocre, se não for uma porção da criação vista através de um temperamento.” (ZOLA, 1989, p.121), neste ponto Zola defende a arte impressionista como uma verdadeira representação do real, o real não como cópia da realidade e sim como a visão real do artista. Os artistas impressionistas buscavam interpretar a realidade de uma forma viva, para eles a beleza está no cotidiano visto sob as luzes do Sol. Eles pintavam a realidade sob o prisma da luz, era uma realidade de tons pastéis que buscava retratar um determinado momento de vida. “Esqueçam as ideias de perfeição e de absoluto, não pensem que algo é belo por ser perfeito, segundo certas convenções físicas e metafísicas. Uma coisa é bela porque é viva, porque é humana. [...]” (ZOLA, 1989, p.314). Desta maneira defendemos que arte impressionista em seu caráter absoluto busca uma representação do real, não de como os objetos são, mas sim, de como eles se apresentam como reais para o artista, pois o objeto se apresenta a cada um de uma forma única, as impressões que temos de um determinado objeto são pessoais, por isto um artista quando representa a realidade representa a sua visão subjetiva do mundo e não o objeto em si.

Palavras-chave: impressionismo; arte francesa; Ortega; realismo.

Referências Bibliográficas:

GASSET, J. Ortega y. *Adão no Paraíso e outros ensaios de estética*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

____. *A Desumanização da Arte*. Tradução de Ricardo Araújo; Revisão Vicente Cechelero. São Paulo: Cortez Editora, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p.1-10, jan. 2003. Disponível em: . Acesso em: 24 maio 2017.

ZOLA, Emile. *A Batalha do Impressionismo*. Tradução de Martha Gambini. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1989.

Eudaimonía: prazer visual através da história da arte, um aporte para a contemporaneidade

Stéfani Trindade Agostini; Milena Regina
Duarte Corrêa; Antonio José dos Santos Junior

16h30 | 23/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: Estabelecer uma relação com o termo aristotélico eudaimonía e a contemporaneidade é impossível sem traçarmos um paralelo com a história da arte, suas características formais, bem como a relação desta com o espectador. Segundo Aristóteles, todas as ações humanas visam uma finalidade com o propósito de obter um bem. Ele considera o bem como uma finalidade própria do homem, que busca alcançar a felicidade - eudaimonía. Palavra esta com origem grega, que pode ser traduzida como “bom gênio”, isto é, estar-se habitado por um bom espírito. No livro Poética, Aristóteles fixa-se em analisar as partes de uma tragédia, onde através da mímese feita pelo artista, o espectador se reconhece e sente prazer nesta identificação. Para Aristóteles “o imitar é congênito no homem, e os homens se comprazem no imitado”. (Aristóteles, Poética, 1448b 4) Resultando assim em uma experiência estética da vida eudaimônica, a excelência da práxis humana, um estado de realização plena. Ao sentir este prazer ele pode agir frente a pólis: a arte na cidade ideal de Aristóteles tem caráter pedagógico e político. Independente de períodos históricos, subordinados aos valores formais presentes em qualquer obra, estão os aspectos individuais e os valores psicológicos presentes em cada indivíduo. A subjetividade e o subconsciente de cada espectador, bem como o meio e a cultura onde ele é inserido, é intrínseco ao ser. Segundo Herbert Read podemos começar pela seguinte suposição: (...) o homem reage a forma, superfície e massa do que se lhe apresenta aos sentidos, e certas distribuições na proporção da forma, da superfície e da massa dos objetos têm como resultado a sensação agradável, enquanto falta de tal distribuição acarreta indiferença ou mesmo desconforto positivo e revulsão. (READ, 1978, p. 20) A questão de gosto e prazer diante da obra acontecem de forma instantânea; segundo Read, simpatiza-se ou não, dessa forma, deve permanecer isolada. Para que esse processo aconteça é preciso que o espectador tenha um espírito aberto para vivenciar a experiência. Na modernidade do século XX, a arte passa a ter um caráter inovador e contestador. O artista emancipa a obra de alguns destes conceitos formais em detrimento de outros. A arte expande-se em uma proliferação de suportes pelo espaço. A figuração e a abstração se fundem. O turbilhão de imagens existentes que nos perpassam são apropriadas pelos artistas e manipuladas junto com a incorporação de outros materiais, possibilitando a produção de novos sentidos e reflexões sobre a própria vida. A arte contemporânea tem o caráter de inquietar e nos tirar da zona de conforto para problematizar questões sociais, políticas, ambientais, entre outras. Assim como possibilita que o espectador se mostre mais que um mero apreciador, mas possa se relacionar com a obra dialogando sobre o que ela produz em si mesmo, ao que ela remete, em que afeta e o que reverbera. Os estímulos sugeridos pela arte contemporânea e seus desdobramentos tornaram-se cada vez mais chocantes. Por vezes esta purgação dos sentidos se dá devido a identificação e a compaixão. Ao sentir terror diante da morte, da dor e da tragédia tendemos a nos identificar com quem sofre.

Este tipo de arte pode ser considerada um exorcismo, a catarse em excelência. Podemos assim compreender que belo e dor não se excluem. Já que tantas vezes na arte existiu um vínculo entre a dor e o feio e, ainda, entre a dor e o sublime. A arte e, neste exemplo pode-se falar especificamente da arte contemporânea, transcende conceitos de beleza ou da própria realidade, com explica Hegel no seu livro *Estética: A arte, considerada em sua vocação mais elevada*, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós, ela perdeu sua verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas ideias em vez de manter a seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que fora nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é. (HEGEL Apud DANTO, 2006, p 35) Assim pode-se dizer que a arte contemporânea nos permite uma maior interação, nos aproximamos mais intimamente dela pois a vivenciamos, seja nas caixas de Brillo Box de Warhol, nas pixelações de Invader, na arte urbana de Osgemeos ou, nas instalações de Damien Hirst. Se antes o visitante de uma exposição era considerado mero espectador que ao observar um trabalho clássico sentia-se leigo ou inculto, hoje, arte e cotidiano fundem-se e confundem-se: seus suportes, meios, imagens e linguagens se transpassam, surgem novas realidades e dimensões antes inexploradas. E o espectador sente-se capaz de opinar, julgar, participar e interagir com suas vivências criando novas possibilidades para a arte.

Palavras-chave: *eudaimonía*; história da arte; arte-contemporânea; prazer visual.

Referências Bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

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

FOLLETO, Vani Terezinha. *Autonomia da obra de arte: Considerações sobre o processo de emancipação*. Dissertação apresentada a Universidade Federal de Santa Maria, curso de pós-graduação em Filosofia, Santa Maria -RS, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética, Pintura e Música*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1974.

READ, Sir Herbert Edward. *O sentido da arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura e das bases dos julgamentos estéticos*. São Paulo: Ibrasa, 1976.

Da “tragicidade” na Sexta Sinfonia (Trágica) em Lá Menor de Gustav Mahler: uma contribuição para a semântica musical da ação à luz da Poética de Aristóteles

Vítor Medeiros Costa

17h | 23/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: Única entre as sinfonias de Mahler cujo fim é inequivocamente trágico, a Sexta (composta entre 1903-1904 e revisada em 1906), unindo técnicas modernas, românticas e clássicas, possui várias razões por ser conhecida também — ou até mais — por outro nome: Trágica. A maior parte das sinfonias de Mahler termina de forma triunfante (n.º 1, 2, 3, 5, 7 e 8), enquanto outras terminam com um clima de alegria (n.º 4), tranquila resignação (n.º 9) ou calma radiante (n.º 10, apesar de incompleta). Com efeito, o objetivo do presente trabalho é explicitar as razões da suposta tragicidade da Sexta; não, porém, só as razões técnicas, mas também filosóficas. Para tal, levando-se em conta uma recente tese de doutorado de Maicon Reus Engler (2016) que atualiza a Poética de Aristóteles e responde a várias críticas modernas concernentes a suas possíveis limitações, é natural o interesse filosófico de averiguar a capacidade do conceito clássico de tragédia ainda hoje em obras mais recentes e para além do sentido estrito de poesia trágica em oposição à poesia épica, à historiografia ou a quaisquer outras formas de narrativas gregas (Poética, §23, 1459^a18-25). Notável, portanto, que a presente análise está diante de duas dificuldades flagrantes: (1) de, aparentemente, sustentar de modo anacrônico uma teoria do séc. IV a.C. para dar conta de uma prática artística do século passado; (2) de lidar não com a sintaxe ou a pragmática da música, mas com algo muito mais difícil nessa linguagem, a semântica. Para se contornar o primeiro problema, por um lado, é preciso notar que, assim como a tradição ocidental continua a ter algo a dizer com trágico, também Aristóteles continua a ter algo a nos dizer sobre sua aplicação. Decerto, se aceitarmos tal adjetivação à Sexta, nessa sinfonia estará implicada parte do conceito de trágico (em sentido clássico), embora a implicação no sentido inverso não seja garantida, i.e., evidentemente não é seguro afirmar que a conceituação clássica de “tragédia” levaria a obras como a Sexta de Mahler no futuro. Por outro lado, do ponto de vista histórico, devemos considerar ainda que nas primeiras apresentações tal sinfonia sempre apareceu apenas como Sechste (Sexta), e só em 1907 surgiu no programa da Filarmônica de Viena como Tragische (Trágica), e o maestro Bruno Walter, seu discípulo à época, diz que Mahler se referia à obra como “a minha Trágica”; entretanto, há controvérsias quanto ao reconhecimento dessa alcunha pelo próprio autor (BRUCK, 2004, pp. 20-21). O fato, contudo, da Sexta ter encontrado na crítica e nos auditórios reconhecimento como trágica não deve ser semanticamente trivial, tendo o autor planejado pragmaticamente assim fazê-la ou não. Por sua vez, sobre o segundo problema, o desafio de pensar a semântica na arte musical dificilmente aparece mais claramente que na afirmação de Adorno (2011, pp. 120-121) segundo a qual “é [a música] uma linguagem, mas sem conceitos”. Ora, não é difícil pensar a sintaxe na música se por sintaxe entendermos não uma única sintaxe universal da música, mas determinado alfabeto somado à gramática: ou seja, sete notas (Lá-Si-Dó-Ré-Mi-Fá-Sol) e suas alterações (#, b) mais as escalas diatônicas maiores e menores e

seus acordes; ou doze notas da escala cromática (Sistema Dodecafônico) mais quatro grupos de séries para composição, a saber, (i) série original, (ii) série retrógrada, (iii) série invertida e (iv) retrógrado de inversão; além de outras formas. Igualmente não é tão difícil pensar a pragmática da música se, como na sociologia da música de Adorno, analisarmos funções que tal-e-tal tipo de música adquire em tal-e-tal relação social: para dançar, para “colorir” uma cena de cinema, para “diversão” (Ablenkung) etc.. É curioso, porém, que a Sexta seja a primeira sinfonia de Mahler sem letra alguma, o que assegura que, se há algo semanticamente trágico na música, certamente não está no mýthos: queira enquanto conteúdo particular que pode ser verossímil ou não; queira enquanto encadeamento narrativo que pode ir de um acontecimento para outro por necessidade ou por contingência. Assim, convém analisar instrumentos e técnicas que sugerem algo de trágico nos aspectos mediante os quais, pela Poética, caracterizariam uma tragédia (lato sensu). É sabido que Aristóteles (2015, pp. 12-20. Intro. de Paulo Pinheiro), contrariando Platão, centraliza a poesia na “composição das ações” (sýstasis tōn pragmatōn) e não na “constituição das personagens” (éthē) que é uma das partes da composição ao lado da diánoia, léxis, ópsis e melapoíia. A Tragédia, claro, precisa, diferentemente da historiografia, não de unidade temporal, mas de unidade de ação (Poética, §8 e §9) — particularmente uma ação nobre (e não-ordinária) — através de uma “finalidade” (télos) presente desde o início da obra e por meio da qual elabora-se — por todos os meios (ritmo, linguagem e melodia) em forma dramática — uma ordenação específica capaz de suscitar, ao fim, catarse e, para tal, dá-se a metabasis (peripéteia, anagnórisis e páthos; respectivamente, “reviravolta”, “reconhecimento” e “comoção emocional”). Considerando que Aristóteles (Poética, §6, 1450^a17-21. Trad. de Paulo Pinheiro. Grifos meus) diz que “a tragédia é a mimese não de homens, mas de ações e da vida [...] os homens possuem determinadas qualidades, mas, segundo as ações, eles são felizes ou o contrário]”, podemos procurar na música absoluta de Mahler seus elementos trágicos relativos à atividade e vitalidade musicais, ainda que abstraídos de quaisquer personagens — e talvez por isso mesmo uma mesma música caiba igualmente bem em diferentes filmes e contextos com diferentes personagens quando elas correspondem contextualmente, por assim dizer, à “atividade vital” de tal-e-tal música. Alguns desses elementos são: * a fórmula clássica de movimentos (I. Allegro energico, ma non troppo; II. Andante moderato; III. Scherzo; IV. Finale. Allegro moderato — Allegro energico) espantosamente usada pelo compositor, após tantas de suas experiências com formas sinfônicas, que induz a um final triunfante (MAHLER, 1906, mvt. IV, 149-162), e depois tranquilo (mvt. IV, 163), entretanto, depois (mvt. IV, 164 e ss.) com espaçados, pesados e súbitos golpes (Schwer!, pesante, etc.) acaba “lentamente” (langsam) com o tema morendo e pesante. ** como relatou sua então esposa, Alma Mahler (apud BRUCK, 2004, p. 19), Mahler colocou três sons de martelo — que Mahler estabelece serem golpes curtos, potentes e não-metálicos — durante o Finale para que sugerissem “three great blows of fate” levando à derrota um ensaio heroico.

