

LOGOS

— COMUNICAÇÃO & UNIVERSIDADE —

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UERJ

Ano 11 - n.º 20 - 1.º Semestre / 2004 ISSN 0104-9933

Corpo, arte e comunicação

20

LOGOS

20

**Corpo, arte e
comunicação**

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

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

Semestral

ISSN 0104-9933

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

CDU 007

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

Reitor

NIVAL NUNES DE ALMEIDA

Vice-reitor

RONALDO MARTINS LAURIA

Sub-reitora de Graduação

RAQUEL MARQUES VILLARDI

Sub-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

ALBANITA VIANA DE OLIVEIRA

Sub-reitora de Extensão e Cultura

MARIA GEORGINA MUNIZ WASHINGTON

Diretor do Centro de Educação e Humanidades

MARICÉLIA BISPO PEREIRA

Faculdade de Comunicação Social

Diretor: JOÃO PEDRO DIAS VIEIRA

Vice-diretor: HUGO RODOLFO LOVISOLO

Chefe do Departamento de Jornalismo

RICARDO DE HOLLANDA

Chefe do Departamento de Relações Públicas

DENISE DA COSTA OLIVEIRA SIQUEIRA

Chefe do Departamento de Teoria da Comunicação

MÁRCIO SOUZA GONÇALVES

LOGOS - Ano 11, n. 20, 1º semestre de 2004

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

e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

Editores: Prof. Dr. João Luís de Araújo Maia e Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira

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

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

Diagramação: Fabiana Antonini e Rita Alcantara

Capa: Adriana Melo

Informática: Franklin Loureiro

Revisão: Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira (FCS/UERJ); Luciana Lorenson e Marcelo F. Rodrigues (Comuns/UERJ).

Endereço para correspondência:

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Faculdade de Comunicação Social

PPGC - Mestrado em Comunicação

Revista *Logos*

A/C Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira e Prof. Dr. João Maia

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10129, Bloco F

Maracanã - Rio de Janeiro - RJ - Brasil. CEP: 20550-013

Tel.fax: (21) 2587-7829. E-mail: logos@uerj.br

Sumário

Apresentação

- Corpo, comunicação, arte e tecnologia**
Fátima Régis de Oliveira 07

Artigos

- Corpo e questões contemporâneas*
- O corpo dançado - Billy Eliot** 12
Nízia Villaça
- O corpo clonado da contemporaneidade** 24
Maristela Fittipaldi
- Tirantias do “software humano”:
redefinições de saúde e doença** 39
Paula Sibilia
- Comunicação, arte e corpo*
- O corpo que dança: percepção,
consciência e comunicação** 60
Denise da Costa Oliveira Siqueira e
Euler David de Siqueira
- Performance: um fenômeno
de arte-corpo-comunicação** 74
Fernando do Nascimento Gonçalves
- O corpo como mídia na música contemporânea** 94
Nélio Tanios Porto

Conexões transdisciplinares

**O corpo face às novas formas de reprodução. Do mito
ao resto: sobre clones e embriões congelados** 114
Simone Perelson

**Descentramento e fratura: representação do corpo
na arte contemporânea** 132
Patricia Corrêa

Resenha

O cidadão e a política 163
Claudio Marques

Orientação editorial 170

Apresentação

Corpo, comunicação, arte e tecnologia

O desenvolvimento das tecnologias da comunicação e da informação tem desafiado de modo inquietante as concepções e as fronteiras do corpo na atualidade. As formas de sociabilização na rede suscitam processos de desmaterialização, enquanto as biotecnologias definem o corpo como um sistema que processa informações, reduzindo-o ao nível bioquímico. As complexas relações entre corpo e comunicação são resumidas às noções de informação, código e programação genética. É nesse sentido que muitos afirmam que presenciamos uma crise de referência do corpo. Como alguns dos artigos aqui publicados indicam, o corpo, conceito milenar, não vai desabar facilmente. Ele é um dos principais articuladores da resistência e da problematização das teorias de desmaterialização e “virtualização” do cotidiano.

Na tradição ocidental, o corpo sempre foi construído simbolicamente. Na Grécia Antiga, o receio de que a naturalização do corpo o remetesse ao campo do destempero e das paixões e, portanto, à ordem animal, fez com que os gregos associassem o corpo também ao *logos*. O corpo foi revestido de peles culturais (vestimentas, hábitos, comportamentos, rituais e outros

processos simbólicos). A associação com o *logos* autorizou a criação de uma idealização de corpo: perfeito, estável, uno e racional. Domesticado, o corpo tornou-se um artifício cultural a serviço da construção das identidades sociais e representações artísticas.

Embora sofra diferenças substanciais ao longo da tradição do pensamento ocidental, o corpo idealizado precisa ser mantido como suporte físico à racionalidade e superioridade humana. Já ao racionalismo cartesiano, é preciso criar um distanciamento das sensações e percepções corporais para reduzir o erro e concentrar-se nas cadeias de razão. No século 19, o corpo, como a principal articulação entre os limites do indivíduo e da sociedade, torna-se um dos alvos favoritos das técnicas disciplinares de “biopoder”. Novamente, cria-se uma imagem de corpo como artifício cultural. É um corpo, cuja carne é investida de cultura e etiqueta, preparada para habitar a sociedade civilizada.

No início do século 20, são as artes que evidenciam o corpo, colocando-o no centro da obra. As vanguardas artísticas históricas, em sua tentativa de romper com os processos de narrativa linear, representação mimética e de produção de significado, criam as condições para ampliação da presença do corpo no campo artístico. A arte conceitual, o dadaísmo, o surrealismo, a action painting, a live art e mais recentemente, a performance

e a body art são exemplos de experimentações artísticas que incluíram não apenas o corpo do artista, mas também o do espectador na obra de arte.

As vanguardas artísticas também almejavam um rompimento com o movimento de sacralização preponderante no final do século 19. Essa busca pela dessacralização impulsionou uma descida da arte ao mundo humano, ou seja, fez com que a arte voltasse seus interesses para os problemas mundanos, enfatizando ainda mais a presença do corpo e destacando suas habilidades expressivas.

A arte do século 20 descobre assim que o corpo tem muito mais em comum com ela do que parece à primeira vista: ambos são formas poderosas de expressão e comunicação. Mais intensos e criativos que outros sistemas de comunicação, arte e corpo revelam seu vigor para expressar não apenas o dizível através de sistemas de significação e identidades, mas comunicam também, e de forma pungente, o indizível por meio de afetos e intensidades.

Fragmentado, o corpo contemporâneo parece ser o palco em que se encenam as tensões entre arte, comunicação e tecnologia. Os textos a seguir são produtos de discussões fecundas suscitadas por este “tensionamento”.

Fátima Régis de Oliveira

Artigos

Corpo e questões contemporâneas

O corpo dançado - Billy Eliot

Nízia Villaça*

RESUMO

O texto pretende pensar a relação corpo/dança no filme Billy Eliot enfocando aspectos de um corpo comunicativo na sua relação consigo, com os outros, com o controle e o desejo.

Palavras-chave: corpo comunicativo, dança, cinema

ABSTRACT

The aim of this article is to think the construction of the body in the exercise of dancing in the film Billy Eliot, and reflect about it's relations with itself, the others, desire and control institutions.

Keywords: *communicative body, dance, movies*

RESUMEN

Eso artículo intenta pensar la relación cuerpo/danza en la película Billy Eliot enfocando aspectos de un cuerpo comunicativo en su relación con sí propio, con los otros, con el controle y el deseo.

Palabras clave: *cuerpo comunicativo, danza, película*

“É o gesto, o movimento, essa engenhosidade do corpo humano que não pára de produzir linguagens”. (Ivaldo Bertazzo).

Os processos de subjetivação na contemporaneidade têm encontrado no corpo um lugar onde as discussões se sucedem e os discursos proliferam. O corpo está em foco, encenado como baluarte da resistência aos processos de desmaterialização e metamorfose propiciados pela ciência e pela técnica, com estratégias sutis de exclusão que vieram de alguma forma substituir as antigas formas de autoritarismo. Jean Claude Guillebaud (2001) fala de uma revolução biolítica em que as próprias características da espécie humana são colocadas em xeque e da ameaça representada pela redução do homem à coisa, à máquina ou ao animal, num complô que vem sendo armado pela economia, genética e informática. Diante dos novos cenários multiplicam-se as formas de resistência e reflexão sobre o humano, sua corporeidade e subjetividade. O movimento de reinvenção de si próprio, o investimento de novas formas simbólicas que trabalhem a desconstrução da corporeidade em campos de força, sua perda de organicidade, sua heterogênese fazem parte de novas estratégias de liberação cujas fronteiras vêm sendo discutidas. Uma trama de discursos é tecida. A ciência, a arte e a filosofia, depois de oferecerem escritas que iam em direção da clássica ordem especular, investem na imediatez dos afetos dados como anteriores à representação.

A dança, o teatro e demais narrativas contemporâneas, textuais e visuais, participam desta reflexão, apresentando diversos sintomas em suas produções.

Segundo André Lepecki, desde o início dos anos 60 “alguma dança contemporânea se pensa não somente como organização de passos e ritmos no tempo-espaço do palco, mas – e principalmente – como dança que se pensa” (2003, p. 7). As técnicas e coreografias são questionadas juntamente com os espaços e estruturas de poder. Influíram neste sentido a *performance art* dos anos 60 e 70, a *minimal art*, a *conceptual art* e o movimento *Fluxus* e, logicamente, toda a proliferação das encenações contemporâneas que jogam com a dinâmica construção/desconstrução. Em 2003, o Panorama RioArte de Dança apresentou desde performances da alemã Angie Hiesl até noite de *hip-hop*, passando pelo trabalho político da consagrada coreógrafa francesa Maguy Marin. O interessante do evento é justamente conferir as novidades, ousadias e inovações do mundo da dança – nacional e mundial, a diversidade do trabalho de jovens coreógrafos cariocas. Na visão de Merce Cunningham, o corpo na dança não pode estar desconectado das transformações do mundo, das interações com a técnica e com outras artes. Sobressaem, neste sentido, os trabalhos que buscam pesquisar a relação dança/teatro, dança/música, seus movimentos de autonomia e dependência na produção do corpo dançado.

Levando em consideração as pistas lançadas por Arthur Frank (1993) a propósito do corpo nas suas articulações com as categorias do desejo, do controle, do conhecimento de si e do conhecimento do outro, poderemos pensar que as narrativas corporais nas artes de um modo geral caminham na busca do que se poderia chamar juntamente com o autor de corpo comunicativo.

Diferentemente de corpos onde a dominância é de tipo narcísico, de tipo dominador ou dominado, o corpo comunicativo é aquele que se deixa abrir ao outro e a si mesmo, aquele em que as diferenças não são razões de estranhamento e separação, mas propiciadoras de novos encontros. Nesta região efetua-se a problematização da subjetividade, criando alternativas para a sua constituição. Poderíamos também aludir ao corpo expressivo estudado por Rudolf Laban, em seu trabalho de semiótica do movimento ou ao corpo vibrátil, pensando nas estimulações e provocações do trabalho de Lygia Clark.

André Lepecki, no artigo já citado, discute a colonização do corpo e pergunta se o mundo da dança, a partir dos anos 60, teria efetivamente se libertado do corpo hipertreinado, do corpo-anoréxico, do corpo-imagem, do corpo-robô, sem vísceras nem desejo, sem excesso nem sombra. Segundo o autor, coreógrafos como Steve Paxton com o *contact improvisation*, nos anos 70, Bill T. Jones e Arnie Zane com seu ecletismo militante nos campos da identidade racial e sexual, nos anos 80, William Forsythe e outros, nas décadas de 80 e 90, bem como movimentos contemporâneos performáticos buscaram, sem dúvida, pensar o político, problematizando a dança e suas condições materiais. Lepecki levanta, entretanto, uma discussão em torno do termo “multiculturalismo” que, usado de forma freqüente, naturaliza a dependência política e cultural dos ex-colonizadores, permitindo a fundação de mercados culturais globais, calcados na exotização da variedade étnica ou na exclusão sutil e mesmo violenta da diferença. A dança, segundo ele, seria um espaço privilegiado para a crítica desse espaço onde um pseudo

tempo pós-colonizado pisa no chão falsamente liso. Também Henri-Pierre Jeudy, em relação à representação corporal e suas estereotípias, fala num hipermercado de escolhas apresentado de antemão aos consumidores como encarnações da liberdade. Parece-nos, pois, que é nas fronteiras do controle que os sentidos permanentemente se constroem.

São algumas dessas questões que buscamos sublinhar com a análise do filme *Billy Eliot*, de Stephen Daldry, em que numerosas cenas, estruturantes da narrativa e centradas no corpo, apresentam a questão da diferença e da dominação em diversos níveis, mesmo que, por vezes, um tanto esquematizados: pai/filho, feminino/masculino, idoso/jovem, metrópole/província.

Billy Eliot, personagem central, depois de numerosas batalhas para vencer os preconceitos familiares e locais que queriam impor-lhe o aprendizado do boxe, insiste em sua vocação para a dança e chega a Londres para submeter-se a teste de ingresso no Royal Ballet. O que é a dança? Pergunta a banca londrina ao menino. O garoto Billy pára, reflete e responde: “sei lá”! Ainda uma outra pergunta, de caráter conceitual, lhe é feita, recebendo o mesmo tratamento: “sei lá”! Uma última interrogação salva Billy. “O que sente quando dança”? Sua resposta é sugestiva do envolvimento e complexidade da relação corpo/dança: “sinto que desapareço, me transformo em eletricidade”. Tais palavras, de alguma forma, resumem o que é o corpo dançado. A experiência do corpo na dança, segundo José Gil (2001), oferece uma dinâmica onde o não saber, as idéias confusas não constituem um demérito, mas sinalizam a tomada da consciência pelo corpo e, simultaneamente, a adesão do pensamento ao

corpo. O autor fala do corpo como devir, acompanhando de perto algumas idéias desenvolvidas por Deleuze e Guattari, a propósito do “corpo sem órgãos” (1995). Para estes autores, o corpo sem órgãos é o que resta quando nos desligamos dos fantasmas, significâncias e subjetivações. Contra as estratificações, traçam um plano de consistência do desejo por agenciamentos diversos: perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que forçosamente se cruzam. O inimigo do corpo sem órgãos não é o órgão, mas o organismo como um extrato sobre o corpo, quer dizer, um fenômeno de acumulação e coagulação, sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, para extrair o trabalho útil. A dissolução do ego, assim, não resulta na perda do corpo, mas numa reapropriação. A dança, entre as artes, talvez seja a que melhor possibilite a circulação das intensidades e afetos que efetivamente instalam o novo. É uma espécie de inconsciência consciente, uma velocidade que não permite a formação de conceitos. Movimento sem início ou fim, energia, eletricidade, transformadora de contextos, atualização e novas virtualidades. Escrita em série.

No caso do filme, está em questão a desnaturalização do gênero, a quebra das fronteiras, a indefinição e a ambigüidade que são características da discussão contemporânea. Lembramos o espaço do “entre dois” de contornos fluidos ocupado por Madonna, pondo o gênero em desordem, desorganizando as normas reguladas do sexo e provocando conseqüências políticas. De acordo com Judith Butler (1990), o gênero deixou de ser uma identidade estável, ou lugar de agenciamento do qual as ações precedem. O gênero é uma identidade

tenueamente constituída por meio da repetição estilizada de atos, gestos, performances variadas que constroem a ilusão de um *self* com uma sexualidade definida. O comentário da autora confirma o interesse que vêm despertando os aspectos socioculturais constitutivos da identidade corporal.

Ekins e King (1996) afirmam que a recente ênfase sobre a transgressão dos limites de gênero e sobre a questão da performance, mais que um retorno da identidade marca um retorno à experiência, anterior à medicalização das “perversões sexuais da segunda metade do século XIX”. Numa linha performática, que relaciona fragmentos de raça, de gênero e de sexualidade, o imaginário do híbrido marca a composição do que poderia ser chamado de estética *camp*, estética esta que o cineasta Issac Julien (1993) relaciona ao espaço urbano contemporâneo, no sentido de estilo e também com conotação política positiva, desconstruindo um modelo burguês de identidade.

De acordo com Luce Irigaray (1985), observa-se que as teorias do sujeito sempre parecem transformar-se em teorias do masculino, tendendo a ser teorias do homem burguês, branco, individual e ocidental. Ora, reinserir o sujeito na estrutura de suas atividades significantes é redefinir não apenas o sujeito, mas também a história como fez Foucault, criticando a soberania da consciência. A dança aparece como um espaço em que mais claramente a subjetividade se mostra inscrita num processo de construção. Encontramos a performance do gênero e não a representação do mesmo.

Enquanto Billy dança, seja em casa, no ginásio ou pelas ruas, o mundo da pequena cidade vai se abrindo

para novos acontecimentos. A dança do menino coreografa semelhanças e contrastes, provoca novos passos. A questão sexual recebe tratamento delicado e matizado nas cenas entre Billy e seu amigo. A diferença se instala como uma qualidade quando os dois dançam no ginásio. Os movimentos são de acolhimento e comunicação. Uma outra questão que os gestos vão pautando é a profissional. Cenas paralelas alternam o etéreo da dança com a gestualidade violenta dos gestos dos grevistas, e ao mundo subterrâneo do trabalho nas minas. Billy salta do fundo da terra para o ar. Também a velhice e a juventude recebem um tratamento que aproxima e afasta simultaneamente, como ilustra a relação do menino com a avó, sua aliada na utopia de tornar-se bailarino. A avó é o corpo doente, mas é também o corpo do desejo que ainda acalenta, mesmo no lamento de não ter sido bailarina. As cenas entre os dois sugerem a criação de um espaço em que a leveza de um corpo é temperada no encontro com o cansaço do outro.

Billy é um corpo que cria espaço: explora planos aéreos e volta-se para os desafios do chão. Sente-se perfeitamente a sintonia do menino com pessoas e coisas. Os gestos interagem com o cenário compondo formas. Prepara o café da avó em movimentos de saltitante equilíbrio, dribla os obstáculos encontrados na cozinha, perfaz trajeto por telhados e muros, leve em contraponto com a brigada de cavalos pesados que buscava o irmão. No ginásio de boxe Billy prefere o torneio de dança a socos contra o saco de treino. Ele e o seu parceiro encenam movimentos que sugerem a comunicação entre corpos e corpos, entre corpos e objetos. Fred Astaire nos vem à lembrança. A partir de determinado momento

da seqüência fílmica o movimento das coisas e pessoas se identifica com as emoções do menino. É como se tudo participasse das mesmas vibrações e intensidades, como lembra ainda José Gil (s/d) a propósito da análise da *Ode marítima*, de Fernando Pessoa. O “eu” esvazia-se e transforma-se em superfície intensiva, deslocando os órgãos (não intensivos) do corpo comum. O importante e o que nos interessa no trabalho de Gil, apoiado em Deleuze e Guattari, é a possibilidade da reconfiguração do estatuto do corpo enquanto singularidade, como fluxo e multiplicidade e, portanto, desvinculado da unidade do “eu”. A singularidade se dá, justamente, no limiar da heteronímia e do devir-outro e é, em seu vetor centrífugo, na dissolução do “eu” e de suas figuras (psicológicas, sociais, morais, filosóficas) que ela se constitui. Para se sentir puramente si-próprio, cada ente deve sentir-se todos os outros e Fernando Pessoa faz dessa afirmação o ponto de partida para a diferença no interior de si-próprio como condição de possibilidade da relação com o outro e, portanto, do devir-outro (Pessoa, 1968).

O que advém de tais idéias para repensar o corpo é a relativização ou a desestruturação das noções de unicidade e organicidade que regiam seu imaginário. Cria-se uma dimensão intensiva que permite uma leitura não nostálgica das mutações oferecidas nos mais diversos campos da vida contemporânea, possibilitando para além da disciplina, do controle ou das identificações narcísicas a criação de novas relações que, no limite, serão estéticas.

O filme *Billy Elliot* trabalha lentamente uma espécie de disseminação do sentido através da narrativa da dança. Tal movimento nos lembra, de alguma forma, outras disseminações e contaminações presentes, por exemplo,

na literatura de um Guimarães Rosa, quando a loucura de um personagem contamina toda a cidade (Soroco e seus irmãos), ou ainda o belíssimo texto intitulado *Contaminação*, onde um chinês consegue impregnar lugar sertanejo e toda a fragilidade e delicadeza de seu corpo, gestos e fala. Billy cria comunicação e assim efetiva uma qualidade da dança. A professora pede-lhe que traga para a criação de seu número objetos queridos e o menino nos traz a música do irmão, a palavra da mãe, entre outros pertences de estimação. Magicamente, a narrativa sugere capturas imaginárias do irmão e do pai enquanto Billy elabora sua dança. O pai se espreguiça, o irmão toca guitarra. E tudo caminha mais e mais para encher de desejo de dança toda a cidade que recolhe moedas para enviar o menino dançarino a Londres, não deixar o cisne morrer.

Algumas cenas nos ensaios com a professora local que o incentivava com arte e energia são especialmente bem construídas, demonstrando o processamento interno da dança. Citaria o encontro de Billy com a professora levando alguns objetos pessoais como inspiração para uma suíte de movimentos. Na mesma linha de criação, Anne Teresa De Keersmaeker, do Teatro de la Monnaie, que já teve seu trabalho transformado em filme por Peter Greenaway (*Rosa*), afirma, sobre seu método de trabalho, que às vezes a dança inspira a música, às vezes acontece o movimento inverso, trabalhando com diferentes estilos, escutando todo tipo de música e aprendendo com os filhos sons novos.

Excelentes são também as cenas em que Billy se contrapõe ao pai e apresenta coreografias bastante energicas, um verdadeiro *balett* guerreiro que repetirá no seu exame em Londres. O menino descobre o movimento

que está no corpo, externalizando virilidade e violência. Mário Nascimento, da Cia. MN, coreógrafo de destaque na cena contemporânea, confirmando esta experiência, acredita na dança como forma de reintegração de jovens depois de ter vivido delinqüência juvenil (BOGÉA, 29/12/2003, p. E-5). A dança se faz no corpo.

Billy Elliot é, efetivamente, um filme político com seus embates, estabelecimento de semelhanças e diferenças entre culturas, classes e gêneros, realizando o que Maguy Marin define como “arte do presente”, trabalho provocativo, que mantém estreito laço com seu tempo. (MARTINS, 24/10/2003, p. B-1).

Atentos aos resquícios de colonialismos em tempos globais, atentos à exploração do multiculturalismo politicamente correto, perguntamo-nos, entretanto, se a vitória de Billy, ao final do filme, dançando o *Lago dos cisnes*, em Londres, encena, de fato, um desfecho transgressivo da ordem, ou se o lugar de exceção por ele alcançado não seria apenas a confirmação das regras que presidem às exclusões sociais, questão importante a ser pensada quando inúmeras estrelas atuais são provenientes do mundo periférico. O final do filme contrapõe as cenas dos mineiros, afundando coletivamente na escuridão das minas, escuros informes ao destaque de Billy no salto do cisne para a fama.

Referências bibliográficas

BOGÉA, Inês. “Cia. MN desenha passos a partir de trocas”. In: Folha de S. Paulo: *Ilustrada*, 29 de dezembro de 2003.

BUTLER, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. In: *Performing Feminisms: feminist critical theory and theatre*.

Baltimore: John Hopkins University Press, 1990. Ver também sobre o assunto, da mesma autora, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995.

EKINS, Richard & KING, Dave. "Experiencing gender blending". In: *Blending Genders: social aspects of cross-dressing and sex-changing*. London/New York: Routledge, 1996.

FRANK, Arthur W. "For a sociology of the body: an analytical review". In: FEATHERSTONE, M.; HEPWORTH, M. and TURNER, Bryan S. (orgs.). *The body: social process cultural theory*. London: Sage Publications, 1993.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, s/d. Sobre o assunto ver do mesmo autor *Metamorfoses do corpo*, 2 ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. *Movimento total – o corpo e a dança*, tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GUILLEBAUD, Jean-Claude. *Le principe d'humanité*. Paris: Seuil, 2001.

IRIGARAI, Luce. *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press, 1985.

JULIEN, Isaac. "Performing Sexualities". In: *Pleasure Principels: politics, sexuality and ethics*. London: Lawrence & Wishart, 1993.

LEPECKI, André. "O corpo colonizado". In: *Gesto – Revista do Centro Coreográfico do Rio*, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, julho de 2003.

MARTINS, Ana Cecília. "Destaque do Panorama de Dança, a coreógrafa Maguy Marin faz obra crítica da conjuntura mundial". In: *Jornal do Brasil, Caderno B*, 24 de outubro de 2003.

PESSOA, Fernando. *Textos filosóficos*. Vol. I. Lisboa: Ática, 1968.

* **Nízia Maria Souza Villaça** é Professora Titular da Escola de Comunicação/UFRJ; pesquisadora do CNPq; autora dentre outros dos seguintes livros: *Impresso ou eletrônico? – um trajeto de leitura*. Rio de Janeiro: Mauad, 143 páginas, 2002; *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco. Co-autor: Fred Góes, 224 páginas, 1998.

O corpo clonado da contemporaneidade

Maristela Fittipaldi*

RESUMO

A tentativa de dominar, domesticar e moldar o corpo é antiga. À super valorização da perfeição do corpo físico, ao esquecimento do corpo espiritual, à tecnologização do corpo sensível, ao esvaziamento do caráter comunitário do corpo social, à virtualização do corpo real se soma uma nova questão: o anúncio da clonagem da ovelha Dolly e a polêmica possibilidade de aplicação da técnica da clonagem em seres humanos. Este artigo busca discutir essas questões situando-as na contemporaneidade.

Palavras-chave: comunicação, ética, corpo, clonagem

ABSTRACT

The trial of dominating the body is ancient. To the supervalorization of physical body, to the forgetfulness of spiritual body, to the tecnologization of sensible body, to the emptying of the community character of social body, to the the virtualization of real body we add a new question: the cloning of Dolly, the sheep, and the polemic possibility of application of cloning technique in human being. This article tries to discuss these questions in contemporary time.

Keywords: communication, ethics, body, cloning

RESUMEN

La tentativa de dominar el cuerpo es muy antigua. A la supervaloración de la perfección del cuerpo físico, al olvido del cuerpo sensible, al olvidamiento del carácter comunitario del cuerpo social, a la virtualización del cuerpo real se acrecenta una nueva cuestión: el clonaje de Dolly y la polémica posibilidad de aplicación de la técnica en seres humanos. Ese artículo intenta discutir esas cuestiones en la contemporaneidad.

Palabras clave: comunicación, ética, cuerpo, clonaje

Não é de hoje que o homem tenta dominar, domesticar e moldar o corpo, seja ele de que natureza for: o corpo físico, o corpo espiritual, o corpo sensível, o corpo social, o corpo real. Mas como se já não bastassem estes tempos confusos em que vivemos – de super valorização da perfeição do corpo físico, de esquecimento do corpo espiritual, de tecnologização do corpo sensível, de esvaziamento do caráter comunitário do corpo social, de virtualização do corpo real – uma nova questão vem se somar a tantas outras que nossa própria trajetória como humanidade tem atirado a nossos pés. O anúncio da clonagem da ovelha Dolly e, desde então, a polêmica possibilidade de aplicação da técnica da clonagem em seres humanos – e o misto de deslumbramento e pânico que suas conseqüências e sua possível banalização trazem em seu bojo – enseja, entre tantas outras, uma reflexão inescapável: que eticidade (ou melhor, que valores) sustenta este desejo de replicar a si mesmo, de duplicar o corpo físico do homem?

Centro da biologia atualmente, a genética teve início no século XIX com os estudos celulares de Mendel. Pouco mais de um século foi necessário para que as biociências se firmassem como ramo dominante do conhecimento, prometendo evoluções sobre a reprodução humana, a engenharia genética, o projeto de decodificação do genoma humano, a possibilidade de reconstruirmos espécies extintas, numa versão concreta do filme *O parque dos dinossauros*. Enfim, um domínio absoluto do ser humano não só sobre seu próprio corpo, mas também sobre o corpo dos outros seres. Destas, poucas áreas da ciência causaram impacto tão profundo na sociedade nos último 20 anos quanto a manipulação genética. Seus

métodos têm dado a milhares de casais estéreis a chance de ter filhos. Mas também vêm esquentando a discussão sobre os limites éticos da arte de criar bebês e manipular o corpo humano. Na maior parte das vezes, a ciência e os avanços biotecnológicos têm andado mais rápido que a capacidade imediata da sociedade de discutir o assunto e lidar com suas conseqüências práticas, sociais e éticas. Pois as sempre presentes questões sobre a ética e os caminhos da evolução científica ganharam combustível extra com a alardeada possibilidade de criação de clones humanos.