Palavras-chave: tragédia; Poética; Sexta Sinfonia; música absoluta; Mahler; Aristóteles.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música*. Tradução de Fernando R. De Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue com tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRUCK, Jerry. *Undoing a "Tragic" Mistake*. In.: KAPLAN, Gilbert (ed.). *The Correct Movement Order in Mahler's Sixth Symphony*. New York : The Kaplan Foudation, 2004, pp. 13-35.

ENGLER, Maicon Reus. *Secularização e Praticidade: a poética de Aristóteles em sua relação com a teoria da arte grega e com a filosofia do trágico*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2016.

MAHLER, Gustav. *Sechste Symphonie für Grosses Orchester*. Leipzig : C. F. Kahnt Publisher, 1906.

O cinema é uma linguagem?

Thiago Gruner Conceição

13h30 | 24/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: É fato que filmes podem fazer sentido. Podemos compreender até mesmo os que dispensam narração e diálogos. Parece, portanto, que as imagens e cenas de um filme formam, por si mesmas, um todo discursivo coerente e narrativo. Essa explicação para a formação de sentido no cinema pode ser chamada de Hipótese da Linguagem Fílmica (HFL) (CAROLL, 2008). Os linguistas filmicos, desde muito cedo, viram o cinema como um meio linguístico: dotado de vocabulário imagético, sintaxe classificável e gramática própria. A HFL pode ser condensada numa declaração do cineasta soviético V. Pudovkin: “a montagem é a linguagem do diretor. Assim como no discurso vivo, também pode-se dizer que na montagem há uma palavra: o pedaço de filme exposto – a imagem; [e] uma frase – a combinação desses pedaços” (apud CAROLL, op. cit.). Ou seja: assim como na linguagem, o cinema teria palavras significantes (cenas de “homem”, “canhão”, “impacto” etc.) e o significado intrínseco de cada imagem (reconhecer o homem, o canhão e o impacto, isoladamente) não dependeria da existência das outras imagens – como o(s) significado(s) de uma palavra em isolado. O cinema também teria frases (as cenas) que operam como função de manutenção do sentido das palavras: uma sequência de três planos (um homem; o tiro de um canhão; o impacto sobre o homem) expressa “um homem levou um impacto de tiro de canhão”. A linguagem e o cinema compartilham a capacidade de gerar infinitas frases dotadas de sentido – que, bem formadas, veicularão sentido e isso é garantido por uma gramática, que rege o bom funcionamento dos discursos. O que nos permite entrar em uma sala de cinema e sair tendo compreendido um filme inédito seria, também, uma gramática cinematográfica. O presente trabalho pretende reunir as principais críticas à HFL e mostrar que, ainda que pareça operar como uma linguagem codificada, o cinema não é, por essência, uma linguagem. Isso exige argumentarmos contra uma semântica, uma sintaxe e uma gramática cinematográficas. A imagem de cinema poderia até aparentar ser mais aberta e sem sentido intrínseco, dependente de um contexto para ser interpretada. Mas também nos utilizamos do contexto em casos em que a linguagem é empregada (como em uma conversa de bar em que chegamos atrasados, mas logo compreendida graças ao que é dito na sequência). Por que, então, o cinema não produz sentido como uma linguagem? Uma linguagem é composta de um número finito de unidades mínimas de sentido – como as palavras. Mas no cinema, a unidade mínima de sentido é a imagem (CURRIE, 1993) – e existem tantas imagens quanto houverem coisas mundo afora. Ora, é impossível criar convenções que deem sentido ao que é infinito. É como se um dicionário do cinema fosse impossível. Na linguagem, há um número infinito de frases que podem ser montadas. A razão pela qual não precisamos aprender as que nos são inéditas é que elas preservam os significados literais possíveis de suas palavras, já previstos por um uso comum convencionalizado. Ignorar tal convenção equivale a não ser compreendido pelos demais. Se também é verdade que podemos entender uma cena que nunca vimos antes na vida, não é por convenção sobre o significado de suas imagens, mas pela similitude delas com seus objetos (CURRIE, *ibid.*). Por outro lado, o linguista do cinema pode

argumentar que o sentido cinematográfico não está no nível das imagens, mas da montagem. Afinal, é a nível sintático que ocorre a narração: é a frase que afirma ou nega estados de coisas. Mas no cinema, é a imagem – e não a cena – que funciona como unidade mínima de sentido. É ela em isolado que descreve um estado de coisas (CURRIE, *ibid.*): vemos um homem na tela, que está de pé, que veste farda etc. – não sendo verdade que o cinema precisa compor imagens sintaticamente para ter sentido: a Hipótese da Linguagem Fílmica não lida com um plano-sequência narrativo, isto é, uma sequência gravada sem cortes por uma câmera (CAROLL, *op. cit.*). Uma frase do tipo “S-enxerga-P” tem sentido inequívoco. Basta entendermos o que “enxerga” significa para não nos enganarmos sobre a relação entre S e P. Mas se um montador pretende que uma sequência “plano A-corte-contraplano B” conte que B foi, por exemplo, visto por A, isso não é inequívoco porque não está convencionalmente dado no corte. A mesma estrutura sintática com as mesmas imagens poderia significar “S-pensa-P”, “S-imagina-que-P”, “S-teme-que-P” etc.. (CURRIE, *op. cit.*) De tal sorte que o cinema não depende de convencionalidade nem material (a nível da imagem), nem formal (a nível da montagem). Então como é possível que um filme faça sentido? É preciso distinguir inteligibilidade e gramaticalidade (CAROLL, *op. cit.*). Uma linguagem é instituída para comunicar mensagens e, para que isso aconteça, o arranjo precisa ser bem formado (gramaticalidade) e conter signos compreensíveis (inteligibilidade). Mas assim como a poesia – que dispensa frases gramaticalmente bem formadas – o cinema também é uma arte que dispensa gramaticalidade (CAROLL, *ibid.*). Além de i) aparência e ii) contexto, as imagens podem ser inteligidas por iii) inferências que supõem sempre a racionalidade do autor e sua busca por coerência (CURRIE, *op. cit.*). O significado narrativo é “positivado pelo contexto, inferido pelo destinatário [o espectador], e não está necessariamente inserido num código” (ECO, 1977). Nós, espectadores, “processamos o fluxo de informação entregue até nós (...) por uma série iterada de hipóteses pela melhor explicação” (CAROLL, *op. cit.*) – e esse procedimento abduutivo não é linguisticamente codificado, mas próprio à cognição humana. O cinema pareceu prever uma linguagem no início de sua história – e a tentativa dos soviéticos de educar as plateias gramaticalmente mostra isso. Logo depois, a Era de Ouro, nos EUA dos anos 30 e 40, sedimentou os códigos que hoje chamaríamos de clássicos. Ainda que estes filmes, em particular, apoiassem-se em uma cultura cinematográfica bastante convencionalizada, movimentos como a Nouvelle Vague promoveram a revolução que provou que a sétima arte não era o que parecia ser. Assim como Duchamp mostrou que a arte plástica podia ser arte sem ser apreciada esteticamente, a evolução do cinema mostrou que ele não dependia de regras gramaticais – e que todas poderiam ser quebradas.

Palavras-chave: narrativa; semelhança; código; semiótica; linguística.

Referências Bibliográficas:

ATKIN, Albert. *Peirce's Theory of Signs*. In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2013.

CAROLL, Noël. *The philosophy of motion pictures*. Oxford: Blackwell, 2008. p.116-146

CURRIE, Gregory. *The long goodbye: the imaginary language of film*. The British Journal of Aesthetics, [s.l.], v. 33, n. 3, p.207-219, 1993. Oxford University Press.

ECO, Umberto. *On the contribution of film to semiotics*. Quarterly Review of Film Studies, [s.l.], v. 2, n. 1, p.1-14, fev. 1977. Informa UK Limited.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Música e historicidade em Hegel e Schoenberg

Adriano Bueno Kurle

14h | 24/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: Neste trabalho, busco desenvolver uma análise de alguns elementos centrais na formação da estrutura lógico-musical (entendida enquanto forma de compreensão e de tendências de composição) e do sentido cultural da música no processo histórico da música erudita ocidental. Para tanto, situo a questão diante da filosofia de Hegel, contrastando o dito modelo tonal de música com o dodecafonismo de Schoenberg. Por meio da filosofia de Hegel situo a música enquanto uma expressão cultural que possui, em si, uma estrutura racional, assim como uma função e na expressão racional das relações humanas e da razão geral do Espírito (Geist), as expressando diante da matéria e sua forma que, mediante a arte, passa a ter sentido e idealidade. Para tanto, deve-se compreender a relação entre a Ideia, do ponto de vista da lógica, e o processo histórico do Geist, enquanto História Mundial (Weltgeschichte). De outro lado, faço uma comparação do movimento de desenvolvimento musical na relação entre a música de modelo tonal para a música dodecafônica de Schoenberg enquanto um processo de ampliação da racionalidade musical e da capacidade de compreensão, escuta e de sentido da música. Por fim, situo a música dodecafônica de Schoenberg diante da filosofia da história da arte de Hegel e do sistema do Espírito de maneira geral, mediante a transformação que esta arte tem no seu sentido e significado diante da cultura e da sociedade (compreendida aqui nos termos do Espírito Absoluto de Hegel). Além da divisão do trabalho em duas partes (a saber, a música na historicidade da arte por meio de Hegel e o desenvolvimento da música do tonalismo ao dodecafonismo), subdivido a primeira parte de acordo com o que segue: (a) A exposição de noções gerais da lógica de Hegel, compreendendo os papéis das concepções de singular, particular e universal enquanto componentes simultâneos de todas as coisas e de todo o pensamento. O pensamento dialético é distinguido nos momentos do entendimento (enquanto relação de categorização e classificação dos conceitos e objetos, como momento positivo e afirmativo), a razão dialética (enquanto gerador de oposições e contradições, momento do negativo e de negação, por meio da análise radical das relações tanto de conceitos gerais que tendem à totalidade – como finitude e infinitude – quanto na relação de subordinação no modelo vertical entre gêneros e espécies), e a razão especulativa (enquanto momento de desenvolvimento de conceitos abrangentes que superam as contradições por meio da ferramenta lógica do *Aufhebung*). Esta estrutura será entendida por Hegel como expressa também pela música, por meio de uma compreensão do movimento musical que associo, neste trabalho, ao modelo tonal de compreensão da música. Ainda, apresento a concepção de Ideia lógica enquanto estrutura dinâmica e ampla da própria realidade, enquanto uma estrutura que abarca o movimento histórico de autossuperação do Espírito e, com isso, o processo de autonomia e liberdade da própria realidade enquanto sujeito autoconstituente. (b) A filosofia do real, ou do Espírito, exposta na sua historicidade. Desta maneira, considero o Espírito Absoluto como um dos níveis (simultâneos) da perspectiva do Espírito, momento em que é superada a oposição entre duas formas finitas do Espírito (o subjetivo e o objetivo). Nesta perspectiva temos a ideia

de construção da identidade e autoconsciência do Espírito por meio das manifestações socioculturais, que são determinadas por Hegel como sendo a arte, a religião e a filosofia. As mediações sociais que geram estas formas de manifestação visam a formação de uma consciência transindividual, visando essa à unidade coerente das concepções do que é este todo das relações sociais, da sua finalidade e do seu significado. Este desenvolvimento sociocultural é transpassado pela historicidade e, assim, manifesta-se historicamente e por diferentes etapas. Em cada uma das suas formas de manifestações (arte, religião e filosofia), encontra-se uma função e um sentido que não pode ser cumprido pelos outros, assim como cada um guarda suas limitações. Da mesma forma, em cada um encontra-se um processo histórico, sendo, porém, este processo histórico regido pela ordem fenomenológica (que não é meramente cronológica), no sentido hegeliano da palavra, que vai da arte até a filosofia (enquanto forma superior e mais acabada desta autoconcepção do todo das relações socioculturais). (c) A filosofia da arte, onde a arte é definida como manifestação sensível da Ideia. Desta forma, a arte é analisada em três níveis: no nível universal, ela forma o Ideal, que tem como noção básica o belo na arte (Kunstschöne); no nível particular encontra-se o desenvolvimento do sentido e do conteúdo ideal expresso pela arte, assim como a forma de consciência gerada por ela, diante de três formas básicas de arte particular: a arte simbólica, a arte clássica, e a arte romântica, todas elas compreendidas enquanto formas históricas de manifestação da arte, que dão significado e sentido à Ideia lógica, e expressam a autoconsciência do Espírito Absoluto (isto é, da sociedade humana sobre si mesma); no nível singular, temos a classificação das artes de acordo com o material sensível e os sentidos corporais que utilizam como meio de manifestação, sendo essa dividida em arquitetura, escultura, pintura, música e poesia, em um processo que vai do mais concreto e menos determinado do ponto de vista da idealidade ao menos ligado à sensibilidade e de conteúdo ideal mais determinado. Foco, neste ponto, na exposição da música e do seu papel no sistema das artes, além da sua relação com a forma de arte particular romântica (o que denuncia uma forma de consciência histórica que é própria da música e está ligada à liberdade subjetiva e interior). Além disto, temos a relação de superação da arte e sua autonomização, o que traz consigo a sua perda de sentido diante do processo de autorrealização do Espírito – uma espécie de ultrapassamento do Espírito diante da arte, o que passou a ser chamado em alguns casos de “declaração do fim da arte”. Na segunda parte do trabalho, busco situar a música tonal e a relação com o dodecafonismo diante do processo histórico da arte hegeliano, relacionando as suas estruturas lógico-estéticas com o desenvolvimento histórico, tanto do ponto de vista do Espírito quanto da Ideia lógica. Temos, tanto na concepção harmônica de Schoenberg expressa na Harmonielehre, quanto nas suas composições, a ideia de ampliação da capacidade de compreensão musical da dissonância, e com isso a possibilidade de Aufhebung da dicotomia consonância-dissonância, que era a chave lógico-estrutural da harmonia musical tonal. Consequentemente, tem-se a ampliação do significado e do sentido auditivo. Concluo com a observação de que a música, no ultrapassamento e autonomização da arte, passa a ter um significado diferente (sob a perspectiva hegeliana) daquele que tinha diante da formação do Espírito geral, que era ligada à formação das condições para a subjetividade religiosa. Com isso, a música passa a representar uma constituição estética da subjetividade sociocultural, que inclui em si (como toda a realidade) o próprio desenvolvimento da estrutura lógica da Ideia, que amplia a diversidade e complexidade da sua estrutura, visando sempre a coerência.

Palavras-chave: Hegel; música; dodecafonismo; filosofia da arte; Schoenberg.

Referências Bibliográficas:

HEGEL, G. W. F. *Werke 8: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Werke 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Werke 14: Vorlesung über die Ästhetik II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

_____. *Werke 15: Vorlesung über die Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922.

Entre Presença e Sentido: criações limítrofes em dança contemporânea e proposições ao movimento

Mariana Romagnani Silveira

14h30 | 24/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: Novas estratégias de criação, desde a virada performativa nas artes no século XX, apontam para a necessidade de novos entendimentos sobre os modos como a arte possa ser dita. Como contraponto à ontologia da obra de arte apresentada por Gadamer em *Verdade e Método*, discursos em torno do performativo têm proposto uma concepção de experiência estética não fundada na prevalência da dimensão de sentido. Dentre estes, uma semioticidade própria do performativo é desenvolvida por Erika Fischer-Lichte. Nesta, os processos hermenêuticos apresentam-se como periféricos no acontecimento da arte, é exposta uma concepção de sentido que não equivale à sentido semântico, e a dimensão de presença configura-se como chave para um processo de desestabilização das pretensões de interpretação, instaurando um espaço de liminaridade. O artístico, sob a perspectiva de sua realização como evento, traz o conceito de emergência como correlato ao conceito de jogo tal como apresentado por Gadamer, mas amplia seu espectro para dizer do modo de constituição da performance para além dos processos de significatividade. Postular uma esfera da experiência que não se submeta aos sentidos semânticos traz com ela o problema de como dizer do que escapa à palavra. Neste contexto, o conceito de presença busca abarcar uma esfera de vivência que não se situa no horizonte da linguagem ou que não se submete plenamente a ela. A efemeridade própria das artes da presença anunciam que é somente marcando sua ausência que podemos cercear aquilo que insiste em não estar onde a palavra alcança. A ausência da dança nos discursos filosóficos e sua presença como perda da empiricidade, apontada por Frédéric Pouillaude em *A dança e a ausência da obra*, indicam a necessidade da vinculação dos discursos à concretude das manifestações artísticas. Sob o parâmetro institucional em aspecto amplo, a dança contemporânea, em suas proposições limítrofes, nos propõem desafios para sua definição e a mobilização do conceito dança como um processo de construção de cultura. Criações como "Vestígios", de Marta Soares, no qual a bailarina não se move; "Mal Secreto", de Wagner Schwartz, no qual os espectadores se defrontam com a leitura de um texto em uma variação mínima de gestos e entonação e; "Chamando Ela", de Sheila Ribeiro, na qual a presença da performer é midiaticizada por uma dramaturgia de imagens fotográficas, atestam a dança compreendida não apenas como fenômeno dado no corpo do performer, mas como o que se instaura de modo ubíquo no entre corpos e na constituição do espaço no decorrer de uma performance. Sendo ainda bons exemplos da implicação do corpo, em suas contingências e singularidades, na constituição da experiência estética enquanto estado de liminaridade, tensão entre presença e sentido. Se Gadamer sugeria que uma transformação total dava a arte sua verdade enquanto totalidade de configuração de sentido, para Fischer-Lichte a transformação que a arte desempenha é sobretudo uma transformação que desestabiliza no espectador a prevalência do sentido linguístico e o faz vivenciar tal desestabilização como uma reconfiguração do modo de perceber sua existência no mundo. Tal transformação, no entanto, não está ao

alcance do domínio pleno e objetivado daquele que produz uma obra de arte ou performance mas, enquanto fenômeno emergente, pode ser apenas induzido, sendo sua realização meramente uma possibilidade. O que não impede que a arte esteja constantemente arriscando novas estratégias que coloquem em jogo seu potencial de transformação. Fora do âmbito da compreensão, a autora aponta para um experienciar as coisas em seu caráter de auto-referencialidade - seus corpos fenomênicos - na qual a percepção afeta fisicamente os corpos, materialidade, significante e significado coincidem, e não há a possibilidade de uma decodificação do significado, não há a distância entre o ser da representação e o ser da matéria representada; bem como, os processos de emergência de sentido através de associações que se formam a revelia da intenção do sujeito constituem-se como respostas a aparição do objeto e não como tentativas de compreensão. Os processos hermenêuticos que buscam dar coerência e legitimação as relações entre a aparição dos objetos e as associações que desencadeiam, são constantemente interferidos pela continuidade do acontecimento artístico e pela oscilação entre diferentes ordens perceptivas, provando a tentativa de gerar sentidos hermeneuticamente como um trabalho de Sísifo. Apoiando-se na dissolução das oposições binárias, na experiência de liminaridade e no enquadramento institucional como único parâmetro de distinção do artístico do não artístico, a estética do performativo proposta por Fischer-Lichte foca na arte que cruza fronteiras, pois é só ao cruzá-las que podemos tensioná-las e transformá-las em limiar, as liberando dos enquadramentos estagnados que fazem com que apareçam como naturais e não como as criações contingentes e históricas que são. Ao invés de focar o que divide e separa, enfatiza os momentos de transgressão e transição, os momentos em que as coisas se mostram como conectadas e co-implementadas ao invés de apartadas. É uma proposição teórica que deseja distanciar-se da lógica do “ou isto ou aquilo”, que parece não dar conta de descrever a realidade que experienciamos, e aproximar-se de modos de pensar que se articulem pelo “tanto quanto”, que assumam um caráter inclusivo. A dança revela sua peculiaridade enquanto um fenômeno em que o corpo se engaja e que, entre espontaneidade e invenção, revela ter e ser corpo como concomitantes e co-implicados. Mas a dança, além de ser um fenômeno no e do corpo, é também um fenômeno social, observado em todas as culturas, e constituiu-se como uma categoria artística. Não sendo uma manifestação unívoca, impõe-se a necessidade de ensaiar uma definição que nos dê acesso aos seus contornos. Proponho uma definição de dança contemporânea baseada na necessidade de abarcar criações limítrofes, ou seja, aquelas que nos levam a dúvida sobre o que são, que atravessam fronteiras e as tornam limiar, nos solicitando uma transformação e reorganização. Busco pensar de que modo a presença na dança nos chama ao corpo, ao real, ao contingente e singular. E essa concretude como o que subsiste a toda significação como único modo de interação com o mundo.

Palavras-chave: sentido; presença; emergência; dança; liminaridade.

Referências Bibliográficas:

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. (trad. Saskya Jain) New York: Routledge, 2008.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método : traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. (trad. Flávio Paulo Meurer) 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

POUILLAUDE, Frédéric. *A dança e a ausência da obra*. *Revista do Programa de Pós-graduação em Dança*. Salvador, v. 1, n. 1, p.108-123, jul. 2012.

Movimento, Tecnologia e Sentido: Variations V para TV de Cunningham

Izís Dellatre Bonfim Tomass

15h | 24/07/2017 | Auditório CFH

Resumo: Intrigado pelos modos clássico e moderno de se pensar e criar dança durante o percurso da dança ocidental, Merce Cunningham, bailarino e coreógrafo americano, acaba por fundar sua própria companhia de dança contemporânea. O terreno sobre o qual a companhia assentou-se é permeado por aquilo que o instigou durante seus anos de aprendizagem das técnicas anteriores: questões acerca da formação dos movimentos, suas combinações, quais seriam as diversas possibilidades de movimentos, e como o resultado de todo esse processo era entendido, tanto pelos bailarinos, como por aqueles que os assistiam. Além dessas questões, o coreógrafo também se indagava acerca da possibilidade da independência de sentido de um determinado movimento ou obra em relação à qualquer intenção externa na composição que não seja o próprio movimento. Um dos pontos primordiais para Cunningham, através de experimentações e resultados a partir de suas questões, era a descentralização do espaço cênico e a também ocupação de espaços não preparados e pensados cenicamente para a apresentação de um espetáculo de dança. Seguindo essa lógica, dentro do vasto repertório de criações de Merce, há as obras criadas especialmente para serem filmadas e transmitidas pela TV. A considerada uma das mais vanguardistas da época foi *Variations V*, filmada para a TV alemã, em 1966. *Variations V* é uma obra notável para exemplificar vários aspectos inerentes ao processo criador de Cunningham ao pensar e desenvolver as suas obras, a saber, a diferença presente por meio da independência entre elementos em todos os aspectos da composição do espetáculo, tanto entre os próprios bailarinos, bem como bailarinos e música, e entre esses dois e cenário, além da falta intencional de um sentido externo ao movimento que não ele mesmo, eram exigências sempre presentes ao compor suas coreografias. Para auxiliá-lo nessa criação a partir da diferença visando intencionalmente a abstinência de um sentido externo ao próprio movimento, Merce utilizava-se da chamada Teoria do Acaso (Chance Theory), que, através de jogos com moedas e dados justapunha um movimento a outro, uma sequência à outra, fazendo com que toda movimentação fosse, aos poucos, desenvolvendo a coreografia, e assim garantindo que não houvesse nela, no momento de sua criação, qualquer outro sentido externo à ela que não fossem os próprios movimentos que a compunham, contrastando, como era feito pelas técnicas anteriores (e também presente em outros autores de dança contemporânea), com o uso do movimento como simples ferramenta para comunicar um sentido externo a ele, fosse esse sentido uma emoção, um sentimento ou uma história. Já a independência entre os diferentes tipos de arte que, apresentados conjuntamente, formavam um único espetáculo, era garantida por meio de igual independência durante a composição das obras por parte dos artistas, sendo esses três elementos (música, dança, cenário) reunidos e ensaiados apenas poucos dias ou por vezes um dia antes de sua estreia, justamente para que não surgisse, mesmo que não intencionalmente, sincronia e similitude entre os elementos, impedindo que o propósito de independência se realizasse. Entretanto, apesar do processo criador de Cunningham visar essa