Há sinais de que os avanços nesta área não irão parar. Uma americana deu à luz uma criança concebida com espermatozóide coletado um dia após a morte do pai; um geneticista americano anunciou que já existe tecnologia capaz de dar a casais homossexuais filhos de seu próprio sangue (os chamados bebês quimeras, feitos com a combinação de dois embriões diferentes); uma empresa de biotecnologia americana admitiu clonar embriões humanos para pesquisas de produção de órgãos; cientistas da Coreia do Sul anunciaram a clonagem de uma célula humana a partir de material genético de uma mulher adulta e, embora haja desconfiança sobre a veracidade do feito, a possibilidade é menos improvável do que parece. Em 2002, a empresa Clonaid anunciou o nascimento de uma menina chamada Eva, o primeiro clone humano. Dois outros clones teriam nascido depois disso, mas nada foi comprovado. Pesquisadores também já vêm realizando testes para conseguir células de cada tipo de tecido e órgão humanos a partir de culturas de células mães embrionárias. São células existentes nas primeiras etapas de formação de um embrião e que

originam todos os órgãos e tecidos do corpo humano. Em laboratório, elas poderiam ser estimuladas a formar, por exemplo, células do fígado, do coração e do cérebro. A alegação dos médicos é de que os embriões que desenvolvem não podem ser considerados seres humanos porque aos dez dias, quando são destruídos, ainda não apresentam os primeiros sinais de formação do sistema nervoso.

Como o desenvolvimento de órgãos para transplantes promete ser um negócio lucrativo - empresas financiadoras enxergam neste filão da clonagem um mercado mundial de US\$ 6 bilhões anuais, pronto para crescer - um número cada vez maior de empresas têm se arriscado a quebrar limites éticos. Os laboratórios garantem que a intenção das pesquisas não é a clonagem de bebês e que a maior parte da programação é dedicada à clonagem de órgãos para transplantes e de animais transgênicos para produção de proteínas humanas (se clonados em série, poderiam funcionar como fábricas vivas de remédios). Seja como for, está estabelecida uma verdadeira queda de braço não só com a Igreja (além das já conhecidas e contundentes críticas ao método, religiosos perguntam o que seria feito dos clones dos quais fossem extraídos órgãos para transplantes) e com entidades de Defesa dos Animais e da Vida em todo o mundo, que têm levantado questões que merecem reflexão. Quem disse que o homem pode sacrificar e criar monstros mutantes para seu benefício? A possibilidade de clonar animais ameaçados de extinção também tem sido apontada como uma das vantagens da técnica da clonagem. Mas quem, afinal, os colocou sob ameaça?

Ética em discussão

Não são poucas, evidentemente, as discussões que todos estes procedimentos suscitam. A bioética - palavra que se traduz, literalmente, como ética da vida - surge justamente para tentar dar respostas aos novos dilemas e desafios que a ciência e o avanço das tecnologias biomédicas têm colocado diante do homem e discutir situações limite do desenvolvimento científico (como inseminação artificial *in vitro*, clonagem, experimentos em seres humanos, eutanásia, controle do genoma e aborto), num esforço para enquadrar em categorias éticas todas as imensas possibilidades de a ciência interferir no corpo humano. A própria clonagem, esta técnica reprodutiva que vem gerando fervorosas discussões desde que foi anunciada, pode ser debatida sobre diversos aspectos (que não cabe neste artigo apreciar). Mas além de evidenciar uma vez mais que ciência e tecnologia vêm, de fato, invadindo todo o corpo social, inclusive o corpo do homem, sua simples possibilidade coloca - ou deveria colocar - no centro da discussão a maneira como o ser humano vem lidando com sua própria existência não só corpórea, mas também (ou principalmente) afetiva - facetas apenas supostas, artificial e aparentemente separadas ou opostas. O que a polêmica em torno da clonagem deveria servir é de estopim para profundas reflexões não só sobre a ciência, mas sobre a própria ética. A clonagem envolve questionamentos filosóficos que o homem deveria ter interesse em aprofundar, uma vez que cria desafios éticos cuja resposta depende, acima de tudo, dos valores que estamos prezando - como indivíduos membros de uma sociedade civilizada - e

mostra que, no fundo, o que esta questão nos coloca é uma decisão sobre o sentido da existência. A ética, afinal, como salienta Sodré (in KOSOVSKI, 1995, p. 53), “é de fato uma ontologia, uma teoria do ser que, no interior da Filosofia, indaga sobre as finalidades da existência humana e sobre os meios de atingi-la”.

Há, portanto, um simbolismo evidente em experiências genéticas como esta, que revelam uma determinada concepção sobre o homem e sobre a humanidade e nos ajudam a refletir sobre nosso modo de pensar sobre nós mesmos e o mundo e a desvendar o modo de ser do pensamento contemporâneo. A clonagem funciona, assim, como uma figura empírica da ontologia do presente, uma metáfora para pensar a sociedade, suas transformações, novas práticas sociais e inevitáveis conseqüências éticas. E aqui interessa menos a questão religiosa ou moral da clonagem do que sua dimensão simbólica, seu caráter de espelho, que reflete uma cisão desenhada ao longo da história ocidental e exacerbada na Modernidade, entre filosofia e ciência - em que ética e técnica passam a caminhar paralelamente e em que sedimenta-se a ruptura entre natureza e cultura, corpo e mente, razão e emoção e todas as demais polarizações arrastadas no bojo desta separação. O resultado não poderia ser outro: hoje, técnicas como a clonagem não só demandam uma ética que as regule, mas, no fundo, são emblemas desta cultura que acirrou a separação entre os universos científico e filosófico (ou humanístico) e nos colocou neste impasse em que vivemos, neste mundo (quase) sem limites.

Os avanços tecnológicos, evidentemente, hão de oferecer sempre novos desafios de natureza ética,

no campo da vida, com enorme repercussão na sociedade. Até porque, toda solução traz novas questões. A ciência pode ir a qualquer lugar. A sociedade é que deve dizer que lugar será esse. Mais que os dilemas da ética médica diante de tais avanços, porém, talvez a reflexão sobre a clonagem nos permita refletir sobre os desafios da ética humana, já que traz à tona a questão da natureza da sociedade e sua escala de valores. Reflexões éticas de pouco adiantam se não formos capazes de enxergar - e questionar - os valores que estas novas técnicas revelam e sedimentam. Os dilemas éticos com os quais a ciência hoje se defronta resultam, afinal, das doutrinas do desenvolvimento a qualquer custo; do avanço tecnológico a qualquer preço; da manutenção das aparências, do acúmulo e do consumo de coisas e pessoas. O que é a corrida das empresas para patentear a clonagem, inclusive humana, se não reflexo de uma cultura que supervaloriza – ou valoriza apenas - o lucro, o dinheiro, a novidade? Não é exatamente por estar atrás de bons negócios que a indústria dos clones desafia a ética? Pois enquanto esses forem os valores que alimentarmos e deixarmos como herança, não haverá ética capaz guiar a humanidade para outra possibilidade de existência. A reflexão em torno da bioética, por isso mesmo, vai além do binômio ética-ciência: ela coloca em cena a relação ética e cidadania, ética e subjetividade, ética e corpo.

Realizada ou não, bem sucedida ou não, justificada pela vontade de produzir órgãos para transplante ou ajudar no combate a doenças como o mal de Alzheimer (como alegam alguns defensores da clonagem humana para fins terapêuticos), a simples possibilidade de

utilização da técnica dos clones em pessoas revela, inclusive, como estamos lidando com a questão do corpo e que significado estamos atribuindo a este significante. Na sociedade do espetáculo, das aparências, do acúmulo, das formas perfeitas, do consumo de coisas e pessoas, afinal, o corpo não pode envelhecer, adoecer ou sofrer os efeitos do tempo. Nem por fora – é o “corpo-espetáculo”, malhado, lipoaspirado, turbinado, siliconado, operado – nem por dentro – é o corpo replicado, inteiro ou parcialmente clonado, xerocado, substituído por outro, revivido em seu DNA. Mas ninguém – a não ser os que desejam se enganar – acredita na ilusão de que um possível clone de alguém seria sua cópia fiel ou perfeita. Ainda que não fosse pela própria falibilidade que o método da clonagem ainda apresenta – a ovelha Dolly, o único mamífero comprovadamente clonado a partir de uma célula não reprodutiva de um animal adulto, precisou ser sacrificado porque envelheceu precocemente – que fosse pela certeza de que não apenas o genótipo, mas também o fenótipo e o ambiente influenciam naquilo que um indivíduo é. Ocorre que, como lembra MARTINS (1997, p. 2), a genética contemporânea divulgada pela mídia acredita que o essencial de um indivíduo se encontra nos genes, como se o genótipo contivesse sua alma. Integrante do corpo docente da Universidade Federal de Minas Gerais (Medicina), Fátima Oliveira nos ajuda a compreender esta crença:

É uma regra elementar da genética que o ambiente e os genomas são interdependentes e é impossível dizer qual é o mais importante. A diversidade é a norma da

natureza viva. Considerando-se o rigor científico, é indispensável saber que o paradigma sobre o qual foi construído a engenharia genética: a ditadura do DNA, o fatalismo genético – uma suposta estabilidade dos genes e dos genomas – é uma abstração que não se sustenta diante da natureza que é, em si, holística. (OLIVEIRA, 1998)

Por que, então, embora o homem saiba disso, deseja clonar a si mesmo? Um esboço de resposta encontra-se em outra pergunta. Se a clonagem viesse – ou vier – a ser realizada com sucesso em humanos, o que ela estaria, afinal, replicando? Um real já existente, já dado, uma referência já conhecida. Nada de novo, portanto. Sua possível realização ou o simples desejo de realizá-la a qualquer custo significa, nas entrelinhas, uma ameaça à diversidade que caracteriza o real, à possibilidade do novo. E se a ética é, como afirma Carneiro Leão (1999), precisamente a possibilidade do novo, técnicas como a clonagem são - mais do que um alardeado marco de uma nova e revolucionária era da genética - uma espécie de termômetro de nosso grau ético, do estado febril de um homem em delírio absoluto de auto-referência. Uma auto-referência da aparência, da forma, do corpo. O desejo latente que aparece por trás da possibilidade (ou já será uma realidade?) de experiências como a clonagem humana parece ser precisamente este: o domínio absoluto do corpo - uma espécie, ainda que ilusória, de imortalidade. A clonagem seria a standardização definitiva do ser humano, representaria o progresso máximo de uma espécie capaz de reproduzir a si própria sem depender para isso das

leis naturais e do relacionamento entre os homens. Uma espécie capaz de controlar a diversidade genética e, portanto, a multiplicidade constitutiva, o acaso.

Este desejo de auto-referência, porém, não se expressa apenas em experiências como a clonagem do corpo. Num mundo como o que vivemos, organizado pela cientificidade, em que vida e tecnologia estão extremamente imbricadas, outros fenômenos e realizações contemporâneas como a virtualização das relações, a midiaticização da cena social e a tecnologização da existência, apenas para citar algumas das manifestações mais evidentes da atualidade, também funcionam como uma espécie de raio X da realidade. Colocá-los em pauta é da maior emergência e significado social, pois representam um certo tipo de relação característica dos dias atuais, já que neles transparece o modo como o indivíduo está se relacionando não só com sua singularidade, mas também com um universal concreto representado pela cultura. Mais que isso, são expressões de uma nova subjetividade e podem nos ajudar a compreender tanto o estatuto do sujeito humano diante formas de representação e de apresentação da ciência e da tecnologia, quanto a desvendar as formas de subjetivação típicas da sociedade contemporânea, inclusive a maneira de lidar com o corpo. E são demonstrações da obsessão humana em dominar, sob todos os aspectos, a existência, em programar a totalidade da vida.

Logo de início, é possível perceber que é a mesma a lógica que rege estas diversas realizações humanas contemporâneas. Da mesma forma que a pretensão do virtual de hoje, por exemplo, é ser um substitutivo

do real, é replicar – ou seria melhor dizer clonar? - a realidade primeira, também a clonagem pretende replicar o homem e substituir não só seu corpo envelhecido, doente ou morto, mas também suas próprias relações. A clonagem, afinal, se utilizada para fins de reprodução, poderia fazer o ser humano prescindir da relação corpórea com o outro para se perpetuar. E está estabelecida uma inevitável analogia: expressões da caminhada da tecnologia e da ciência, virtual e clonagem pretendem, cada qual a seu modo, a auto-referência. O virtual insinua que a possibilidade de representar não depende mais do mundo real: este poderia ser criado pelos cálculos matemáticos. A clonagem prega que a reprodução do homem já não depende mais das leis naturais e das relações reais: este poderia ser criado a partir de manipulações genéticas de células de si mesmo.

Não é difícil entender as origens deste **pensamento**. Parte constituinte do real, o homem sempre esteve à sua mercê – nunca pôde controlar a vida e muito menos a morte. Tais incertezas, embora constitutivas, também fizeram com que surgisse um tipo de pensamento que correspondesse à vontade de apreender e dominar o real – para reproduzi-lo - e prever o futuro – para evitar os efeitos indesejáveis. O ideal do homem de ser a causa de si mesmo - num nível de onipotência e de pretensão absolutas - e a aspiração de dominação, de controle e de poder sobre a própria vida logo passaram a comandar as conquistas científicas. A retórica das novas invenções e descobertas da ciência e da tecnologia passou a versar sobre os mesmos temas: criar um homem que não sofre e não morre e um real que obedece ao comando humano.