diferença por meio da independência entre os elementos que compõem o espetáculo, há certa harmonia e por vezes interação entre os elementos. Variations V, aqui também, é um exemplo disso. A obra reflete a articulação e interação entre mídias, e mídias e bailarinos por meio do que Cunningham chamou de "parafernália técnica". A parte musical fora composta por John Cage com o auxílio técnico de Robert Moog e Billy Klüver, que tornaram possível a interação bailarinos-mídia, enquanto que o cenário ficou por conta de Stan VanDerBeek e Nam June Paik. Durante a execução de Variations V há bailarinos que interagem entre si e outros não, tendo cada um uma sequência a cumprir totalmente diferente das dos demais, salvo raros momentos em que há um encontro de movimentos similares, encontro este que, finda a breve similitude sequencial, já se desfaz a fim de que os movimentos voltem às suas diferenças habituais. Essa diferença também é refletida no posicionamento dos bailarinos por todo o espaço cênico: nenhum deles se dispõe conforme os modos cênicos clássico e moderno de se posicionar nem pertencem a pontos fixos no espaço com movimentos que convirjam a um fim mútuo. Por sua vez, o cenário é composto por objetos e telões onde passam colagens de imagens contendo informações visuais com elementos da paisagem urbana e imagens de TV da época, e há também imagens dos próprios bailarinos, filmadas por Stan VanDerBeek durante os ensaios da companhia. Já o elemento musical era acionado de acordo com os movimentos dos bailarinos, quando estes aproximavam-se de sensores espalhados pelo espaço, sendo estes antenas e células fotoelétricas. Um vez acionado, o elemento musical era então supervisionado por John Cage, que regia as durações, repetições e distorções nos sons conquistados a partir da interação dos bailarinos com os sensores. O movimento, sem um sentido referente externo à ele que não seja ele mesmo, se faz sentido. A obra, permeada pela independência dos três elementos principais que a compõe, cada qual com seu sentido, igualmente se faz sentido. Variations V, contendo, além das habituais características do processo de composição de Cunningham, também elementos audiovisuais que interagem, ao seu modo, com todos os outros elementos da obra, é, faz-se e produz sentidos, tanto para aqueles que a compuseram quanto para aqueles que a executam e àqueles os quais a assistem. A minha proposta aqui é investigar se, como, e até onde é possível mediar uma conversa entre o processo e acontecimento dessa obra, levando em conta todos os seus elementos, e elementos da teoria do sentido de Gilles Deleuze.

Palavras-chave: dança Cunningham; sentido; Deleuze.

Referências Bibliográficas:

DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. São Paulo: Edições Graal, 1968.

DELEUZE, Gilles. A Lógica do Sentido. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

LESSCHAEVE, Jacqueline. O Dançarino e a Dança: Merce Cunningham. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SANTANA, Ivani. Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: EDUC, 2002.

Foucault: o significado político ético da arte moderna

Stela Maris da Silva

16h30 | 24/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: Tornar-se uma obra de arte, modificar-se, são as bases para a ética e a estética pensada por Foucault. Ele apreciou a arte, apreciou a ideia da vida, do bios como matéria para uma obra de arte estética. Em especial chamou à atenção de Foucault a arte moderna. No texto “O que são as luzes”, ao se referir as reflexões sobre o Iluminismo, na resposta de Kant “Was ist Aufklärung?” publicada em 1784, mostrando o que pensava sobre a “atitude de modernidade”, Foucault cita Charles Baudelaire e sua atitude de modernidade. Destaca quatro pontos para resumidamente explicar o que é a atitude de modernidade: a vontade de ruptura da tradição que chamou de “heroificar” o presente e como exemplo cita Baudelaire que ridiculariza os pintores da sua época, “achando muito antiestética a maneira de se vestir dos homens do século XIX, só querem representa-los com togas antigas. (...) O pintor moderno será aquele que mostrará essa escura sobrecasaca como ‘a vestimenta necessária de nossa época.’” (FOUCAULT, 2000, p.342); o segundo aspecto da atitude baudelaireana é a obstinação pelo imaginar, um exercício constante de atenção para com o real e a prática da liberdade para violá-lo. O terceiro aspecto da atitude de modernidade é o modo de relação consigo; o homem moderno “não é aquele que parte para descobrir a si mesmo, seus segredos e sua verdade escondida; ele é aquele que busca inventar-se a si mesmo”. (FOUCAULT, 2000, p.344); e finalmente, resume afirmando que Baudelaire só concebe esses aspectos em um lugar outro, ou seja, na arte. Em um artigo publicado no Jornal italiano La Repubblica intitulado “L’arte di vivere senza verità perché oggi ha vinto il cinismo”, Foucault escreve que a partir da metade do século XIX - especialmente com Baudelaire, Flaubert e Manet - há uma tendência antiplatônica e antiaristotélica na arte moderna, pois se pode encontrar uma espécie de cinismo permanente, ou seja, a irrupção do elementar, irrupção daquilo que está embaixo, o trazer à tona a verdade que não tem medo de ferir seus interlocutores. Nesse mesmo artigo ele afirma que o cinismo serve para nos lembrar de que, para viver verdadeiramente, bem pouca verdade é preciso, assim como “bem pouca vida é necessária quando nos mantemos verdadeiramente na verdade”. Para este trabalho será abordado o tema da arte e da verdade cínica a partir da noção do curso proferido por Foucault em 1984, “A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II, Curso do Collège de France (1983-1984)”. Nas aulas desse curso Foucault desenvolve um conceito de verdade original, levando em conta o tipo de relação consigo e com os outros, em que o dizer-a-verdade corajosa, a parresía, requer um cuidado com o outro e a adoção de uma “verdadeira vida”. A parresía cínica é apresentada como um exemplo da passagem da parresía política, para a parresía ética. O modo de vida traduzido na filosofia cínica é problematizado a partir dos jogos de verdade que constituem a subjetividade, desde o contexto da antiguidade greco-romana até a atualidade. Na aula de 29 de fevereiro, primeira hora, Foucault afirma existir um cinismo trans-histórico: “Há um cinismo que faz corpo com a história do pensamento, da existência e da subjetividade ocidentais”. (FOUCAULT, 2011, p.152). Isso ocorre porque o cinismo não é uma doutrina, mas sim um modo de ser definido por atitudes que transfiguram em uma prática efetiva, aquilo que

de modo comedido é aceito por todos. Na segunda hora da mesma aula, Foucault afirma que as referências ao cinismo, em sua longa duração histórica, são encontradas nos textos alemães de Tillich - em especial no de 1953, *Der Mut zum Sein* (A coragem de ser, ou a coragem em relação ao ser) -, no texto de Heinrich, *Parmenides und Jona*, bem como no de Gehlen, chamado *Moral und Hypermoral*. Esses textos, segundo Foucault, se constroem com base na hipótese de uma “descontinuidade bastante forte e bem marcante entre o cinismo antigo e o cinismo moderno” (FOUCAULT, 2011, p.157). Para Foucault, o modo de existência cínico foi transmitido para a cultura ocidental de formas diversas através de três principais movimentos: a ascese cristã, a militância política e a arte moderna. A arte moderna desde o século XIX estabelece uma relação polêmica de recusa, um cinismo aos cânones estéticos e aos valores sociais. Na segunda hora da aula do dia 29 de fevereiro afirma Foucault: “Ao consenso da cultura se opõe à coragem da arte em sua verdade bárbara” (FOUCAULT, 2011, p. 165). A arte moderna tem para Foucault um significado político ético, muito mais do que um problema formal de estética. Ela “estabelece com a cultura, com as normas sociais, com os valores e os cânones estéticos uma relação polêmica de redução, de recusa e de agressão”. (FOUCAULT, 2011, p. 165).

Palavras-chave: arte moderna; Foucault; estética da existência; cinismo.

Referências Bibliográficas:

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

CHAVES, Ernani. *Michel Foucault e a verdade cínica*. Campinas, SP: PHI, 2011. FOUCAULT, M. História da sexualidade 3: O cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 5ª Reim. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; Rev. técnica J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, M. *O que são as luzes?* In: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2000.

_____. *A coragem de verdade: o governo de si e dos outros II*. Edição estabelecida por Frédéric Gros sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. “*Arte di vivere senza verità perché oggi ha vinto il cinismo*”. *Jornal La Repubblica*. It Arquivo de 1 jul 2009. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/07/01/arte-di-vivere-senza-verita-perche.html>.

_____. *La pintura de Manet*. Trad. Horacio Pons. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

A Ironia como Atitude Crítica: por uma estética da existência para a liberdade

Stefania Peixer Lorenzini

16h30 | 24/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: Este trabalho procura compreender as potencialidades do humor enquanto ironia, e os sentidos que ele possa expressar tendo como orientação uma atitude crítica, perante uma estética profanatória da existência. A vida, portanto, como uma obra de arte tecida pelo riso que provoca dúvida, desmancha certezas e articula contradições, considerando a possibilidade de certo governo de si a partir do ethos moderno, assumido pelos sujeitos como modo de estar no mundo. Parte-se, assim, do arcabouço teórico foucaultiano para entender o riso, a partir da ironia que o produz, como possibilidade de liberdade, tomada como resistência nas relações de poder de que participam os sujeitos. O tema se alia a proposta do evento, pois entende a linguagem humorística como uma das bases da comunicação virtual atual, implicando na discussão de seus sentidos e potências de efetivar determinadas ações de liberdade na contemporaneidade. Em resumo, Foucault (2014b) parte da Grécia Clássica para compreender a ideia de uma estética da existência, que se refere ao estar no mundo pelo cuidado de si, que neste caso, possui o belo como princípio orientador. Uma vida que se expressa enquanto obra de arte, tem a forma como instauradora de existência. Nesse sentido, Foucault assinala o ethos moderno – modo de pensar, sentir e estar no mundo –, como estética da existência que implique na liberdade do governo de si, em detrimento ao poder pastoral característico do cristianismo. Inspirando-se na resposta de Kant ao que é esclarecimento, onde o filósofo alemão acaba por expressar uma nova atitude filosófica, Foucault (2013) conceitualiza o que seria uma atitude crítica, a partir do questionamento dos limites do que se pode saber e da liberdade da razão de apreender o mundo. Trata-se, portanto de uma nova maneira de exercer o trabalho filosófico, cujos indícios levam Foucault (2013) a identificar parte do que ele chama de atitude de modernidade. Em Baudelaire, Foucault (2013, p. 361) enxerga esse ethos moderno em sua postura ascética do constituir-se a si mesmo como uma obra de arte, pois “o homem moderno, para Baudelaire [...] é aquele que busca inventar-se a si mesmo. Essa modernidade não liberta o homem em seu ser próprio; ela lhe impõe a tarefa de elaborar a si mesmo”. Essa atitude moderna envolve, em conjunto ao trabalho sobre si, um olhar imaginativo sobre o presente, numa atitude de liberdade que transfigura esse lugar artisticamente, ao mesmo tempo em que o violenta e respeita o real sobre o qual pensa e age, caracterizando-se como uma “[...] crítica permanente de nosso ser histórico” (FOUCAULT, 2013, p. 361). Uma ontologia histórica de nós mesmos, diz Foucault (2013), que corresponde a se movimentar pelas fronteiras, numa atitude-limite, pensando a crítica num sentido positivo: olhar para o considerado universal e perceber o que fora imposto arbitrariamente; perceber os acontecimentos históricos que nos constituem como sujeitos, como uma atitude experimental que não pretende generalizar nem constituir projetos globalizantes (FOUCAULT, 2013). Compreender os limites do conhecimento envolve considerar sua produção a partir da relação saber-poder, e que, portanto, estamos sempre implicados em relações de poder – relações de governo de uns sob os outros –, que para

além de estados de dominação, são caracterizadas pelo movimento e pluralidade, o que permite a possibilidade de resistência. Nesse sentido, a relação de governo que temos com nós mesmos, a partir dessas relações e do conjunto moral-ético a que pertencemos, implica em “[...] uma atitude exigente, prudente, ‘experimental’; [em que] é preciso a cada instante, passo a passo, confrontar o que se pensa e o que se diz com o que se faz e o que se é” (FOUCAULT, 2014a, p. 213). Mas como é possível então considerar a ironia, como uma forma de prática ética, que daria substância a uma estética da existência, que caracterizaria uma vida enquanto obra de arte? Analiticamente, podemos compreender a ironia de duas maneiras distintas, que podem estar relacionadas ou não (MUECKE, 1995). Enquanto um instrumento, onde “o ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘transliterar’ não-expresso de significação contrastante” (MUECKE, 1995, p. 58). Ou na forma de observação, que aqui nos interessa mais. Vemos o mundo ironicamente, antes de utilizar como simples instrumento: nesse caso, “[...] os papéis do ironista e do público-intérprete são fundidos num só: o observador com um senso de ironia” (MUECKE, 1995, p. 60). O ironista será, na ironia observável, aquele que percebe a ironia em uma situação, acontecimento, evento etc. Ela estará no mundo apenas em potência, e caberá àquele que interpreta tomar o mundo a parir desse prisma. Compreender uma situação como irônica é o mesmo que “[...] indicar a improbabilidade deste evento, isto é, a disparidade entre o que se pode esperar e o que acontece realmente. Quanto maior for a disparidade, maior será a ironia [...]” (MUECKE, 1995, p. 74). Kierkegaard – a partir da tradição socrática – compreendeu esse aspecto da ironia, considerando-a como um modo de vida: “irony is an existence-determination, so nothing is more ridiculous than to suppose it to be a figure of speech, or an author’s counting himself lucky when once in a while managing to express himself ironically. Anyone who has essential irony has it all day long and is not tied to any specific form, because it is the infinite within him” (KIERKEGAARD, 2009, p. 422). Vive-se por meio da ironia, e através dela podemos enfrentar nossa existência. Porque a partir dela, percebemos seu caráter furtivo ao nosso controle, nos permitindo certa suspensão em relação às certezas e verdades. Dá-nos a possibilidade da suspeita de tudo, inclusive de nós mesmos, dando espaço para a reinvenção diária, pois governar a si mesmo criticamente é se perguntar sempre sobre nossas próprias certezas e as certezas dos outros. Ao rir da realidade, podemos considerar a complexidade de que somos quase reféns. Ora, talvez esse tipo de existência estética, como atitude crítica, seja também se desgovernar um pouco. E esse desgovernar parece ser uma maneira bastante própria da sociabilidade contemporânea, nos espaços virtuais de que compulsoriamente participamos. Uma boa ironia em 140 caracteres vale mais que mil palavras?

Palavras-chave: ironia; atitude crítica; governo de si; estética da existência; liberdade.

Referências Bibliográficas:

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamentos*. (Ditos & Escritos; II). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Ética, Sexualidade, Política*. (Ditos & Escritos; V). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.

_____. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Paz e Terra, 2014b.

KIERKEGAARD, Sören. *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

A Pop Arte e a Era da Reprodutibilidade Técnica: aproximações entre a arte e a grande massa

Isabela Simoes Bueno

17h | 24/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: Quando o crítico de arte inglês Lawrence Alloway cunhou o termo “pop art” para designar o movimento artístico que surgia nos anos 1950 na Inglaterra –e que atingiu maturidade nos Estados Unidos-, ele juntou dois conceitos tradicionalmente contraditórios entre si. As duas palavras que formavam tal nomenclatura literalmente implicavam que a “arte” deveria se tornar “pop”, noção que contradizia a hierarquia cultural imposta até então, que separava a obra de arte do processo de produção artística daquilo que era cotidiano e consumido pelas grandes massas. O estilo adotado pelos artistas da pop foi resultado do desenvolvimento de novas técnicas e formas de pensar a produção artística que dialogavam diretamente com o contexto de reprodutibilidade técnica no qual estavam inseridos. Como exemplo, é possível citar o método da serigrafia adotado por Andy Warhol, que possibilitava ao artista uma reprodução imagética em massa: a obra de arte deixa de ser um objeto único e singular e passa a ser fruto de uma produção mecânica. A repetição de uma mesma imagem em cima de telas brancas de tamanho igual, traduzida em cores vibrantes associadas à publicidade e retratando ícones midiáticos em geral (estrelas de cinema, cantores pop, produtos consumidos em larga escala), trazia consigo uma atmosfera superficial mais ligada aos anúncios de propaganda do que à tradicional concepção de uma obra de arte. Dentro desse contexto, como se deu a inserção de objetos publicitários, midiáticos e, nessa abordagem, cotidianos, nas obras pop? Qual seria o sentido conferido à arte dentro desse movimento? O objetivo da presente comunicação é abordar, de maneira sucinta, a proposta de aproximação do popular com os meios eruditos da arte apresentada por artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein, analisando aspectos formais e temáticos da própria obra, bem como os meios de produção e execução adotados por esses artistas. Benjamin (2000) ajuda-nos a elucidar essa questão ao apontar a atrofia da aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Ao considerar aura como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p. 224), fica evidente sua perda em processos como o da serigrafia. As técnicas de reprodução –que não são exclusividades do século XX e muito menos da pop art, mas aqui assumem caráter decisivo na definição do sentido da arte- aproximam o objeto artístico das massas: ele não mais é dotado de uma existência singular e, então, muito menos de uma “aura”. Nas palavras do autor: "Na medida em que ela [a técnica] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias" (BENJAMIN, 2000, p. 223). A escolha do uso da serigrafia por Warhol não foi ao acaso: a técnica, largamente difundida na indústria têxtil, ligava o trabalho do artista com o comércio e a publicidade. Ao aliá-la com temas oriundos da mídia ou mesmo da própria propaganda, o artista pretendia

chamar atenção ao fato de que os gostos e valores da grande massa já não podiam mais se separar da arte. Em seu livro “Popismo” (1980), ele descreve a “simplicidade intrigante” do processo, capaz de produzir inúmeras cópias da mesma imagem, porém com pequenas diferenças em cada uma. Uma de suas mais famosas serigrafias, “Green Coca-Cola Bottles” (1962), é resultado desse processo. Nela, observamos uma série de garrafas do refrigerante reproduzidas lado a lado, com poucas diferenças entre elas. Os detalhes que diferem uma da outra foram adicionados com o uso de um pincel e tinta pelo próprio artista posteriormente. Mais semelhante a um anúncio publicitário do que a uma obra de arte nos moldes até então estabelecidos, o conjunto de garrafas verdes de Warhol retrata a tentativa de aproximação do cotidiano do americano comum dos anos 1960 com o meio artístico. Da mesma maneira, Andy Warhol ainda retratou pela serigrafia ícones aclamados pela cultura midiática, como Marilyn Monroe, Michael Jackson, Elizabeth Taylor e Liza Minelli, retratos esses que trazem cores fortes e contrastantes, utilizadas em larga escala pela publicidade. A escolha dessas tonalidades também deve ser entendida como um fator de aproximação da arte erudita com a grande massa, além das características supracitadas. O trabalho de Roy Lichtenstein aponta na mesma direção, mesmo que com métodos distintos. Suas pinturas também faziam referência a elementos da grande mídia facilmente reconhecidos, principalmente as histórias em quadrinhos, com cores fortes e apelativas. Lichtenstein tinha com isso o objetivo de fazer com que o espectador esquecesse que estava observando uma pintura, pois sua escolha temática e pictórica desafiava a tradição: a relevância artística da temática das obras era constantemente questionada por ser intrinsecamente ligada à grande mídia. A pop art, portanto, reagiu ao fenômeno da despersonalização na cultura de massa com um estilo igualmente impessoal, com o objetivo de redefinir o papel da individualidade e da subjetividade na arte. As obras pop exploram a relação do observador com elementos próprios da televisão, filmes e jornais. Assim, o sentido semântico da pop art encontra-se na exposição do observador a elementos com os quais ele já é familiarizado, mas em um contexto distinto: o de museus e galerias. Exemplificando, ao mesmo passo em que é comum que um americano qualquer tome Coca-Cola, conforme relembra WARHOL (2008, p. 118), não era usual encontrar reproduções delas em um espaço destinado à arte erudita. O próprio uso da serigrafia por Warhol contribui para a alteração do sentido da obra de arte pop: ela passa a não expressar mais a subjetividade do artista por meio de traços únicos ou pinceladas características. Ao contrário: a serigrafia era utilizada para, além de ressaltar o intuito de reprodutibilidade técnica da obra, despersonificá-la. Da mesma forma, as pinceladas objetivas e quase mecânicas de Lichtenstein, imitando o processo de impressão gráfica das histórias em quadrinhos, conferem um novo sentido à arte dentro do movimento pop. Em suma, a pop art, ao inserir em espaços como galerias e museus técnicas e temáticas próprias da sociedade de consumo americana das décadas de 1950 e 1960, foi responsável pela quebra de barreiras entre esses dois universos até então brutalmente separados, convidando-nos a repensar o sentido da arte na era da reprodutibilidade técnica.

Palavras-chave: estética; pop art; cultura de massa; Andy Warhol; Roy Lichtenstein; reprodutibilidade técnica.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

OSTERWOLD, Tilman. *Anonymity and Subjectivity: The Styles Of Pop Art*. In: _____. *Pop Art*. Cologne: Taschen, 2015. p. 52-63.

WARHOL, Andy. *Popismo – os anos 60 segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

A Art Drag de Sasha Velour como Representação de Gênero na Arte Contemporânea

Fernanda do Canto; Alex Padilha.

13h30 | 25/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: O presente artigo é uma reflexão acerca do discurso de gênero e a construção de sentido na arte performática contemporânea, tomando como exemplo duas obras realizadas pela artista Sasha Velour. Sasha é uma drag performer, designer de moda e ilustradora estadunidense. Seu real nome é Alexander Hedges Steinberg, uma homenagem de seus pais a Alexandra Kollontai, uma líder feminista russa. Sendo “Sasha” um apelido comum para ambos sexos, e considerando que por toda vida lhe disseram que tinha nome de menina, Alexander fez dessa zombaria seu nome drag. Sua carreira é bastante influenciada pela arte contemporânea em geral, que através da vídeo-instalação, da body art e de recursos teatrais ajudam a compor suas obras performáticas. Recentemente, projetou-se internacionalmente pela participação na nona temporada do reality show “RuPaul’s Drag Race”, finalizado em 23 de julho de 2017. A performance tem sua origem em sintonia com outras manifestações artísticas, como a arte pop, a minimalista e a conceitual, iniciadas entre as décadas de 1960 e 1970. Tem como característica, a confrontação das regras sociais e artísticas através da abordagem das relações entre vida pública, vida privada e Arte, que se entrelaçam na realização de uma obra performática. Exemplos como Marina Abramovic, Cindy Sherman e Pipilotti Rist deixam visíveis tais interlocuções em suas abordagens artísticas, que se utilizam de uma multiplicidade temática vinculadas à sua própria experiência de vida, evidenciando a potencialidade semântica implícita em suas obras performáticas e pondo em discussão a própria definição de Arte. Devemos considerar também que, tratando-se de uma expressão artística contemporânea, a performance adota em sua construção elementos que condizem com a realidade de um mundo caracterizado pela tecnologia, pelo abstracionismo de ideias, pela dicotomia de sentidos e pela contestação de ideais através do sentimentalismo. Assim sendo, a performance se torna uma base de expressão artística de infinitas possibilidades, onde a polêmica de temas como política, religião, relações humanas e de gênero são abordadas e se misturam com a sensibilidade estética de quem as performa. Dentre suas potencialidades, quando abordadas as questões de gênero e o crossdress, cria-se um universo conhecido como “arte drag”. Drag queen é geralmente uma pessoa do gênero masculino que desenvolve uma persona feminina caricata, com indumentária, conduta e personalidade autênticas e muitas vezes lúdicas. Além disso, para as autoras Verta Taylor & Leila J. Rupp (2008, p. 113), “transgenderism, same-sex sexuality, and theatrical performance are central to the personal identities of these drag queens, who use drag to forge personal and collective identities that are neither masculine nor feminine, but rather their own complex genders.” A ideia de que são “seus próprios gêneros complexos” que se projetam na arte drag corrobora com as características da obra performática descritas anteriormente. Nas obras de Sasha Velour podem-se reconhecer amostras dessas interrelações culturais, por exemplo, nas dublagens realizadas em “This woman’s work” apresentada na Bizarre Bushwick (2017) e em sua apresentação na final de RuPaul’s Drag Race, dublando a música “So Emotional” de Whitney