Mas a radicalização destas pretensões do homem - que transforma o sujeito em objeto a ser objetivamente conhecido e manipulado – e de controle, domínio e reprodução do real enreda o homem em sua própria armadilha, o expõe à sua própria limitação. Os códigos genéticos manipulados pela clonagem e os modelos matemáticos combinados pelo virtual tecnológico nada mais são do que formas de apresentação do real. Todas as tentativas de criar a vida esbarram sempre e ainda numa única realidade: o homem não é capaz de criar a vida sem um modelo do qual extrair vitalidade nem é capaz de impedir que ela se vá. Consegue adiar a chegada da morte, pode manipular células capazes de gerar a vida, mas não domina nem uma nem outra. Da mesma forma, as tentativas de reproduzir o real esbarram também e sempre na mesma realidade: é no real que a vida se dá. Pode-se lançar mão do virtual, mas nele não se consegue viver. E o que isto demonstra? Que os limites da virtualização estão no próprio real e são de ordem vital, da vida humana biológica e social. O humano é, portanto, a única coisa que não se pode virtualizar, pois é condição do virtual (CARNEIRO LEÃO, 1999). E qualquer pretensão neste sentido se frustra, na medida em que o virtual não transcende às ordens, mas nelas se insere. A virtualização é, assim, resultado da vitalidade da vida e não o contrário; é uma ferramenta a serviço da vitalidade, mas não a substitui; depende da vitalidade, não pode prescindir dela.

O mesmo acontece com a clonagem: o artificial depende do natural, cabe dentro dele, mas não é capaz de gerar-se espontaneamente. O resultado da clonagem é, evidentemente, real. Criada artificialmente,

Dolly existiu, interagiu, procriou. Mas reproduziu um real já dado. Poderíamos dizer que ela era um ser híbrido. A questão fundamental talvez não seja dar nomes ou estabelecer fronteiras entre natural e **artificial, posto que a tecnologia e a ciência nos** oferecem a possibilidade de rompê-las a cada dia, mas sim o quanto esta vontade de dominar a existência e clonar o próprio corpo pode nos dizer de nós mesmos. Os limites entre natureza e cultura, sujeito e objeto, orgânico e inorgânico, vivo e não vivo, objeto técnico e objeto natural, verdade e simulação, técnica e tecnologia, artificial e natural, real e virtual são mesmo cada vez mais difíceis de precisar, mas isso não nos deve cegar para a irreduzibilidade da vitalidade da vida. Estabelecer tais limites não é tão relevante quanto questionar o fundamento desta nova ordem contemporânea, na qual a clonagem, evidentemente, se insere.

Esta constatação nos abre um novo horizonte de reflexão e nos coloca diante da real possibilidade de aprender a pensar de novo, a compreender o pensamento como instância vital de todas as potências, a repensar a relação de valores que estamos mobilizando e estabelecendo com nossa existência corpóreo-afetiva. A tentativa de controle do devir revela nosso medo do desconhecido, nosso desejo de controle e também nossa absoluta pretensão, mas é ineficaz, posto que a vida é transformação, movimento, complexidade, pluralidade - sempre. Mais uma vez, o desafio que a nós é colocado é reconhecer na diversidade do real a força de realização da vida, em toda sua originalidade criativa e em cuja dinâmica encontram-se novas possibilidades; é apostar na força de transformação por acolhimento das

diferenças, do outro, do novo, do desconhecido, do inesperado. Para isso, o homem precisa trazer novamente para o pensamento uma dimensão da vida artificial e supostamente excluída – o acaso, a novidade, a potência, a possibilidade (de ser e de não ser). Talvez nesta nova ordem que sustenta a contemporaneidade haja a possibilidade de uma experiência singular de habitação do humano – inclusive de habitação do próprio corpo humano -, de acolhimento de uma totalidade aberta e complexa, de existência de uma ética que não seja um conjunto de prescrições do comportamento, mas um aprendizado da nossa cultura sobre o que significa viver na dimensão do contemporâneo.

Considerações finais

Se hoje, no real, tudo parece possível, inclusive duplicar fisicamente o homem, a discussão passa a ser basicamente ética. Mas uma ética positiva e não negativa: não determinada por aquilo que se quer evitar, mas pelo que se quer promover. Um avanço considerável já aconteceria se, em lugar de nos perguntarmos por quê não de determinadas práticas científicas, nos perguntássemos por quê sim. Se nosso único limite for o risco ou o medo, correremos o perigo de continuar vivendo um tempo em que o futuro determina o presente, em que o novo, este sim, propriamente ético, se esvai (VAZ, 1997).

Eis outro desafio ético: permitir o novo, o inesperado, abrir-se ao acaso, que não é prévio nem a priori. O limite positivado é aquele que nos leva à questão ética propriamente dita, que reconhece a diversidade e a necessidade do novo e do outro e torna possíveis

a realização humana e a própria convivência. Afinal, no centro de toda e qualquer questão está o homem – seu corpo e seu afeto - e a possibilidade de (re)definir sua trajetória na humanidade. Quando se reconhece isso não como um defeito ou deficiência, mas como um valor, metade do caminho para uma outra compreensão ética já foi trilhado. E se a contemporaneidade se caracteriza pela falta, pelo vazio, pela ausência de referências, de paradigmas, também é o momento em que pode tomar corpo a chance de (re)construção de nossa própria trajetória, sem os ingênuos posicionamentos e visões unilaterais que costumam permear nossa condição histórica. Esta revolução interna é nosso maior desafio, mas é também nossa maior possibilidade.

Referências bibliográficas

CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. *Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. 1º Semestre 1999, Aposentamentos de aulas.

MARTINS, André. Relações local-global nas redes transdisciplinares dos “híbridos” de natureza e cultura: globalização e singularidade. Rio de Janeiro. Artigo apresentado no *V Seminário de Pesquisa em Comunicação e Sistemas de Pensamento*, ECO/UFRJ, 1997.

OLIVEIRA, Fátima. O irresistível fascínio da clonagem. *O Tempo*. Opinião, p. 4, Belo Horizonte, 24 janeiro 1998.

SODRÉ, Muniz. Ética, política e psicanálise. In: KOSOVSKI, Ester (org.). *Ética na Comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

VAZ, Paulo. O corpo-propriedade. In: FAUSTO NETO, Antônio e PINTO, Milton. *Mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1997.

*** Maristela Fittipaldi Vianna da Silva** é Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ com tese sobre ética e jornalismo científico. Jornalista e Professora Assistente da Universidade Veiga de Almeida.

Tiránias do “software humano”: redefinições de saúde e doença

Paula Sibília*

RESUMO

Certa “essência” é extirpada aos organismos quando seus códigos genéticos são decifrados utilizando computadores; trata-se de informação: um fluido imaterial que independe do seu suporte físico. O par *hardware-software* sobrepuja o dualismo corpo-mente, irradiando metáforas de inspiração digital. Detectar e corrigir eventuais “erros” num programa considerado “normal” passa a ser o objetivo da mais nova medicina, orientada para a prevenção e administração de riscos e propensões.

Palavras-chave: corpo, saúde, tecnologias digitais.

ABSTRACT

A sort of “essence” is extirpated from organisms when their genetic codes are deciphered through computerized methods; it is information: an immaterial fluid that needs no physical supports. The hardware-software pair outclasses the body-soul dualism, irradiating metaphors inspired in digital logic. To detect and to correct “errors” in a program considered “normal” becomes the aim of a new medicine dedicated to the prevention and administration of risks and propensities.

Key-words: *body, health, digital technologies.*

RESUMEN

Cierta “esencia” se extirpa a los organismos cuando sus códigos genéticos son descifrados utilizando computadoras; se trata de información: un fluido inmaterial que prescinde de soportes físicos. El par hardware-software sobrepuja al dualismo cuerpo-mente e irradia metáforas de inspiración digital. Detectar y corregir eventuales “errores” en un programa considerado “normal” pasa a ser el objetivo de una nueva medicina, orientada hacia la prevención y administración de riesgos y propensiones.

Palabras clave: *cuerpo, salud, tecnologías digitales.*

Introdução: os avanços da medicalização

A partir dos séculos XVIII e XIX, nas sociedades ocidentais, a medicina tem se configurado como um poderoso complexo de saberes e poderes que investem os corpos e as populações. Com suas práticas e técnicas em atualização constante, ao longo de toda a história moderna, a medicina se propôs a controlar os acontecimentos aleatórios relativos à multiplicidade orgânica e biológica dos seres humanos, impondo suas exigências normalizadoras em concordância com os interesses do capitalismo industrial: disciplinando os indivíduos e regulamentando a vida. O mundo contemporâneo, porém, vivencia fortes mudanças, incluindo a aliança cada vez mais forte entre a tecnociência e o mercado. Assim, percebe-se um movimento crescente de medicalização e biologização da sociedade, no qual a mídia desempenha um papel fundamental, configurando e fortalecendo novos ramos da medicina e das “ciências da vida”: das **terapias genéticas** à **biônica**, passando pela nova geração de **drogas psicotrópicas** lideradas pelo Prozac.

Este artigo se propõe a sublinhar a relevância “biopolítica” desses novos saberes, no sentido explicitado por Michel Foucault em suas análises dos mecanismos de poder da sociedade industrial. Além das técnicas terapêuticas, toda uma série de metáforas emana desses saberes, suscitando diversas reações e provocando efeitos no mundo. Como procuraremos mostrar nas páginas seguintes, as práticas e os discursos ligados à engenharia genética e às novas neurociências estão inscritos no horizonte de “digitalização universal” da tecnociência atual. Por isso, oferecem ótimos

exemplos do acionar biopolítico do nascente século XXI, com suas propostas de modelar radicalmente os corpos e as subjetividades e de intervir no substrato biológico da espécie humana. As imagens corporais e os “modos de ser” que com elas emergem são inéditos e fornecem valiosos indícios para examinar a redefinição do ser humano atualmente em curso.

A configuração do “dispositivo genético”

No primeiro volume de *História da Sexualidade*, denominado *A vontade de saber*, Foucault justifica a enorme importância atribuída ao **sexo** nas sociedades industriais por ele desfrutar de uma localização estratégica: na interseção entre o corpo individual e a população o “dispositivo da sexualidade” afetava ao mesmo tempo ambos os focos do biopoder. Na mira dos impulsos normalizadores da sociedade industrial, o sexo foi um alvo privilegiado tanto das tecnologias disciplinares como das operações biopolíticas. Aqui sustentaremos, porém, que tal foco estaria se deslocando. Em uma sociedade atravessada pela informação digital de inspiração imaterial, o **código genético** parece ocupar o lugar de preeminência antes atribuído ao sexo. Localizada na interseção exata entre o corpo individual e o corpo da espécie, hoje a cadeia de genes do DNA é um alvo privilegiado tanto das biopolíticas que apontam para a população humana quanto das tecnologias que visam à modelagem subjetiva.

De acordo com a linha genealógica traçada por Foucault, o **sangue** aflora como o objetivo predileto dos dispositivos de poder nas sociedades de soberania. No período prévio à industrialização do Ocidente, toda

uma rica simbologia e uma ritualização específica homenageavam o fluido vermelho que circula pelas veias dos homens. Os duelos, a esgrima, as batalhas campais, a importância de se ter um certo sangue ou se derramar o sangue; todos esses fatores delatam a potência vital do sangue naquela época, tanto em nível individual quanto social. Já na Modernidade, o **sexo** desbancou o sangue assumindo o papel principal na simbologia e nos rituais abraçados pelo biopoder. Agora, entretanto, toda uma mística ligada aos **genes** está surgindo, e esses componentes moleculares dos organismos humanos estão se tornando os focos prediletos do biopoder. Assim como o sangue nas sociedades feudais e o sexo no mundo industrial, hoje são os genes que determinam “o que você é”; o código genético é a chave da revelação que “traz tudo à plena luz” — parafraseando algumas das expressões usadas por Foucault ao descrever a função subjetivante do sexo na era industrial. Os genes e o DNA, portanto, estão conformando um forte dispositivo político em torno do qual o biopoder se reorganiza.

Se o dispositivo sexual teve tanta importância naquele período histórico foi porque “a noção de sexo permitiu agrupar, de acordo com uma unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres e permitiu fazer funcionar esta unidade fictícia como princípio causal, sentido onipresente, segredo a descobrir em toda parte: o sexo pôde, portanto, funcionar como significante único e como significado universal”. (FOUCAULT, 1980, p. 144).

Atualmente esse papel de significante único e significado universal está sendo atribuído a uma outra “unidade fictícia” representada pelo código genético,

pois as cifras gravadas na molécula de DNA de cada indivíduo e da espécie humana são consideradas capazes de determinar tudo (“elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres”). Embora esse princípio causal e onipresente permaneça pudicamente em segredo, oculto nas entranhas mais profundas do ser humano, afirma-se que é preciso desvendar seus segredos para se atingir a verdade. Tanto no caso do sexo quanto no do DNA, tal possibilidade de se penetrar nos mistérios das essências humanas aparece como tecnicamente viável graças aos utensílios fornecidos pelos saberes mais representativos das respectivas formações sociais.

A revelação daqueles enigmas cifrados que tudo determinam — nos corpos, nas almas e nas populações — no reinado do dispositivo da sexualidade correspondia a um leque de saberes baseados em técnicas de observação e exame: o catálogo completo das ciências sociais e humanas, incluindo a psicanálise, a medicina, a pedagogia, a psiquiatria e a sociologia. Hoje, tal função compete a uma série de saberes ancorados no paradigma digital que nutre a tecnociência contemporânea: a mais nova **medicina**, que bebeu nas fontes da biologia molecular e que só pode operar com a ajuda imprescindível da aparelhagem teleinformática. Apesar da diferença metodológica e da natureza própria de cada um dos alvos, seus fundamentos em termos de biopoder coincidem: assim como no **sexo** devia ser procurada a própria inteligibilidade, a “identidade”, a essência das almas e dos corpos, hoje nos é dito que toda a verdade está inscrita e pode ser decifrada no inefável **código genético**. Eis como Foucault ponderava esses

processos com relação ao sexo: “Daí a importância que lhe atribuímos, o temor reverente com que o revestimos, a preocupação que temos de conhecê-lo; daí o fato de se ter tornado (...) mais importante do que nossa alma, mais importante do que nossa vida; e daí todos os enigmas do mundo nos parecerem tão leves comparados a esse segredo, minúsculo em cada um de nós, mas cuja densidade o torna mais grave do que todos”. (FOUCAULT, 1980, p. 146).

Minúscula, muito minúscula, a molécula de DNA detém uma densidade e uma gravidade incomensuráveis. Por isso, assim como o sexo conformou um princípio de normalidade azeitando os eixos centrais do capitalismo industrial, agora se vislumbra a instauração de um novo princípio de normalidade no dispositivo genético. Com a minúcia taxionômica dos métodos analógicos, as ciências modernas “entomologizavam” os devires subjetivos, classificando em esquemas hierárquicos todos os tipos de “perversões” e definindo o conceito de normalidade a partir desses desvios. As infinitas combinações gênicas, por outro lado, podem ser rastreadas a toda velocidade com as ferramentas digitais da mais nova tecnociência. Elas trazem a promessa de detectar, de maneira instantânea e asséptica, todos os **erros** suscetíveis de reprogramação, a partir de um padrão ideal estatisticamente definido como **normal**.