Houston, ambas disponíveis online em sua página pessoal ou no YouTube. Nota-se como uma característica constante em suas dublagens performáticas a construção de uma narrativa sensível e ousada, que se estabelece a partir da utilização de elementos que corroboram com o sentimentalismo e a poética de sua atuação. No primeiro trabalho a ser analisado, Sasha encontra-se em pé defronte a uma tela branca onde é projetada sobre seu corpo, imagens dela mesma, possibilitando à artista uma interação com seu próprio eu. A utilização desta tecnologia permite uma ampliação do sentido da mensagem expressada por Sasha, uma vez que as imagens e a artista ocupam o mesmo espaço cenográfico, encontrando-se e se desencontrando ao longo da performance, o que explicita o sensível confronto existencial, a luta travada e as dúvidas criadas dentro de nós mesmas, inevitável à condição humana. A interação e os desencontros entre a artista e sua própria imagem culminam com sua coroação ao final da performance, o que representaria a vitória sobre suas próprias dificuldades e incertezas. Além disso, a utilização de uma música de vocal feminino, cuja letra discorre sobre os infortúnios de ser mulher, somado à toda indumentária de elementos também referentes a este universo se contrapõem com a figura andrógina de Sasha, ampliando ainda mais a significância e o sentimentalismo da mensagem que esta performance propõe, revelando as dificuldades de um ser que transita entre o feminino e o masculino, sua própria aceitação e seu sucesso. Já em sua performance de “So Emotional”, Velour se apresenta usando diversos tons avermelhados em seu vestido, luvas e peruca. Logo no prelúdio da música, despedaça uma rosa que leva nas mãos, prevendo o que seria sua apresentação. Durante o desenrolar da performance, ela retira uma e outra luva, fazendo irromper sobre si mesma uma torrente de pétalas de rosa. Em um crescente sentimentalismo, Sasha remove também a peruca e, com as mãos trêmulas, deixa cair uma cascata de pétalas sobre sua cabeça nua. Não é novidade que a drag seja careca, mas a forma com que revela sua condição é sempre uma agradável surpresa, que remete à beleza sem gênero e fora dos padrões. Suas expressões de um leve desespero sorridente, e a utilização da rosa e suas pétalas na forma como faz a artista, têm uma expressão simbólica que sintetiza o que é cantado na música de Whitney Houston, evidenciando as nuances e os altos e baixos que existem no amor. A rosa é usualmente atrelada a esse sentimento e o seu despedaçar traz à tona a angústia que acompanha a alegria de amar. Renato Cohen (1989) abre seu livro “Performance como linguagem” afirmando que a “ação” de Joseph Beuys, as manifestações dos situacionistas de 1968 e as performances do coletivo Fluxus foram absorvidas pela indústria cultural de forma deturpada e destruidora, referindo-se principalmente à imposição cultural padronizada pela mídia institucionalizada. Contudo, encontram-se exemplos de performers midiáticas que se utilizam da projeção alcançada através da indústria cultural para trazerem novamente à discussão a experimentação artística e a contracultura. A concepção de uma persona autêntica, sua “montaria”, suas expressões e atitudes são consideradas como construções narrativas da performance como linguagem, para além do entretenimento e das especulações midiáticas. A cultura queer se faz presente na arte contemporânea e retoma a “virulência transformadora” que Cohen afirma ter se perdido no século XXI através de expressões artísticas como as de Sasha Velour. *** Esta obra teve a preocupação de ser desenvolvida na gramática feminina por questões políticas e ideológicas de suas escritoras.

Palavras-chave: *art drag*; cultura *queer*; performance; arte contemporânea; Sasha Velour.

Referências Bibliográficas:

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PERFORMANCE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: . Acesso em: 29 de Jun. 2017. Verbete da Enciclopédia.

VELOUR, Sasha. *Sasha Velour: drag, art, design*. 2017. Disponível em: . Acesso em: 30 jun. 2017.

TAYLOR, Verta; RUPP, Leila J.. *Chicks with Dicks, Men in Dresses: What It Means to Be a Drag Queen*. Journal Of Homosexuality, Uk, v. 46, n. 1, p.113-133, 22 set. 2008. Disponível em: . Acesso em: 30 jun. 2017.

A Teatralidade Poética de Paula Glenadel

Manuela de Medeiros

14h | 25/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: O mais recente livro de Paula Glenadel, intitulado *Rede* – publicado em 2014 pela editora Confraria do Vento – caracteriza-se como poesia em sua ficha catalográfica, mas é escrito em formato de peça de teatro, a partir de diversos atos e personagens. A partir disso, pode-se perceber sua escrita como uma espécie de jogo de encenação da poesia, uma poesia feita de múltiplas vozes, na qual o “eu lírico” típico da poesia não aparece – em um exercício, digamos, moderno, quando o sujeito lírico tende a desaparecer ou a ser neutralizado. Mas, ainda assim, ou por isso mesmo, há, no livro, a problematização da expressividade desse “eu” justamente pela ausência de sua presença. O sujeito lírico, nessa rede, dispersa-se em múltiplas personagens-vozes não-sujeitos. Dessa forma, a poesia da autora é formada a partir dessa multiplicidade que evidencia a ambivalência da escrita da poeta, ao mesmo tempo poesia, ficção e teatro. É, então, pela teatralidade da linguagem que Paula Glenadel busca liberar a enunciação dentro de sua poesia-teatro-ficção a fim de produzir sentido(s). A escolha do título da obra, *Rede*, aliás, para montar esse livro-cenário, já nos dá pistas das derivas completas de atribuição de sentido que é a escrita de Paula: a rede aparece no livro como sinônimo de internet, rede de computadores, e também como o lugar de descanso, evocando Macunaíma. O significante rede, assim como a linguagem que constrói o livro, sofre mutações de significado. Ou seja, entre o tudo e o nada, a proliferação de sentidos é também um esvaziamento de sentidos. A imagem de uma rede é também uma imagem formada por vazios. A ambivalência (ou seria mais que uma ambivalência?) é levada ao limite por Glenadel nesse teatro de discursos que é o seu livro-*Rede*. Assim, os movimentos de escrita realizados pela poeta buscam destituir a máscara enunciativa uniforme do “eu lírico” colocando, a todo momento, a linguagem em tensão, entre a poesia e a ficção, entre a ausência e presença, entre o eu e o outro, entre múltiplas vozes, enfim. Por isso, ao escapar de uma definição estanque, a *Rede* de Paula Glenadel é uma obra que desestabiliza a ordem, que foge do projeto autoritário que é institucionalizar e edificar qualquer historiografia literária. No posfácio do livro *Rede*, Glenadel fala de uma “ficção crítica” que seria um jogo de não separação de coisas e seres, no qual o que e o quem confundem-se em um impasse que nunca é resolvido, mas que se revela/desvela a cada momento na ambivalência da linguagem teatral da poeta (que também é ensaísta e tradutora): “Se [...] numa visão mais convencional do saber e da linguagem, pode-se relacionar o que à crítica (foco: ter, conhecer o objeto) e o quem à performance ou à ficção (foco: ser, erigir-se sujeito), em tempos de pós-crítica, de pós-poesia, de pós-dramático e de biopolítica, porém, coisas e seres se confundem, de modo às vezes ameaçador, às vezes promissor.”(GLENADEL, Paula, 2014, p. 69. Grifos da autora.) A poesia-ficção de Paula Glenadel funde gêneros, vozes, personagens e conceitos (o quem e o que, respectivamente) por técnicas de montagem e de multiplicação de enfoques que parece buscar, justamente, a multiplicação de sentidos. O jogo teatral da linguagem de Paula Glenadel, em sua ambivalência e em seu hibridismo, parece se fazer sempre entre: um entre entendido como um lugar de borda, mas também de contato, uma espécie de fronteira. Isso nos revela a

possibilidade de contaminações mútuas entre poesia e ficção (e, também, entre crítica, teoria, tradução), apontando para uma escrita a partir da leitura, na qual múltiplas vozes ecoam nesse texto que é uma rede de sentidos, em uma linguagem ao mesmo tempo poética e teatral, com a multiplicidade de vozes e de personagens, que reúne crítica e ficção, elementos da prosa e da poesia. Por isso o livro mantém a sua natureza de gênero indecível, e, diante desse impasse, causa um incômodo em quem se demora nele. Tratemos, então, a Rede, de Paula Glenadel, como esse espaço de ficção que não é um espaço de imitação, um teatro que não quer ser representação, mas que pretende produzir efeitos de verdade, dando às coisas um espaço capaz de multiplicar as identidades e misturar as diferenças. Desse modo, a poesia-ficção de Paula Glenadel não é, de modo algum, uma representação poética por meio do teatro. Ela seria, antes, uma expressividade que é posta em cena sem representação. Assim, por seu caráter ambivalente, a “rede poética” de Paula Glenadel transgride limites a fim de dizer o indizível, coloca-se como que fora da lei em uma tentativa de esvaziamento do sentido original do livro, da língua-linguagem da poesia e da ficção. Por meio do esvaziamento do “eu lírico”, por meio da desreferencialização dos signos, por meio do esvaziamento e do questionamento do sentido original é que se abre a possibilidade de novos sentidos. Não há, portanto, mais uma unidade linguística – tampouco de gênero. Quer dizer que, através da abertura para uma proliferação de sentidos e de vozes, o que antes era unidade pode agora fazer parte de outra margem, pode, no entre, estar em contato com as duas margens – poesia e teatro. Por isso, o que interessa nessa proposta de comunicação é levar as tensões, os jogos da linguagem, ao limite, em uma leitura sempre em movimento, pondo a teatralidade da linguagem em cena, a fim de permitir que novos sentidos se armem – e que continuem abertos para novas possibilidades – nesse espaço heterogêneo de e entre poesia, teatro e ficção. Ou seja, pretende-se investigar as montagens que Paula Glenadel opera em sua linguagem a fim de desestabilizar os lugares de enunciação que plasmam a linguagem no uso que fazemos dela.

Palavras-chave: Paula Glenadel; poesia contemporânea; teatralidade; ambivalência.

Referências Bibliográficas:

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Por trás da fábula*. In: *Ditos e escritos*. Vol. III. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, (1966) 2003.

GLENADEL, Paula. *O preço da poesia – pequena meditação em quatro tempos sobre valor e literatura*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

_____. *Rede*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda. Literatura e filosofia*. Tradução de J. C. Penna et al. Florianópolis, Ed. da UFSC; Chapecó, Argos, 2016.

Teatro Infantil Contemporâneo: a exploração prático-teórica de um conceito em construção.