O declínio da “interioridade”

São muitas as implicações dessa virada no foco do biopoder, deslocando-se do **sexo** para os **genes** e situando o DNA no ponto exato em que se entrecruzam as biopolíticas que atingem a espécie e as tecnologias

que apontam para a modelagem dos corpos e das subjetividades. Um dos fenômenos atrelados a tais processos é um certo declínio da psicanálise tradicional, em proveito dos tratamentos ultra-rápidos e super-efetivos baseados na ingestão de psicofármacos. Uma série de drogas aparecidas nas últimas décadas, de grande sucesso publicitário, mercadológico, terapêutico e subjetivante, oferece bons exemplos dessa transição: Prozac, Lexotan, Valium, Citalopram, Ritalina. Esta nova falange psicofarmacológica opõe-se às terapias psicanalíticas tradicionais, ligadas ao paradigma da “interioridade” inerente ao *homo psychologicus*. Desprezando os meros sintomas, tais terapias eram longas e dolorosas por definição, pois consistiam em mergulhar nas entranhas da alma à procura das causas profundas dos sofrimentos psíquicos, das tormentas do espírito e das tragédias existenciais; todos frutos, enfim, da experiência íntima e individual de um sujeito determinado e particular, dotado de uma certa “vida interior”.

O enorme sucesso da nova família de drogas, no entanto, veio reforçar um tipo de tratamento distinto; inscrito na linhagem behaviorista, busca expulsar quimicamente os conflitos e costuma ter efeitos imediatos na eliminação dos sintomas. Evitam-se, desse modo, as longas e complicadas sondagens nas profundezas da psique. “Já faz tempo, Sartre denunciava na velha introspecção a tentação de aprofundar em si mesmo até o infinito, para atravessar o espelho no qual a subjetividade se perde através da multiplicidade de seus reflexos”, comenta o especialista em história da psiquiatria, Robert Castel, para logo acrescentar: “na atualidade, porém, trata-se de obter uma mais-valia de

gozo e eficiência em vez de um conjunto de conhecimentos sobre as próprias profundezas”. (CASTEL, 1995, p. 9). Ao diminuir a relevância daquela esfera interior cheia de segredos invioláveis da intimidade individual, qualquer mal-estar passa a ser percebido como uma disfunção, um desvio que pode (e deve) ser eliminado. Em vez de solicitar a interrogação, a escavação e a interpretação de uma subjetividade enigmática, as novas vivências demandam **explicações técnicas** e **intervenções corretivas**. Trata-se de um deslocamento do foco: em vez de estudar as **causas** e os fundamentos, toda a atenção se concentra nos **efeitos**. Em síntese: é uma proposta perfeitamente inserida “numa cultura cientificista que privilegia a neuroquímica do cérebro”, como explica o psicanalista Benilton Bezerra Jr., desdenhando aquele denso tecido de crenças, desejos e afetos alojado no “interior” de cada sujeito. (BEZERRA Jr., 2002)

A metáfora digital: doença como “erro no código”

Os sujeitos que recorrem às novas terapêuticas, portanto, não procuram um conhecimento mais depurado sobre os complexos mistérios de suas próprias profundezas; em compensação, obtêm uma perfeita “mais-valia de gozo e eficiência” – retomando a expressão de Castel. Seja calibrando os fluxos inter-neuroniais de certas substâncias químicas (como a serotonina e a dopamina), ou então descarregando estímulos elétricos no sistema nervoso por meio das mais diversas próteses informáticas, as terapias desse tipo pairam no mesmo horizonte de **reprogramação** almejado pelos tratamentos genéticos. Por isso, a força biopolítica e subjetivante destes últimos — que estão apenas se anunciando como grandes promessas para o

futuro próximo — infiltra-se também nesta tendência. Esta perspectiva fisicalista e sintomatológica, que avança com pé firme no campo do saber psiquiátrico, está invadindo também a clínica médica embebida pela onda genética. Assim, no lugar da visão holística própria das ciências humanas modernas, que considerava a causalidade múltipla dos processos mórbidos (incluindo a forte influência do ambiente e da história vital de cada indivíduo), os saberes vinculados à tecnociência mais recente afinam seu foco para concentrá-lo no substrato micromolecular do corpo humano. Se toda a causalidade é circunscrita à programação genética, a terapêutica deve apontar para a correção dos erros pontuais inscritos no código. Ou, de maneira equivalente, contidos na informação que flui pelos circuitos integrados dos sistemas nervosos e neuroniais dos pacientes.

A analogia digital é evidente, numa atualização do velho dualismo cartesiano em que o par corpo-mente é solapado pelo novíssimo par *hardware-software*. Assim como ocorria no longínquo século XVIII de René Descartes, nesta perspectiva neo-metafísica *high-tech* o fundamento do ser humano também parece residir no pólo imaterial. É a **informação** contida no código genético ou no “software mental” dos sujeitos o que vale e o que deve ser preservado para salvar a sua “essência”. Desse modo, o corpo é desprezado por ser impuro em um novo sentido. Na sua materialidade rígida e opaca, o organismo biológico revela-se finito, imperfeito e, por conseguinte, condenado às tiranias do *upgrade* constante. Alterar a **programação** para corrigir **erros**, eis o novo procedimento para a cura das doenças. O espectro metodológico envolve tanto os

balanços de fluxos e impulsos elétricos no cérebro e no sistema nervoso, quanto os ajustes na informação genética. Em todos os casos, trata-se de operar **correções no sistema digital** do complexo corpo-alma, percebido como um feixe de informações codificadas.

Reprogramar os circuitos eletrônicos que comandam os corpos e as almas, a fim de obter efeitos imediatos no comportamento, é o que prometem drogas populares como Prozac, Lexotan e Ritalina, que agem dessa maneira no sistema neurológico humano. Apesar das evidentes diferenças com relação às terapias genéticas, a associação entre ambas as técnicas médicas não é gratuita: elas integram o mesmo paradigma da tecnociência contemporânea, baseiam-se em concepções do homem semelhantes e partem de uma cosmologia idêntica. Uma prova disso é a descoberta do “Prozac genético”, ocorrida no Instituto Nacional de Saúde Mental dos EUA. O geneticista Dean Hamer relata sua participação nessa pesquisa, segundo a qual 32% dos seres humanos possuem uma versão diferenciada do gene transportador da serotonina, “que opera como um Prozac natural, reduzindo a ansiedade e a depressão”. (HAMER, 1998, p. 182). De acordo com a equipe que efetuou a descoberta, os 68% restantes da população mundial careceriam de tal gene, sendo muito mais propensos a sofrerem depressões e crises de ansiedade. Os pesquisadores conseguiram isolar o gene responsável e estudar seus efeitos em várias centenas de indivíduos, que previamente tinham sido submetidos a dois testes de personalidade. Assim, todos os dados foram processados nos computadores do laboratório, com o intuito de relacionar determinados traços da subjetividade com a presença ou não do gene em

questão. Os resultados foram negativos para atributos como a franqueza, a introversão, a cordialidade e a agressividade, porém a aparição do gene demonstrou uma alta taxa de correlação com outra série de características analisadas: a ansiedade, a estabilidade emocional e a tolerância ao estresse. “Precisamente os traços que deveriam estar comprometidos se é que de fato estávamos lidando com um Prozac genético”, afirma Hamer, acrescentando que a descoberta do gene e da sua correlação com tais fatores abriu o horizonte para o tratamento genético das depressões leves. E, considerando o enorme sucesso de uma droga como o Prozac, o cientista ainda pergunta: por que tratar apenas os sintomas, se é possível eliminar a causa? Assim, enuncia-se uma possibilidade antes inédita: a de corrigir de maneira definitiva o “pequeno erro de programação” no código genético de quem é afetado por distúrbios como a ansiedade crônica e a instabilidade emocional. É possível ir ainda mais longe: se a propensão para uma doença — ou para uma “falha” da personalidade — reside em uma característica geneticamente hereditária, por que não realizar uma intervenção embrionária para eliminar essa propensão nas gerações presentes e futuras que possam vir a dela padecer? Tal é a proposta das terapias genéticas de linha germinal, que prometem diferir de todos os dispositivos médicos do passado graças a seu potencial para alterar a espécie humana, afetando não apenas o indivíduo mas toda a sua descendência.

Redefinições: normal/patológico e saudável/doente

Hoje, milhões de crianças consideradas hiperativas ou agressivas são acalmadas com doses variadas de

Ritalina, enquanto outros milhões de pessoas em todo o planeta conseguem driblar a depressão ingerindo comprimidos de Prozac. E os especialistas calculam que 15% da população mundial sofre de um novíssimo mal: a compulsão do consumo, cujos sintomas podem ser controlados com uma droga chamada Citalopram. Os números e alguns quadros clínicos lembram, de maneira inquietante, a droga “soma” — aquela que os cidadãos do *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley ingeriam regularmente para permanecer felizes, calmos e, sobretudo, politicamente passivos. Lembram também os dispositivos do tipo *dial-a-mood*, aparelhos gerenciadores de estados de ânimo que proliferam na ficção-científica desde que o escritor Philip Dick os apresentara no romance inspirador do filme *Blade Runner*. As novas drogas, tão emblemáticas da contemporaneidade, parecem protótipos desses dispositivos programadores da alma. Não por acaso, elas conseguiram tamanha adesão no público mundial e deram lucros incalculáveis à indústria farmacêutica, embora também tenham suscitado uma certa inquietação: tais medicamentos têm se tornando tão populares que não se limitam a “consertar” comportamentos patológicos; cada vez mais, tais drogas são utilizadas para “efetuar ajustes” em casos que outrora teriam sido “normais”.

Pois acontece que as definições de **patologia** e **normalidade**, como tantas outras, sofreram sérios abalos nos últimos tempos. O dispositivo genético está se configurando como uma estratégia fundamental do biopoder: após definir o conteúdo informativo do código considerado **normal**, todos seus desvios são qualificados

como **erros**. É assim que funcionam, de fato, os *biochips*, microprocessadores híbridos que contêm fragmentos de DNA humano em sua composição e são utilizados nos laboratórios para realizar exames genéticos, a fim de detectar **erros** nas moléculas analisadas ao compará-las com o material **normal** inserido no *chip*. Assim, as “anormalidades” encontradas no material genético são vistas como defeitos, falhas ou erros na programação: um problema de tipo informático, que pode (e deve) ser corrigido com a ajuda das ferramentas digitais. Entretanto, se as falhas no programa genético são definidas como desvios com relação à normalidade, o que seria **normal**? Como é definido, nesse contexto, o padrão de normalidade? Tal definição não é clara. Existe um consenso geral acerca de que determinadas condições, tais como a esquizofrenia e o câncer, são patológicas; mas não se sabe o que é a saúde. Atualmente, os pares de oposições dicotômicas que sustentaram a perspectiva dialética na tradição ocidental estão em decomposição; dentre eles, saúde/doença e normal/patológico. Não existe mais uma linha divisória que separe nitidamente ambos os termos desses pares. A diferença taxativa que regia as classificações **analógicas** da era industrial, também nestes casos, esfumou-se. Na perspectiva **digital**, as variações possíveis excedem os dois integrantes do par dialético: as possibilidades combinatórias são infinitas.

Para ilustrar este esmaecimento dos limites entre os termos do par normal/patológico, que está cedendo terreno a uma série infinita de gradações inspiradas na lógica digital, pode ser útil recorrer a um exemplo. Nos anos 80, duas empresas da área farmacológica e biotecnológica, Eli Lilly e Genen-

tech, obtiveram a patente para comercializar o hGH, um hormônio de crescimento projetado geneticamente para um mercado restrito: uns poucos milhares de crianças que sofrem de nanismo nos Estados Unidos. Para compensar o investimento em pesquisa e desenvolvimento, as empresas ganharam o direito ao monopólio sobre o medicamento durante sete anos. Em 1991, porém, o hGH tinha se tornado um dos maiores sucessos comerciais da indústria farmacêutica: extrapolando seu público-alvo, passou a ser consumido por crianças que se encontravam dentro da faixa de estatura considerada normal, e inclusive por jovens esportistas que queriam aumentar sua massa muscular. As empresas aproveitaram a ocasião para promover uma campanha mercadológica e publicitária visando à redefinição da baixa estatura — que até então era considerada normal — como um tipo de doença. O episódio levou a representante do Instituto Nacional de Saúde dos EUA a declarar que tais crianças não eram “normais”; eram baixas, “numa sociedade que vê esse traço como desfavorável”.

Do mesmo modo, o excesso de peso foi decretado “doença” pelo Departamento do Tesouro dos EUA; agora, as despesas com dietas e tratamentos para emagrecimento podem ser descontadas no Imposto de Renda. Trata-se, sem dúvida, de importantes redefinições de termos como **normal**, **saudável** e **doente**. Não é mais necessário localizar uma origem patológica para os sintomas: basta apenas conferir sua distância com relação ao padrão **normal** — que, por sua vez, é definido pelos caprichos da “mão invisível” do **mercado**.

Tendências, propensões, probabilidades e prevenção de riscos

No discurso da nova medicina abundam termos como **propensão**, **probabilidades**, **riscos** e **tendências**. O vínculo entre determinados genes e certas doenças ou comportamentos específicos, por exemplo, baseia-se em cálculos estatísticos e probabilísticos. Mas tanto as propensões como as probabilidades são relativas, por definição; pois sempre existe a possibilidade, mesmo que muito remota, de que a correlação intuída entre um determinado gene e um certo atributo dos corpos ou das subjetividades seja produto do acaso nas experiências de laboratório. Assim, o nexu entre ambos os fatores poderia ser inexistente, apenas uma miragem numérica configurada por pura coincidência. No entanto, já existem mecanismos de discriminação baseados nas tendências inscritas no genótipo das pessoas. Os exames genéticos pré-sintomáticos são utilizados na avaliação subjetiva, como uma previsão fiável — com toda a garantia e a legitimidade do saber científico — das **potencialidades** e dos **riscos** que as pessoas podem apresentar no futuro. Configurando “genótipos de susceptibilidade” (RABINOW, 1996, p. 210), tais testes constituem poderosos instrumentos de controle em termos de biopoder, cujo uso estende-se cada vez mais: das mulheres grávidas às companhias de seguros, passando pelos planos de saúde, as diversas instituições governamentais, os empregadores e as escolas. Paira a possibilidade de testes e relatórios genéticos serem obrigatórios no futuro, existindo inclusive várias propostas de elaboração de bancos de

dados genéticos das populações nacionais, bem como carteiras de identidade digitais que contenham amostras do DNA de cada indivíduo.