Gabriela Valcanaia

14h30 | 25/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: Esta comunicação é uma pesquisa que tem por objetivo refletir sobre a produção artística e as possibilidades de fruição estética olhando para a criança. A ideia é compartilhar as reflexões que surgiram da experiência de fazer teatro para o público infantil dentro do ambiente acadêmico. Há uma dificuldade ímpar ao desenvolver um trabalho artístico que envolva a criança para que este seja levado a sério. A nossa sociedade mantém firme a noção de que a arte relacionada à criança é algo de menor qualidade estética, comprometimento ou profundidade. Este tipo de discurso atrai profissionais, despreparados e despreocupados com a linguagem infantil, a produzir pensando em obter grandes lucros sobre pouco trabalho. Em 2016 minha instituição de ensino, inseriu uma disciplina voltada para a investigação da cena para crianças. Foi um ano precioso e que nos rendeu a montagem de cenas, mas a sensação ao falar com outros alunos e mesmo professores era de que dentro da universidade não seria lugar para falar de criança, mais do que isso, ali não era lugar para falar com criança. Como se a preocupação de produzir peças infantis com material para debate de conceito não fosse real e tudo o que pudesse ser aproveitado para o debate teórico/estético fossem aspectos visuais. O teatro busca se reinventar, é próprio à linguagem entender o público para o qual irá produzir e encontrar uma forma justa ao seu tempo, mas parece que o mesmo não tem acontecido com o teatro infantil. O “teatro infantil comercial”, aquele mais consumido ou oferecido ao público infantil, por vezes dentro de instituições de ensino, parece não se ter afastado muito da concepção de teatro do século XVIII. No século XVIII, segundo Jean-Jacques Roubine em Introdução às grandes teorias do teatro, defendia-se a idéia de que a finalidade do teatro não era unicamente o “prazer do espectador, mas sua adesão a um sistema de valores supostamente capazes de melhorar sua sorte pessoal e o funcionamento do corpo social. O teatro, assim concebido, deve ser uma pedagogia da virtude.” Ou seja, acreditava-se que o espectador se tornaria mais facilmente “virtuoso” por ver a virtude espalhar felicidade e demonstrar sua utilidade social. Com frequência aparecem obras que, apesar de serem destinadas às crianças, não podem ser consideradas para criança, uma vez que tudo o que podemos extrair delas é seu caráter pedagógico, conservador e até mesmo preconceituoso. A única diferença entre o teatro infantil comercial e os livros de moral está em que a instrução se encontra inteiramente na ação. Marco Camarotti, grande pensador do teatro infantil, pelo no livro A linguagem no teatro infantil nos dirá que “O requisito indispensável para que se tenha teatro infantil é colocar a criança como elemento prioritário, respeitando-a em toda a dimensão de sua realidade.” Passamos pelas grandes guerras, a sociedade se transformou, as possibilidades e os caminhos tornaram-se múltiplos, as inquietações mais profundas, o que permite à Arte Contemporânea ampliar seu espectro de atuação, não trabalhando apenas com objetos concretos, mas principalmente com conceitos, imagens e atitudes. A sociedade contemporânea exige uma arte que gere experiências relacionais e afetuosas, no sentido de afetarem. A arte no contexto atual

prima por um objeto artístico que se coloque no caminho do espectador, que o faça parar e não algo que “o atravesse”. Uma obra suficientemente fechada em si/no seu significado, para que sua existência seja perceptível, mas aberta para permitir ser preenchida na relação com o público. É “dar as chaves ao público, mas não apontar a porta”. A contemporaneidade é que me dá suporte para defender uma arte menos "pedagógica-educativa" e mais provocadora de experiência estética. O teatro contemporâneo deve refletir a capacidade de fruição estética e temática do indivíduo do século XXI, cresce o número de montagens que fogem do tradicional enredo com final feliz. Escritores como María Helena Kuhner, Ilo Krugli, Lygia Bojunga nos oferecem os caminhos que poderíamos seguir em busca do conceito Teatro Infantil Contemporâneo. Já no século XIX, Léon Chancerel relata em *A criança e a expressão dramática* que perguntou ao escritor e diretor russo Constantin Stanislavski “Como é que devemos representar para as crianças?”. “Como para os adultos, mas melhor!”, teria respondido o mestre. A falta de uma dramaturgia condizente ao tipo de teatro que se tem pretendido, coloca a questão da forma, do “como dizer”, como insuficiente, visto de a dissociação forma-conteúdo é impossível. É necessário uma forma genuinamente lúdica de comunicar. Huizinga no livro *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, enxerga o jogo como anterior à cultura, visto que esta pressupõe a existência da sociedade humana, enquanto os jogos são praticados mesmo por animais. O jogo existe em todas as formas de organização social, civilizações ou lógicas. O jogo está na gênese do pensamento, da descoberta de si mesmo, da possibilidade de experimentar o outro e o mundo, de criar e de transformar, nesse ponto reside justamente o lúdico. A idéia de jogo é central para a civilização. O jogo vem como uma categoria absolutamente primária da vida, tão essencial quanto o raciocínio (*homo sapiens*) e a fabricação de objetos (*homo faber*). O jogo não é apenas uma ferramenta útil na sala de ensaio, ele é necessário para manter tensionadas as relações cênicas e a plateia-espetáculo. A criança se relaciona com o mundo e o compreende através do jogo. Uma vez postas as condições necessárias, como limite de tempo-espço e regras, o jogo é o que possibilita que pessoas, em qualquer idade se interessem pelo acontecimento cênico. Não figurinos coloridos, músicas empolgantes, interações diretas com a platéia, mas o jogo e as possibilidades que ele oferece ao estimular o *Homo Ludens*, o homem que joga, uma parte presente em cada um de nós e com ainda mais força nas crianças. O verdadeiro teatro está no homem diante do homem. Portanto, é importante considerar que podemos comparar a criança ao adulto num sentido positivo – a criança é tão capaz quanto o adulto de fruir uma obra de arte – mas devemos ter sempre em mente que ela é qualitativamente diferente do adulto na maneira de construir seu conhecimento. Devemos identificar sempre as visões de criança que estão subjacentes aos textos e montagens teatrais e refletir sobre essa inter-relação: concepção de criança versus produto cultural.

Palavras-chave: teatro infantil contemporâneo; jogo; experiência estética; criança.

Referências Bibliográficas:

CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. 2. ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução: João Paulo Monteiro. 8ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEENHARDT, Pierre. *A criança e a expressão dramática*. Tradução Maria Flor Marques Simões. 3. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

A exposição “El tiempo del arte” e a pluralidade de sentidos museais

Rogério Victor Satil Neves; Fernanda do Canto

15h | 25/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: “El tiempo del arte” é o título de uma exposição realizada na Fundación PROA em Buenos Aires, entre setembro de 2009 e janeiro de 2010, que reuniu 107 obras do século XVI ao XXI. Tomando-se como recorte teórico os textos do historiador de arte Georges Didi-Huberman, e sob a curadoria de Giacinto Di Pietrantonio, a exposição apresenta, de forma anacrônica e desterritorial, um recorrido através de cinco séculos de história, propondo-se uma nova leitura, não só das imagens, mas das relações que estabelecem entre si. A proposta curatorial organiza a exposição em oito seções que se referem a temas universais da cultura: Poder, Cotidiano, Corpo, Mente, Vida, Morte, Amor e Ódio. Em cada grupo, obras de Tintoretto, il Veronese, Velázquez e Tiépolo se encontram com Kosuth, De Chirico, Jeff Wall e León Ferrari, além de muitos outros artistas provenientes da pintura tradicional e de outros suportes distintos, como o vídeo e a instalação, permitindo vincular passado e presente em um diálogo audacioso e atualizado. “¿Cómo puede algo parcial representar la unidad del universal?” (DI PIETRANTONIO, 2009, p. 18) é um dos questionamentos curatoriais dessa exposição. Como intento de resposta, cabe começar definindo o conceito de imagem utilizado aqui, a partir de um pensamento tecido por Didi-Huberman –que faz referência ao trabalho de Aby Warburg na construção de seu BilderAtlas, tão anacrônico quanto a exposição “El tiempo del arte”: “[...] não nos encontramos diante da imagem como diante de uma coisa cujas fronteiras exatas possamos traçar. É evidente que o conjunto das coordenadas positivas –autor, data, técnica, iconografia... –não basta. Uma imagem, cada imagem, é o resultado de movimentos que provisionalmente se sedimentaram ou cristalizaram nela. Esses movimentos a atravessam de lado a lado e cada um deles tem uma trajetória –histórica, antropológica, psicológica –que vem de longe e que continua para além dela. Tais movimentos nos obrigam a pensar a imagem como um momento energético ou dinâmico, por mais específica que seja sua estrutura.” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 34, tradução nossa) Sendo assim, a imagem, sem deixar de ser única, é sempre um potencial de novos tratos, de encontros e de configurações. Para além das noções de tempo e espaço na arte, esta é claramente uma concepção de sentido que atravessa diversas questões da contemporaneidade, onde se admite o entrecruzamento do passado e do presente, do analógico e do digital, de obras feitas com objetos de uso comum ou por meio de processos tecnológicos, e de sua convivência com sistemas tradicionais. A exposição “El tiempo del arte” reafirma tal discussão desde a definição dos conceitos universais utilizados até a seleção das obras. Toma-se como exemplo a seção “Poder”, onde se encontravam, na mesma sala, uma imagem do projeto “Wrapped Reichstag, Project for Berlin” (1993), de Christo e Jeanne-Claude; “Retrato do Papa Innocenzo X” (séc XVII), atribuído a Velázquez; e “La stanza dei 100 Re che ridono” (1999), de Diego Perrone, abordadas a seguir. A primeira consiste numa imagem de estudo preparatório para o empacotamento (wrapped) do edifício que abriga o parlamento alemão. A obra foi completamente patrocinada por artistas e seus apoiadores, sem depender de financiamento

público, para assim “mantener su autonomía artística libre de todo condicionamiento político y económico” (DI PIETRANTONIO, 2009, p. 54). O empacotamento do edifício é considerado “a work of art, a cultural event, a political happening and an ambitious piece of business” (THE NEW YORK TIMES, 1995), que ressignifica por meio da leveza e suavidade visual esse símbolo de poder e negociação reconhecido como identidade nacional. A segunda traz uma imagem do rosto do Papa Innocenzo X, que foi ordenado de 1644 a 1655. Segundo o curador, a pintura fora incluída nesta seção por se constituir por uma figura de representação do poder religioso associada a um artista consagrado, o que explica a multiplicidade de cópias existentes desta imagem, e justifica, em parte, sua legitimação de poder. A terceira se remete aos trabalhos de manipulação digital de imagem do italiano Diego Perrone. Sua obra consiste em remover a severidade e distanciamento de noventa e nove pinturas célebres de figuras de poder, por meio de um simples retoque digital. Essa ação concede às figuras um aspecto sorridente, o que lhes dá um novo sentido como pessoas comuns e amigáveis. Com esse ato, Perrone problematiza a questão do poder, sua representação e seu sentido, utilizando para isso de dois recursos tecnológicos apenas disponíveis nessas últimas décadas: o de encontrar as imagens dessas pinturas em boa resolução na internet e a facilidade em se utilizar ferramentas de edição de imagens digitais. Pode-se perceber por essa seleção que a proposta curatorial de “El tiempo del arte” lança um olhar museológico às obras, com o objetivo de questionar a ideia de tempo e sentido, e criar uma atmosfera de [re]apresentação, que se constitui em unir categorias histórica e geograficamente distintas para gerir novas relações que emergem em novas formas de trabalhar com a própria obra de arte. Levanta-se a problemática de como se apropriar de diferentes artes com sentidos semânticos e semióticos divergentes para obter novas perspectivas no pensamento artístico, em outras palavras, como é possível propor diferentes ações expográficas com o fim de criar novos sentidos museais? Di Pietrantonio acrescenta ao final do catálogo da exposição diversas mensagens eletrônicas que trocou com colegas de profissão, nas quais pede que comentem sobre os oito conceitos que compõem a exposição. O resultado é a formação de novas imagens, atualizadas, compartilhadas e facilitadas tecnologicamente. Essa união faz com que novos sentidos possam emergir [re]afirmando o conceito de imagem apresentado por Didi-Huberman, que passa de uma leitura sólida a um movimento dinâmico e energético. Então, a imagem passa de “una unidad visible a un sistema de múltiples relaciones figurales” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37). Conclui-se portanto que a exposição “El tiempo del arte”, além de expor obras de grande valor artístico e histórico para a humanidade, também atualiza o discurso expográfico, relacionando a elas imagens conceituais presentes no imaginário coletivo cultural (Poder, Cotidiano, Corpo, Mente, Vida, Morte, Amor e Ódio). A proposta anacrônica incitada por Didi-Huberman e levada a cabo por Di Pietrantonio na Fundación PROA em Buenos Aires é inovadora ao propor a criação de sentido para além da contextualização histórica, possibilitando uma apresentação de temas universais que coexistem e se atualizam em tempo, espaço e conteúdo.

Palavras-chave: exposição; anacronismo; arte; sentido; Fundación PROA.

Referências Bibliográficas:

DI PIETRANTONIO, Giacinto. *El tiempo del arte: obras maestras del S. XVI al S. XXI*. Buenos Aires: Fund. PROA, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2010.

_____. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada Editores, 2009.

THE NEW YORK TIMES: *Christo's Wrapped Reichstag: Symbol for the New Germany*. NY, 23 jun. 1995. Disponible en: . Acceso en: 30 jun. 2017.

Hélio Oiticica e a Arte que Transgride a Estética do Sentido

Carolina Silva

16h | 25/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: A arte contemporânea e sua multiplicidade de linguagens e suportes permite que se produzam diferentes encontros teóricos em torno da busca de uma definição, que contemple a compreensão de suas extensões. Para Hélio Oiticica, a obra de arte se projeta enquanto ação, ela é temporal, ato, definida enquanto exercício experimental da liberdade, no entanto, o que seria isso? Qual o sentido da arte para Oiticica quando a mesma adquire diferentes ressonâncias no contexto de sua produção ético-estética? Provocação essa que permite refletir a partir dos conceitos suscitados por Gadamer e Danto acerca da necessidade de se pensar a arte através da esfera da tradição, do dizer, isto é, do pensamento ou dos diferentes sentidos conceituais que o ato estético suscita. Uma das questões que Gadamer propõe é que se interprete na leitura da tradição artística e filosófica, os desdobramentos que o conceito de arte sofreu ao longo do tempo. Para o filósofo alemão, não é possível se pensar um conceito de arte sem levar em consideração a compreensão da tradição, isto é, do contexto histórico e cultural dos sujeitos envolvidos no processo reflexivo, visando assim, uma reatualização desses conceitos, quando assim for necessário. Para isso, este retorna ao conceito grego de arte, resgatando os pais do pensamento ocidental, constatando que o estatuto da obra de arte na antiguidade, pertence à esfera da poieses, da produção e de um saber fazer, próximo ao artesanato, neste caso, o artífice conhecedor de uma técnica e da produção de objetos que vislumbram um caráter de uso. Talvez, aqui resida à primeira crítica do pensamento moderno ao caráter de obra de arte. Na concepção moderna segundo o “pai da hermenêutica”, a obra de arte perde o seu caráter prático, para aproximar-se do seu caráter contemplativo ou utilizando uma terminologia da hermenêutica gadameriana: nesse contexto a “arte deixa de autocompreender-se”. Se uma das prerrogativas para o encontro de um possível sentido para arte está na concepção de jogo gadameriana, este elenca outra resposta à experiência estética enquanto jogo. Ao se apropriar da metáfora do espelho, o filósofo alemão, relaciona o jogo da arte como uma imagem que sempre emerge repetidamente através dos tempos, um espelho “no qual olhamos para nós mesmos”, um reflexo que ora nos causa espanto, ora admiração. Por ser o espaço onde se pode projetar e refletir o que se é – sendo assim, aproximando um sentido a arte, que foi muito proclamado entre os artistas do século XX, mas principalmente foi defendido por Nietzsche no ápice da modernidade, a saber, a relação entre a arte e a vida. A partir desse viés, é interessante refletir que a arte tem uma questão que é existencial por si só, ela modifica o humano, ou segundo Gadamer essa seria uma das prerrogativas da arte. Danto e sua atmosfera categórica permitem compreender um caminho a ser trilhado, mesmo que esse trajeto encaminhe para uma leitura essencialista e interpretativa da arte. O argumento de que após a era das vanguardas e os deslocamentos conceituais levantados pela modernidade, o filósofo norte-americano enaltece que a arte contemporânea dos anos de 1960 marca uma diferença conceitual - está agora adquire sentido, sendo necessário operar outros elementos interpretativos. Já Gadamer, em consonância com o pensamento de Danto, expõe que a busca por uma justificação da arte é um tema muito antigo,

“de fato, foram a nova atitude filosófica e a nova exigência de conhecimento levantada por Sócrates que, até onde sabemos, colocaram pela primeira vez na história do ocidente a arte diante de sua requisição por legitimação” - como este mesmo expressa em seu texto: *A Atualidade do Belo: Arte como jogo, símbolo e festa* de 1974. Nessa conferência, o filósofo alemão observa a necessidade de se buscar uma configuração de sentido para a arte, através dos conceitos de jogo, símbolo e festa. Partindo do pressuposto, de que a arte é esfera de pensamento que “cresce para além de nós mesmos”, é fundamental resgatar os conceitos norteadores da arte moderna, que evidenciam a necessidade de uma nova configuração de sentido para esta, tais como: a superação do gênio artístico, a teleologia da obra de arte, até questões mais emblemáticas como a tomada de postura do artista frente a sua obra, além da ruptura com os gêneros tradicionais artísticos (como a pintura, desenho, escultura etc.). Ao propor a relação íntima entre o ordinário e destituição da arte erudita, Oiticica, tinha enquanto prerrogativa artística, o pensamento artístico traduzido enquanto uma proposição em processo (work in progress) e a íntima relação com a vida, a arte enquanto transformação, espaço que produz inquietações, do não saber e talvez aqui possamos nos estender, quais os não saberes que a arte opera? Poderíamos refletir acerca do ato artístico como este lugar do indefinível, quando o artista carioca se refere aos Parangolés, ao exercício experimental da arte ou ao próprio conceito de invenção, este se aproxima da incerteza, de algo ainda não existente, mas que não deixa de dialogar com uma tradição de pensamento, e talvez, uma das estratégias que permitam uma reflexão que respeito a arte e suas extensões, perpassa por aceitar essas contradições: incerteza e tradição, exercício, experimento e liberdade. Neste existia uma preocupação com o ato artístico, muito mais do que, com a teleologia de uma obra de arte. O artista, por exemplo, em seus escritos dos anos 60, buscou elaborar uma ontologia da arte, definindo que o que ele fazia era, no entanto, antiarte por excelência. Nessa fala do formulador da Tropicália, presente em seu texto intitulado: *Posição e Programa* de julho de 1966, a antiarte é pensada e desdobrada como ação do artista e próximo ao que Fernando Cocchiarella define como “Tradição em Trânsito”, visto que a desconstrução da concepção tradicional de obra de arte é desmantelada em prol do experimentalismo e da consequente derrubada das modalidades estéticas tradicionais. Essa leitura que incide nos textos do artista, como a possibilidade de se pensar uma vanguarda brasileira, tem os seus construtos na história da arte, não como repetição, mas enquanto desdobramento ou assimilação de práticas de antiarte, como as encontradas nas vanguardas históricas. Sendo assim, é possível pensar porque Oiticica transgride uma estética do sentido? Já que o mesmo escreveu e registrou toda a sua trajetória artística, chegando até mesmo a elaborar um projeto de livro/enciclopédia denominada de *Newyorkaises*. Como este se apropria da escrita como um espaço de concreção, de destituição do sentido e da tradição.

Palavras-chave: arte, sentido, experimental, interpretação, ético-estético.

Referências Bibliográficas:

GADAMER, Hans G. *Atualidade do Belo: A arte como Jogo Símbolo e Festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

____. *A hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DANTO, Arthur. *O mundo da arte, 1964*. In: *Artefilosofia*. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia* n. 1. UFOP, 2006.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

____. *Conglomerado Newyorkaises*. Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2013.

Yukio Mishima e as Fronteiras da Obra de Arte

Camila Ribeiro de Almeida Rezende

16h30 | 25/08/2017 | Auditório CFH

Resumo: O trabalho busca analisar o sentido de obra de arte para o escritor e artista japonês Yukio Mishima (1925-1970). Aos trinta anos de idade, após consolidar sua carreira literária, Mishima começa a praticar o fisiculturismo a fim de fazer da sua vida uma obra de arte, colocando no mesmo patamar de importância a literatura e o corpo. Ao longo de dez anos essa prática o modela e o prepara para o seppuku (suicídio ritual da classe samurai), que ele executa em 1970 como obra final, evitando assim, o declínio do corpo e encarando a destruição como criação. Ao cultivar o espaço mais periférico de seu ser — a pele e o músculo, Mishima materializa na carne o discurso e o expande para além do campo da escrita literária. A sua inquietação antes de tudo foi uma inquietação filosófica: o que é o corpo? Esse questionamento não apenas permeou o pensamento artístico e social da época, como ainda ressoa na contemporaneidade, trazendo para a sua obra a quebra das dicotomias: corpo/mente, vida/arte, artista/obra, ficção/realidade, criação/destruição. No artigo *Os vinte e cinco anos dentro de mim: o compromisso que não realizei* o artista reforça a sua intenção de não apenas produzir obras de arte, mas, ser em si mesmo uma obra de arte: (...)Entretanto, por mais que se acumule obras de arte, para o autor é o mesmo que amontoar excrementos. (...)Para colocar em prática, de algum modo, o meu desejo de tornar o corpo e o meu espírito em coisas iguais, pensei em destruir na base a credulidade moderna em relação à literatura. Os contrastes extremos e a combinação coercitiva da efemeridade do corpo com a tenacidade da literatura, ou então, da indistinção literária com a solidez corporal, é o meu sonho desde antanho. Provavelmente, isso não foi planejado por nenhum escritor europeu antes. Se isso for realizado por completo, se tornara possível a união do criador e da criação, falando ao estilo de Baudelaire, “a combinação do condenado à morte e o seu carrasco”. (MISHIMA, 1970, apud KUSANO, 2006, p. 422) Mishima buscou unir corpo e palavra, unir o que fenece e o que permanece, confrontando a perenidade das obras com a efemeridade do corpo; e, principalmente, questionando a crença do lugar que cada um ocupa. Sua intenção de colocar no mesmo patamar de importância a literatura e o corpo o faz buscar a morte que, de acordo com ele, seria a única forma de unir corpo e pensamento, arte e vida. Para concretizar esta união, Mishima necessitava da ação que o permitiria participar da sua própria “tragédia”. A beleza de sua literatura só estaria completa com sua morte dramática. “Vai daí que aquele que lida com as palavras pode criar a tragédia, mas não consegue participar dela. Fundamental: que a ‘nobreza privilegiada’ tenha sua base estritamente numa espécie de coragem física.” (MISHIMA, 1885, p. 14). Em uma exposição organizada pelo próprio Mishima, entre 12 e 19 de novembro de 1970, em Tóquio, dias antes de cometer o suicídio, o artista se dispõe a revelar um material que evidenciaria sua vida como uma grande performance: “Só dei uma única sugestão: que os meus quarenta e cinco anos de vida — repletos de contradições — fossem divididos em Quatro Rios: ‘Literatura’, ‘Teatro’, ‘Corpo’ e ‘Ação’, todos desembocando, por fim, no Mar da Fertilidade. (MISHIMA, apud STOKES, 1986, p. 127). Sua vida pode ser compreendida como a junção desses quatro rios: a literatura (o

pensamento materializado nas palavras), o corpo (a intelectualização da carne e o fim de uma dicotomia corpo/mente), o teatro (a representação do real, questionando os limites entre a obra de arte e realidade) e a ação (o suicídio ritual como forma de participação na tragédia literária e encerramento da obra). Esses rios possibilitam um diálogo com a arte contemporânea, ampliando o campo de reflexão, e, demonstrando também, a dificuldade de sua classificação. Essa não é uma hipótese inovadora, muitos autores e leitores preconizam essa perspectiva, como Leminski, que destaca: “Mais que fazer apenas obras de artes, Mishima quis se fazer todo, corpo, história e vida, uma obra de arte (...)” (LEMINSKI, 1985, p. 111). Na mesma linha de pensamento, Maurice Pinguet afirma: “Desde o romantismo, um escritor não compõe menos suas atitudes que suas frases: Mishima se esforça para isso, ele gostaria de tornar-se estátua, monumento.” (PINGUET, 1986, p. 412). Não há como fixar a produção de Yukio Mishima em uma única categoria, ela transita entre o clássico, o moderno e o contemporâneo, suscitando questionamentos como: qual é o território da obra de arte? Como ela se apresenta? Como se materializa? Qual a relação da sua imagem, sentido e ação? O foco na dificuldade de classificação contribui muito mais para a reflexão do que a tentativa infrutífera de encaixar a obra em gêneros artísticos pré-estabelecidos, pois estimula discussões acerca dos limites, territórios e materializações da obra de arte.

Palavras-chave: Yukio Mishima; arte; corpo; performance; literatura.

Referências Bibliográficas:

JEUDY, Henri Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KUSANO, D. *Yukio Mishima: O homem de teatro e de cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo, Brasiliense, 1985.

PINGUET, Maurice. *A morte voluntária no Japão*. Trad. Regina Abujamra. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SCOTT-STOKES, Henry. *A vida e a morte de Mishima*. (Tradução de Milton Perssom). São Paulo: L&PM Editores, 1986.