Contudo, não há garantias acerca da possibilidade de a “falha” inscrita no código genético de uma pessoa vir a se manifestar efetivamente em seu organismo. E, caso ela venha a se expressar, a influência do meio determinará seus diversos níveis de gravidade, muitas vezes com a possibilidade de tratamento e cura. Apesar das polêmicas e de todas as complicações éticas e políticas, a medicina promete se basear cada vez mais nessas propensões, nessas probabilidades denunciadas pelos códigos informáticos que programam os corpos. Como afirma Jeremy Rifkin em seu livro *O Século da Biotecnologia*: “os gigantes farmacêuticos estão adquirindo participações societárias e estabelecendo acordos de pesquisas com muitas empresas que operam com o genoma humano, convencidos de que o futuro das indústrias médica e farmacêutica se apoiará em dados coletados a partir de características genéticas, predisposições e tendências”. (RIFKIN, 1999, p. 73)

Convém esclarecer, no entanto, que a meta de uma medicina que trata as doenças em termos de probabilidades e propensões não é apenas a cura — definida como a correção de erros no código que programa a vida de cada pessoa — mas, principalmente, a **prevenção dos riscos** detectados nos exames informatizados. Isto é, riscos “prováveis” de se adoecer e de morrer. As medidas preventivas que fluem da medicina contemporânea constituem poderosos instrumentos de biopoder, pois nem todos os indivíduos apresentam falhas flagrantes em seus códigos, porém

absolutamente todos têm probabilidades, em menor ou maior grau, de adoecer e morrer. Por isso, as estratégias de biopoder que apontam para a prevenção de riscos envolvem todos os sujeitos ao longo de toda a vida, com seu **imperativo da saúde** e seu amplo menu de **medidas preventivas**: alimentação, esportes, psicofármacos, vitaminas, terapias, etc. Assim, definida como **erro provável**, como propensão e tendência, a doença torna-se endêmica. Daí a necessidade de que todos os indivíduos — definidos como consumidores — devam aderir a um plano de saúde, pagando uma mensalidade obrigatória às empresas do setor médico ao longo de toda a vida. Pois a doença não precisa se manifestar: ela se apresenta como inerente, constitutiva da humanidade. E a proposta da tecnociência é eliminá-la, ultrapassando esse limite que constringe a espécie. Para poder consumir essa ambição, porém, antes deve redefinir todos os seres humanos como **virtualmente doentes**. E apelar a seus papéis de consumidores para lhes oferecer a panacéia que lhes permitirá superar sua condição humana, demasiadamente humana: a possibilidade de planejar suas vidas potencialmente eternas, administrando seus riscos de maneira constante, intervindo tecnologicamente na fatalidade do código e eliminando o caráter aleatório do destino.

A figura do **portador assintomático** é um produto bem interessante dessas redefinições de normalidade, doença e saúde; pois o “portador” é doente, embora ele *ainda* não apresente os sintomas da doença. Por isso, é o modelo extremo da subjetividade contemporânea, marcada fatalmente pela propensão à doença e à morte, devendo lutar permanentemente contra sua

condenação à obsolescência. A tecnociência adverte: é preciso conhecer todos os detalhes da informação contida nas próprias moléculas, para prever seu desenvolvimento e administrar os riscos nelas inscritos.

Um projeto histórico

Diante da encruzilhada tecida por estes processos em andamento, impõe-se a necessidade de examiná-los para desvendar sua força subjetivante e suas implicações políticas. O mundo atravessa uma série de transformações econômicas, tecnológicas e sociopolíticas que sugerem uma transição para um novo regime de poder: uma passagem da vigilância disciplinar característica da sociedade industrial estudada por Michel Foucault, em direção a uma gestão privatizada dos riscos. Enquanto as “terapias para os normais” se generalizam, o sujeito da sociedade industrial se dissolve e vê nascer outros “modos de ser”. Os sujeitos contemporâneos devem enfrentar a tragédia da própria “obsolescência”, desafiando as exigências da competitividade e se submetendo às tiranias (e às delícias) da flexibilidade e da reciclagem constante. Ou, tomando emprestado um termo da retórica digital: fazendo upgrade de forma incessante, tanto do seu hardware como do seu software. Assim, o indivíduo interpelado pelas novas modalidades biopolíticas de formatação subjetiva metaboliza o **imperativo da saúde** que incita à obsessão pelo cuidado do corpo: ao escolher um estilo de vida saudável (ou perigoso), ele deve saber que está minimizando (ou maximizando) os riscos provavelmente inscritos em sua predisposição

genética. Desse modo, assumindo o papel de **gestor de si**, planeja a própria vida como os empresários delineiam as estratégias de seus negócios, avaliando os riscos e fazendo escolhas que visem a maximizar sua qualidade de vida e a otimizar seus recursos, administrando as opções de acordo com parâmetros de custo-benefício, performance e eficiência. É a lógica da empresa se espalhando por todas as instituições e conquistando novos espaços – pois, parafraseando o famoso executivo da companhia Intel, Andy Grove, no mundo contemporâneo “só os paranóicos sobrevivem”. Ou seja: aqueles que demonstram uma alta capacidade de se adaptar às mudanças constantemente exigidas pelo capitalismo pós-industrial dos fluxos globais, aqueles que conseguem se **auto-programar** a partir dos veredictos da tecnociência e do mercado. Enfim: sujeitos eficazes, flexíveis e recicláveis.

A intenção deste trabalho foi “desnaturalizar” este novo quadro, sublinhando sua origem histórica e sua raiz política, como uma estratégia (embora sem “estrategistas”) que obedece a um projeto socioeconômico determinado e que, portanto, pode e deve ser compreendida e avaliada em toda a sua magnitude para, eventualmente, ser modificada.

Referências bibliográficas:

BECK, Ulrich. *Risk society; towards a new modernity*. London: Sage, 2002.

BEZERRA Jr., Benilton. O ocaso da interioridade. In: PLASTINO, C. A. (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.

CASTEL, Robert. *La gestión de los riesgos*. Buenos Aires: Anagrama, 1995.

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 209-226.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAMER, Dean; COPELAND, Peter. *El misterio de los Genes*. Buenos Aires: Vergara, 1998.

RABINOW, Paul. Artificialidad e ilustración: de la sociobiología a la biosocialidad. In: CRARY, J.; KWINTER, S. *Incorporaciones*. Madri: Ediciones Cátedra, 1996. p. 201-221.

RIFKIN, Jeremy. *O século das biotecnologias: A valorização dos genes e a reconstrução do mundo*. São Paulo: Makron Books, 1999.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

*** Paula Sibilía** nasceu na Argentina e graduou-se em Antropologia e em Comunicação pela Universidade de Buenos Aires (UBA). É mestre em Comunicação, Imagem e Informação (UFF) e doutoranda em Comunicação e Cultura (UFRJ). Publicou o livro *O Homem Pós-Orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002).

Comunicação, arte e corpo

O corpo que dança: percepção, consciência e comunicação

Denise da Costa Oliveira Siqueira*
e Euler David de Siqueira**

RESUMO

O corpo é instrumento de comunicação na dança e revela toda uma história cultural, social, psicológica e biológica em seus movimentos. A forma como um coreógrafo e seu intérprete percebem o mundo pode ser apreendida através da dança, assim como aspectos importantes de uma sociedade e sua cultura. A partir dessas idéias, este texto tem como objetivo refletir sobre o corpo no universo da dança cênica contemporânea tomando como referencial e ponto de partida o pensar de Merleau-Ponty.

Palavras-chave: comunicação, dança, percepção.

ABSTRACT

The body is a communication tool in the dance and reveals a biological, sociological, cultural and psychological history. The way a choreographer and his dancer perceive the world can be showed by dance, as well as important aspects of a society and its culture. This article aims to reflect upon the body in the contemporary scenic dance universe using as reference the ideas of Merleau-Ponty.

Keywords: communication, dance, perception.

RESUMEN

El cuerpo es instrumento de comunicación en la danza y revela toda una historia cultural, social, psicológica y biológica en sus movimientos. La forma como un coreógrafo y su intérprete perciben el mundo puede ser apreendida a través de la danza, así como aspectos importantes de una sociedad y su cultura. A partir de esas ideas, ese artículo tiene como objetivo reflejar sobre el cuerpo en el universo de la danza escénica contemporánea tomando como referencial el pensar de Merleau-Ponty.

Palabras clave: comunicación, danza, percepción.

Introdução

Refletir sobre a dança contemporânea em sua multiplicidade de formas é um exercício complexo que exige a leitura de diferentes teorias, buscando em cada uma delas elementos complementares. Pensadores como Marcel Mauss, Michel Foucault e Maurice de Merleau-Ponty observaram o corpo, construíram idéias importantes e ao mesmo tempo bastante distintas que apontam para formas de se entender as danças como manifestação cultural, psicológica e biológica, exercício corporal/cultural e modo de perceber o mundo.

O corpo é instrumento de comunicação na dança e revela toda uma história cultural, social, psicológica e biológica em seus movimentos. Movimentos coreografados ou não, atos e gestos do cotidiano deixam entrever aspectos da cultura na qual está inserido aquele que se move ou fica imóvel. A forma como um coreógrafo e seu intérprete percebem o mundo pode ser apreendida através da dança, assim como aspectos importantes de uma sociedade e sua cultura.

A partir dessas idéias, este texto tem como objetivo refletir sobre o corpo no universo da dança cênica contemporânea tomando como referencial e ponto de partida o pensar de Merleau-Ponty. Busca-se problematizar o fenômeno dança a partir da teoria fenomenológica, abordando-o em seu envolvimento com o “primado” da percepção.

A percepção é fenômeno que se dá no plano individual, porém é construído a partir de processos de origem cultural. As esferas individual e coletiva se mesclam intersubjetivamente no momento em que um determinado agente social percebe algo.

O espetáculo cênico é fórum privilegiado para estimular a reflexão sobre a percepção. Atores, *performers*, dançarinos reproduzem técnicas, repetem movimentos coreografados por outros artistas. Paralelamente, imprimem suas marcas corporais aos movimentos que fazem – afinal, emprestam seus corpos para executar as peças. Na outra ponta, o público percebe a movimentação em cena a partir de suas próprias referências, o que implicará em diferentes percepções.

Percepção e consciência

Maurice de Merleau-Ponty dedicou parte de sua obra a reflexões sobre o corpo, o que permite construir inúmeras pontes em relação à dança e à comunicação corporal ou não-verbal. Herdeiro do pensamento de Edmund Husserl, fundou a base da percepção a partir da consciência do que podemos perceber. Para o filósofo francês, o mundo que percebemos não pode ser reduzido a uma simples soma de sensações constituintes dos objetos. Toda e qualquer percepção ocorre e tem um lugar no mundo porque nosso corpo está nele.

Para Husserl, toda consciência é consciência de algo, assim como todo fenômeno é fenômeno para uma consciência. Não há consciência de algo (o que o autor chama de *noesi.s*) sem que ela tenha intencionado um objeto ou um conteúdo (*noema*). Ao contrário de filósofos como Descartes, Spinoza, Locke e Hume, para os quais a consciência equivalia a uma representação do objeto, Husserl coloca a unidade sujeito-objeto como uma condição universal do fenômeno perceptivo. Ao contrário dos filósofos idealistas, para Husserl a essência não se

esconde por detrás do objeto. A essência do objeto aparece diretamente ao sujeito através de uma intenção doadora. A essência não pode ser conhecida de uma só vez, mas em perspectivas (CAPALBO, s/d).

A partir das idéias de Husserl, Merleau-Ponty analisou o que chamou de consciência perceptiva, complementar à consciência representativa. Segundo ele, a percepção é sempre consciência perceptiva de alguma coisa e nela não se pode separar o sujeito e o objeto - como fazem as ciências naturais e as ciências sociais de base positivista. Na percepção, as decomposições analíticas são precedidas pela imagem do todo. Assim, a percepção do espetáculo de dança, por exemplo, seria sempre a percepção de um todo composto por movimento, coreografia, espaço, tempo, gestual, corpo, bailarino, platéia.

Em toda percepção, afirma Merleau-Ponty, tem-se o paradoxo da imanência (o imediatamente dado) e da transcendência (o que vai além do imediato). Imanência e transcendência são os dois elementos principais, estruturais de qualquer ato perceptivo e, segundo o filósofo, não são mutuamente contraditórios, pois toda vez que se tem consciência de alguma coisa, está aberta a possibilidade de não-consciência de aspectos relacionados àquele objeto percebido.

Ao contrário do pensamento racionalista, notadamente de Platão e Descartes, que criam dois mundos opostos e dicotômicos, Merleau-Ponty afirma que não é possível separar matéria e forma, pois ambas formam uma unidade orgânica, indistinta. Assim, haveria uma relação fundamental entre o sujeito que percebe e o objeto percebido. As noções de imanência

e transcendência ajudam a entender melhor tais idéias. De acordo com Merleau-Ponty,

a matéria é “grávida” de sua forma, o que quer dizer, em última análise, que toda percepção tem lugar num certo horizonte e enfim no “mundo” (...) e que, enfim, a relação de certo modo orgânica do sujeito perceptor e do mundo comporta por princípio a contradição da imanência e da transcendência. (1990, p.42)

Diferente das teorias dualistas, Merleau-Ponty parte da perspectiva de que forma e conteúdo se encontram indissociados, formando uma unidade indissolúvel. O que não podemos perceber não implica que algo não possa ser conhecido. As faces dos objetos não percebidos não são representadas quando não os percebemos, elas são antecipadas pelo sujeito que percebe. O que não podemos perceber, o chamado lado oculto, “está presente ao seu modo. Está em minha vizinhança” (*Op. Cit*, 1990, p.45). Assim, na dança, por exemplo, o próximo passo, o próximo movimento, ao mesmo tempo em que está repleto de expectativa, é antecipado, ainda que isso não seja percebido pelo espectador/expectador.

Retomando a dança cênica, em um espetáculo percebe-se algumas “coisas” enquanto outras deixam de ser percebidas. Essa questão é reforçada quando se reflete sobre o espetáculo reproduzido por meios técnicos: um filme, vídeo, DVD de um espetáculo traz a marca da percepção de quem o dirigiu e de quem o gravou. Ao assisti-lo, o espectador percebe a partir do já percebido/selecionado pelo olho biológico/cultural do cinegrafista/diretor. E aí, então,

também vai perceber e deixar de perceber cores, luzes, sons, sentidos, subentendidos.

Em *Fenomenologia da percepção*, o autor explica que considera seu próprio corpo como seu ponto de vista sobre o mundo (1971, p.83). Assim, tem consciência de seu corpo através do mundo e tem consciência do mundo devido a seu corpo (1971, p.95). Mas, a forma como se percebe o mundo e seus fenômenos também está vinculada à cultura e à sociedade. Dessa forma, a percepção nunca poderia ser “neutra”, imparcial ou pura. Ela sofre influências, contágios culturais e sociais. Nem mesmo a ciência estaria livre para entender o corpo de modo neutro: também ela é passível de interpretação e toda interpretação parte de um repertório de saberes, de conhecimentos, de cultura.

O filósofo também entende que o corpo sintetiza a ambigüidade (imanência/transcendência) do ser no mundo. Para Merleau-Ponty, o corpo é forma de expressão, pleno de intencionalidade e poder de significação. Cada movimento, cada gesto produzido é também pleno de sentidos, portanto, “o sentido dos gestos não é dado mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador” (1971, p.195). Assim, o intérprete, em um dado espetáculo, transmite algum sentido através de seus movimentos e o espectador, ora na função de receptor, o entende de determinada forma, segundo seu repertório cultural de informações. Desse modo, “o gesto está diante de mim como uma pergunta, ele me indica alguns pontos sensíveis do mundo, ele me convida a encontrá-lo lá. A comunicação se completa quando minha conduta encontra neste caminho seu próprio caminho. Há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro” (id).

Um corpo cultural

Natureza e cultura, assim como sujeito e objeto, não podem ser dicotomizados na visão de Merleau-Ponty. Esse ponto de vista – que se coaduna com o do sociólogo Marcel Mauss - se reflete em sua visão sobre o corpo. O corpo não pode ser entendido simplesmente como organismo biológico, fisiológico, psicológico. Ele também é cultura, transcendendo o aspecto físico: “O uso que um homem fará de seu corpo é transcendente com respeito a este corpo como ser simplesmente biológico” (MERLEAU-PONTY,1971, p.199). Se o corpo não é puramente biológico, fisiológico e psicológico, os comportamentos dele derivados também não podem ser. Comportamentos são a um só tempo biológicos, psicológicos e culturais, assim como os movimentos e os gestos.

O pensamento de Merleau-Ponty – assim como o de Mauss, que propôs o conceito de fato social total - é importante para evitar o reducionismo na análise de fenômenos relacionados ao corpo, herança do olhar positivista do século XIX¹.

A partir do que escreveu Merleau-Ponty, pode-se pensar os movimentos dançados como fruto de experiência vivida, percebida, tanto quanto comportamentos, movimentos e gestos de fora da cena. Intérpretes e platéia percebem o espetáculo, transcendendo o que é apresentado no palco.

Maurice Merleau-Ponty aprofundou a reflexão iniciada pelo filósofo Baruch Spinoza a respeito da percepção. Em *Fenomenologia da percepção*, ao estudar o comportamento humano, mostrou que existe relação entre psiquismo e fisiologia em toda conduta humana; analisou o corpo no que tange à percepção ilusória,

referindo-se ao “membro fantasma” - memória residual do uso das partes do corpo, informações arquivadas pelo cérebro que perduram em um corpo mutilado. A psicologia também permitiria compreender esse fenômeno de forma mais complexa. O corpo não seria apenas um objeto físico e sim, “aparência” de uma interioridade. Intrinsecamente ligado a esta interioridade, o corpo se transforma em um instrumento com o qual o homem habita o mundo e a ele pertence.

Do ponto de vista de Merleau-Ponty, consciência e corpo são inseparáveis. Assim, viver seria estar no mundo, refletindo-o e nele se refletindo. A percepção seria a chave para esse entendimento e a construção da realidade. Como a percepção se dá através do corpo e de seu posicionamento no mundo, este seria, simultaneamente, sujeito e objeto inserido em algum contexto espaço-temporal. O filósofo tenta solucionar tal dualidade através de uma unidade de abstração: o corpo como “coisa pensante” e “objeto pensado” ao mesmo tempo. Ou seja, o que pensa e sente e o que se torna objeto de pensamentos. Essa dupla propriedade o coloca na ordem do objeto, de um lado, e na ordem do sujeito, de outro, mas sem dissolvê-lo, sem desagregar suas propriedades.

Conforme o filósofo, na percepção, o todo é anterior às partes, talvez em uma referência a Aristóteles. Com isso, o autor busca criticar perspectivas filosóficas como as empiristas, que entendiam nossas idéias como uma reunião de sensações e partes. Ao mesmo tempo, o todo não é um todo ideal. Novamente retomando a relação orgânica que há entre a matéria e a forma da percepção mostra que são “aparentadas desde sua origem” (*Op. Cit.*, 1990, p.47).

Entre o percebido e o não percebido, aponta Merleau-Ponty, não há uma relação operando no plano ideal e menos ainda no conceitual; escreve ainda que não se trata de uma operação intelectual que apreenderia o todo a partir de um conjunto de dados sensoriais. O todo não é a simples soma das partes, está além dessa aritmética. Na percepção ocorre a chamada síntese perceptiva. Em outras palavras, no lugar de uma síntese do pensamento intelectual, ocorre uma síntese de transição. Assim, quando se olha para um objeto qualquer, como uma porta, ainda que não se percebam alguns de seus lados, que não são dados na percepção, pode-se, através da síntese perceptiva - uma síntese de transição - antecipar os lados não-vistos ou percebidos. Essa antecipação não implica uma percepção. Podendo perceber o objeto a partir de uma infinita gama de perspectivas, o objeto sempre se apresentará como deformado. Os aspectos não percebidos e antecipados - pois, afinal, na percepção parte-se do princípio de que o todo é anterior às partes - podem, em um segundo momento, ser completados através de um processo de superação transcendental. Merleau-Ponty indica que o único sujeito capaz de operar a superação dos aspectos antecipados, mas não percebidos, “é meu corpo como campo perceptivo e prático, enquanto meus gestos têm um certo alcance e circunscrevem, como meu domínio, o conjunto de objetos que me são familiares” (*Op. Cit.*, 1990, p.48). Merleau-Ponty parece familiar ao se ler Bourdieu, quando este instaura sua controversa noção de *habitus*.

Tanto espectador quanto bailarino interagem a partir da posição que seus corpos estabelecem em seus respectivos espaços. É interessante problematizar que enquanto o bailarino pode se movimentar ao longo do

palco e mesmo entre o público e a platéia, o espectador não goza dessa mesma liberdade, permanecendo fixo, quase imóvel em seu assento, até o fim da apresentação. O bailarino pode perceber a platéia de diferentes pontos de vista, mas o espectador somente percebe o que se passa no palco de acordo com sua posição na platéia. Não obstante, há um diferencial que torna ainda mais assimétrica a relação entre o dançarino e o espectador. Enquanto o primeiro é o alvo da atenção do segundo, o segundo permanece oculto e não presente ao primeiro. Ou, na melhor das hipóteses, o dançarino somente percebe o espectador como uma massa indiferenciada, que pode aprovar ou não sua atuação.

Presença e ausência

A percepção é um paradoxo em que estão dadas a presença e a ausência. A própria “coisa percebida é em si mesma paradoxal” (*Ibid.*, p.48). Merleau-Ponty escreveu que a “coisa” somente existe quando alguém pode percebê-la. A aplicação desse princípio ao fenômeno dança ajuda a esclarecer inúmeros aspectos ao se tratá-la como um fenômeno efêmero e, parafraseando Merleau-Ponty, paradoxal. A dança, qualquer que seja seu gênero somente existe enquanto alguém puder percebê-la. Mas como perceber algo que se passa no tempo e no espaço e assume diferentes aspectos em distintos momentos? Talvez seja justamente essa alternância de movimentos que se sucedem no tempo e no espaço que torna a dança paradoxal à análise fenomenológica.

Enquanto percebe-se algo ou alguma coisa, deixa-se de (ou não se pode) perceber outros aspectos. Então,

presença e ausência fazem parte da percepção, pois há algo nesse fenômeno que trata de ir além da coisa percebida. Como paradoxo, envolvendo a presença e a ausência, a imanência e a transcendência se colocam como condições do fenômeno perceptivo. É a partir da relação complementar (e não, contraditória) entre a imanência e transcendência que podemos perceber algo dado como também ir além do dado podendo, por exemplo, antecipar o que não nos é dado.

A percepção também funda a intersubjetividade. O outro, na fenomenologia de Merleau-Ponty assume um lugar significativo ao possibilitar a própria comunicação. Na relação entre dois sujeitos, ainda estamos diante de um fenômeno paradoxal. Não é somente a percepção de um sujeito solitário que é paradoxal, mas também aquela entre dois sujeitos. A noção de situação é central para compreender como pode haver comunicação entre dois sujeitos diante do fenômeno perceptivo.

Merleau-Ponty esclarece que se o corpo do sujeito que percebe possibilita a unidade das coisas por ele percebida, também é o seu próprio corpo que funda a unidade com um outro sujeito, pois,

do mesmo modo o corpo do outro, como portador das condutas simbólicas e da conduta do verdadeiro, afasta-se da condição de um de meus fenômenos, propõe-me a tarefa de uma verdadeira comunicação e confere a meus objetos a dimensão nova do ser intersubjetivo ou da objetividade. (MERLEAU-PONTY, 1990, p.51)

O corpo é o sistema que permite que o sujeito estabeleça uma série de abordagens acerca do mundo

(MERLEU-PONTY, 1990, p.51). É ele também que faz a síntese das coisas que o sujeito percebe. É principalmente pelo fato de que o corpo do outro, de uma outra subjetividade, não ser uma das condições de nossas percepções, de nossos fenômenos, que exige que se estabeleça um diálogo, uma comunicação, única forma de se realizar uma síntese que se dá entre a coisa e o sujeito que percebe.

Considerações finais – dança e percepção

O primado da percepção busca recompor o que as filosofias dualistas romperam com a dicotomização entre sujeito e objeto. A dança já é uma unidade sintética, uma forma social. Dança e espectadores formam uma unidade; ambos são ao mesmo tempo objeto e sujeito de um processo interacional no qual a consciência de cada um dos atores sociais envolve necessariamente o outro. Na percepção, a consciência se coloca como uma intencionalidade doadora de sentido.

Para que exista a dança é preciso haver movimento e imobilidade. Não obstante, é preciso também tradição e transmissão, o que implica identidade e memória, como assinala Mauss. A complementaridade de movimento e não-movimento é que sustenta a dança, que possibilita alguma comunicação não-verbal e faz distinguir movimento cotidiano dos movimentos chamados de dança, fruto do desenvolvimento de técnicas corporais extracotidianas.

O gesto/movimento na dança não cumpre uma função, não assume uma tarefa útil, instrumental. Assume um papel estético, simbólico e intencional, certamente. Seu compromisso não é, então, com a

utilidade, e, sim, com a arte, com a *poiesis*, ou seja, com o fazer inspirado, diferenciado e que tanto pode entreter quanto levar a uma reflexão ou estranhamento.

O entretenimento ou a reflexão vai depender da percepção que o público tiver da dança cênica. E essa percepção doa sentido, atribui sentido e significados polissêmicos. O movimento, embora transitório, será alvo de distintas percepções. E tanto movimento quanto percepções, são conseqüências de experiências anteriores portadas por quem se mexe ou permanece parado e por quem assiste à movimentação dançada.

A genérica definição de Rudolf von Laban de que a dança é a arte dos movimentos do corpo no espaço leva a pensar que qualquer coreografia ou série codificada vai implicar necessariamente em relações com a percepção. Partindo dessas reflexões, pode-se entender que a contribuição do pensamento de Merleau-Ponty para o universo da dança cênica contemporânea é, principalmente, a possibilidade de se pensar as artes corporais como espaço de expressão e de construção de pensamento – objeto e sujeito de cultura percebido diferentemente por quem cria, quem executa e quem assiste a um espetáculo. Como escreveu Dantas, “a dança – possibilidade de arte inscrita no corpo – é metáfora do pensamento e realidade desse mesmo corpo” (1999, p. 24). Daí deriva a riqueza tão grande da arte de dançar e criar dança.

Nota

¹ A importância do desenvolvimento da noção de fato social total de Mauss foi ter buscado uma síntese complementar entre dimensões que até então eram vistas de forma dissociada. O fato social total de Mauss se pauta em uma tríade cujos pilares são a psicologia, sociologia e fisiologia. Assim é que o autor nos mostra a importância da dimensão complementar do fato

social total: “Tudo neles se mistura, tudo o que constitui propriamente a vida social das sociedades que precederam as nossas – até as da proto-história. Nesse fenômenos sociais totais como nos propomos chamá-los, exprimem-se, ao mesmo tempo e de uma só vez, toda espécie de instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas políticas e familiares ao mesmo tempo – econômicas – supondo formas particulares de produção e de consumo, ou antes, de prestação e de distribuição, sem contar os fenômenos estéticos nos quais desembocam tais fatos e os fenômenos morfológicos que manifestam essas instituições”. (MAUSS, 1974, p.41)

Referências bibliográficas

CAPALBO, Creusa. *Fenomenologia e ciências humanas*. São Paulo: J. Ozon, s/d.

DANTAS, Mônica. *Dança, enigma do movimento*. Porto Alegre: EdUFRGS, 1999.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: (______). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974a, v. II, p. 209-234.

_____. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: (______). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974b, v. II, p. 37-184.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. A dúvida de Cézanne. In: *Textos selecionados*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Col. Os Pensadores)

_____. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papyrus, 1990.

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

*** Denise da Costa Oliveira Siqueira** é professora Adjunta e pesquisadora da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Doutora em Comunicação pela ECA/USP. Graduada em Comunicação pela UERJ.

**** Euler David de Siqueira** é professor Adjunto e pesquisador da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor e mestre em Sociologia pelo IFCS/UFRJ. Sociólogo graduado pela UERJ.

Performance: um fenômeno de arte- corpo-comunicação

Fernando do Nascimento Gonçalves*

RESUMO

A performance é uma expressão artística em que o corpo é utilizado como um instrumento de comunicação que se apropria de objetos, situações e lugares - quase sempre naturalizados e socialmente aceitos - para dar-lhes outros usos e significações. Como arte que se ocupa do corpo, atravessou suas distintas concepções, buscando questionar limites e fronteiras da cultura e do cotidiano a ele associados em nossa sociedade. Hoje, usando mediações tecnológicas, promove outros modos de apresentação do corpo, ao mesmo tempo que se propõe a repensá-lo, convidando-nos a refletir sobre os novos desafios da arte e do corpo na atualidade.

Palavras-chave: corpo, arte, comunicação, tecnologia

ABSTRACT

Performance art is an artistic expression where the body is used as a communication tool that takes objects, situations and places – commonly naturalized and socially accepted – to change their uses and significations. As an art form which focuses the body, performance crossed many of its reconceptions, seeking to question the limits and borders of culture and the everyday connected to its representations in our society. Now, through the technological mediation, performance promotes different kinds of presentation of the body, leading to its reconception and inviting us to mind the new challenges of the art and the body nowadays.

Keywords: body, art, communication, technology

RESUMEN

La performance es una expresión artística donde el cuerpo es utilizado como herramienta de comunicación que toma objetos, situaciones y sitios – casi siempre naturalizados y socialmente aceptados - para darles otros usos y significaciones. Como arte que se ocupa del cuerpo, ha atravesado sus distintas concepciones, buscando cuestionar límites y fronteras de la cultura y del cotidiano a él asociados en nuestra sociedad. Hoy día, a través la mediación tecnológica, promueve otros modos de presentación del cuerpo, al mismo tiempo que lo repiensa, invitandonos a reflexar sobre los nuevos desafíos del arte y del cuerpo en la actualidad.

Palabras clave: cuerpo, arte, comunicación, tecnología.

A história da performance como arte corporal está ligada a todo um conjunto de práticas contestadoras, produzidas principalmente no início do século XX na Europa e também nos Estados Unidos do pós-guerra e que ficaram conhecidas como as *vanguardas artísticas históricas*. O movimento de rompimento da performance com convenções formais e estéticas fez com que Renato Cohen a chamasse de “arte de fronteira” (COHEN, 1987, p.4).

O termo é sem dúvida ambíguo, mas designa com precisão a própria natureza desta expressão artística que opera quebras e aglutinações, ao mesmo tempo em que vai situar-se formalisticamente entre dois gêneros, mais exatamente “no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (Ibid, p.7). “Fronteira” aqui tem também o objetivo de demarcar algo que termina e começa, e, sobretudo, de anunciar algo que acontece num “entre”. A performance pode ser considerada “fronteira” exatamente por se dar num interstício, num limiar. Algo que termina (a representação, que é abolida nas artes visuais, na música, na dança e nas artes cênicas) e algo que começa (uma outra concepção de arte, de prática artística e de linguagens/processos criativos).

A performance só chegou a ser aceita como expressão artística “autônoma” na década de 70. Naquele momento, a arte conceitual – uma arte de idéias, mais do que de produtos, arte não comprável ou vendável – estava em seu apogeu e a performance teria sido uma das formas de demonstração destas idéias (GOLDBERG, 1996, p.7), na medida em que se apoiava fortemente no corpo como elemento gerador de novas significações, na

transitoriedade das apresentações e no fim da representação. Para isso, buscava desenvolver uma linguagem própria, caracterizada pela apropriação e justaposição de outras linguagens, como veremos mais adiante.

Após as vanguardas européias do começo do século XX, os trabalhos de John Cage, na música, e Merce Cunningham, na dança, representaram, nos anos 50, o início de uma nova série de pesquisas com linguagens e materiais, o que caracterizou a formação da nova vanguarda da segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo, esta década invoca e resgata para suas criações idéias do início daquele século, desde Marinetti, Tzara, Baty, Artaud e Duchamp.

É quando vemos, então, na pintura, o surgimento do conceito de “action painting” (“pintura instantânea”) do artista americano Jack Pollock e as “assemblages” e os “environments” de Allan Kaprow, que irão desaguar no *happening* e na *body art*, estes últimos considerados precursores diretos da performance. O trabalho de Pollock, bem como o de Cage, é também considerado precursor da performance, especialmente por sua liberação radical dos padrões estéticos ainda vigentes e pelo aproveitamento de outras linguagens, justapostas umas às outras.

Nos trabalhos de Pollock, grandes lonas estendidas no chão funcionam ao mesmo tempo como tela e como palco. O artista transita sobre a lona, espalhando sua pintura em torna dela. O próprio pintor-ator – e não apenas sua mão e braço – move-se no espaço da lona-tela, transformado em espaço artístico, embora aí o corpo ainda não seja a obra em si – o que aconteceria mais tarde com a *body art* e com a performance. Na *action painting*, a arte consiste no próprio processo de produção do objeto pictórico.

O passo seguinte foi a “*assemblage*” (encaixes), no início dos anos 50, que consiste em pinturas sobre material inteiramente não tradicional e dispostas de forma a dar à obra altos e baixos relevos, texturas. Pode ser considerada uma forma mais elaborada de *collage*, com a diferença de que aí “a *collage* já não é apenas suporte do processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico” (GLUSBERG, 1987, p.28).

Em 1955, Kaprow deixa o expressionismo abstrato - caracterizado pela supremacia da sensibilidade em detrimento da figuração/representação - e passa a se dedicar às *assemblages*, o mesmo acontecendo com vários artistas tais como Jasper Johns, Claes Oldenburg e Rauschenberg, que, entre 56 e 58 tiveram aulas com Cage na New School of Social Research, em Nova York. Ou seja, os anos 50 já indicavam o surgimento de uma cena que se tornaria realmente efervescente a partir da década seguinte.

À época, estava em auge a *pop art*, surgida na Inglaterra e consolidada nos Estados Unidos, o que de alguma forma facilitou o desenvolvimento dos *environments*, pela reavaliação e uso de objetos, máquinas e utensílios como elementos estéticos. Os próprios artistas pop, como Claes Oldenburg e Andy Warhol, lançaram mão de *environments* – forma expressiva precursora das instalações –, como o foi o caso de *The Store* (Oldenburg), uma loja de verdade cujas mercadorias eram fabricadas todas pelo próprio artista, e as pilhas de caixa de sabão de Warhol. Interessante notar que esta “*inovação*” dos anos 50 e 60 também tem suas origens nos trabalhos da vanguarda do início do século, mais precisamente com os surrealistas¹.

Vale destacar, como lembra Glusberg, que o surgimento da *action painting* e o desenvolvimento da *collage*

permitiu observar as mutações que ajudaram a nascer a performance. Da “pintura instantânea” de Pollock temos o surgimento da integração do corpo ao processo artístico, no âmbito das artes plásticas. Da *collage* parcial e pictórica (de substâncias e imagens) à *collage* total e não pictórica (*assemblages* e *environments*) surge a possibilidade da exteriorização do objeto pictórico que literalmente sai da tela. Dentro da proposta da *live art*, que implicava a possibilidade de participação do público e da integração entre vida e arte, as expressões da *collage* invocavam também uma arte tirada da vida, do cotidiano, aspecto este que era expresso nos objetos utilizados. Era, portanto, um campo receptivo a inovações. Foram justamente as concepções da *live art* incorporadas aos *environments* que deram origem aos *happenings*.

Em 1959, Kaprow realiza com Cage, na Reuben Gallery de New York, seu *18 Happening in 6 parts*, criando um novo conceito de encenação que seria propagado através da década seguinte. Durante uma hora e meia, dezoito cenas ou fragmentos de atos ou “acontecimentos” divididos em seis partes (três *happenings* simultâneos em cada parte) se desenrolaram junto ao um público que era tido tacitamente como parte do espetáculo. Os intérpretes atuavam sob uma marcação cuidadosamente controlada por Kaprow por meio de desenhos, luzes e sinais de sino. Os seis intérpretes executam ações físicas simples, episódios da vida cotidiana—como espremer laranjas e ler textos e cartazes. Havia também monólogos, projeção de filmes e slides, músicas com instrumentos de brinquedo, ruídos e sons (Cage), além de pinturas (*assemblages*) que formavam verdadeiros *environments*. O salão era dividido em três salas por paredes de plástico semi-transparentes. Em cada uma delas, cadeiras para o público

e espaço para os intérpretes. Os espectadores podiam mudar de sala segundo instruções recebidas no início do espetáculo.

O interessante é que o programa advertia também que as ações não significariam nada claramente formulável, posto que se referiam tão somente às ações dos próprios artistas. Seu término, igualmente sem significado, (quatro rolos de quase três metros caíam de uma barra horizontal entre os intérpretes masculinos e femininos que recitavam palavras monossilábicas: “mas”, “bem”), pretendia tão somente “indicar algo espontâneo, que acontece porque acontece” (KAPROW apud GOLDBERG, 1996, p.130). Contudo, é digno de nota que o espetáculo foi ensaiado durante duas semanas antes da estréia e diariamente durante a apresentação que durou uma semana.

Nos anos 60, com o *happening*, assistimos à passagem da sucessão de *environments* para a sucessão de acontecimentos² e ao surgimento de uma multilinguagem, que incluía várias mídias, como as artes plásticas, o teatro, a *collage*, a música e a dança, recuperando dos futuristas italianos a experiência de uma arte sem distinção de gêneros e da Bauhaus a idéia da fusão das artes. De fato, como afirma Cohen, o *happening* funcionou como uma “vanguarda catalizadora”, que irá tomar o que se produz de novo nas diferentes artes: do teatro, incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o “teatro dialético” de Brecht; da dança, as expressões minimalistas de Martha Graham e Yvonne Rainer. Mas é das artes plásticas, com a *action painting*, que surgiria o elo principal a partir do qual nasceria a performance (COHEN, Op. cit., p.22).

Pollock já anunciara, na década anterior, que o artista deveria ser o sujeito e o objeto de sua obra, ou seja, que a obra só estaria completa com sua própria presença

como obra. Com a influência da *action painting* e sua idéia de transferência da “pintura” para “o ato de pintar”, o *happening* vai dar importância à movimentação física do corpo do artista durante a encenação.

Ainda nos anos 60, surgiram na Europa movimentos artísticos que realizavam criações com dança e música e acrescentaram novos elementos ao *happening*. Exemplos disso são as *Antropometrias do Período Azul*, de Yves Klein, onde 3 modelos nus, untados de tinta azul, prensam seus corpos contra telas enormes, como pincéis vivos, ao som da *Sinfonia Monótona* de Pierre Henri. A experiência que levou ao extremo a *action painting* de Pollock, criava espaço para o que mais tarde caracterizaria a *body art* da segunda metade dos anos 60 e dos anos 70. Da mesma forma, na Itália, Piero Manzoni, deu um passo além, em 1961, com a apresentação de sua *Escultura Viva*: homens e mulheres tiveram parte de seu corpo assinada pelo artista e se transformaram em “obra de arte”, um gesto que permite um paralelo, embora grosseiro, com os *ready mades* de Duchamp, objetos comuns destacados de seu contexto e transformados em obras de arte.

Mas, foi com a fundação do movimento *Fluxus*, por George Maciunas, em 1961 - cujos concertos mesclavam *happenings* (mais livres que os habituais) com música experimental, poesia e intervenções individuais - que se faz a ponte para a criação da arte da performance. Artistas como Yoko Ono, Joseph Beuys, John Cage e Stockhausen, dentre outros, participaram desse movimento que Maciunas definiu como “teatro neobarroco de *mixed-media*” (apud GLUSBERG, Op. cit, p. 38). Em 1963, o artista alemão Joseph Beuys, que dirigia desde 1961 o Departamento de Escultura da Academia de Artes de Düsseldorf, organiza o Festival Fluxus na Alemanha.

Embora fosse organizador de *happenings* e membro do *Fluxus*, suas ações extrapolavam a tônica dadaísta dos *happenings*, tanto pelo sentido social e político de seus trabalhos quanto por sua implicação filosófica. O exemplo clássico disso foi quando, em 1965, realiza, na Galeria Schmela, de Düsseldorf, uma de suas mais famosas *performances*, *How to explain pictures to a dead hare* (*Como explicar pinturas a uma lebre morta*). Com o rosto coberto por mel e folhas douradas, Beuys, carregando uma lebre morta nos braços percorre o salão, onde estão expostos seus desenhos e pinturas a óleo. Ao final do percurso, senta-se num canto iluminado do recinto e declara: “Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo”. Depois, continua explicando para o animal o significado das obras em exposição. (GLUSBERG, *Op. cit.*, p.38).

Com as sucessivas experimentações das vanguardas artísticas do século XX, começou a surgir a visão e a prática de um tipo de arte que se constituísse exatamente no interstício das diferentes linguagens, pelo *status* que a própria experiência do artístico vinha alcançando até então. Para tanto, foi necessário que intervisse um outro elemento, que já vinha sendo forjado no teatro experimental de Craig, Artaud, Brecht, Beckett e Grotowski, mas que notadamente no ambiente do *happening* e da *body art* ganha um *status* diferenciado: o corpo. Forjado, porque embora logicamente a figura do ator fosse a base e possibilidade mesma do espetáculo até o período que precedeu a *performance*, foi preciso que esta figura fosse desconstruída enquanto noção histórica do teatro de representação para dar lugar a uma outra figura que viabilizasse e desse suporte às novas pesquisas de linguagem e às novas concepções artísticas.

Embora a desconstrução das noções de ator e espetáculo tenha se dado nas vanguardas artísticas do teatro experimental, foi somente com as artes plásticas, com a qual manteve, pode-se dizer, uma solidariedade estreita e orgânica, que a redescoberta do corpo como objeto estético e fabulador de novas narrativas tornou-se possível.

Nesta nova tendência se inclui o Grupo de Viena que, em 1962, começa a sistematizar o que viria a se chamar *body art* (arte do corpo). O grupo parecia concretizar as idéias de Merleau-Ponty acerca do trabalho com o corpo: “em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho outro modo de conhecer o corpo humano senão vivenciando-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim e fundir-me com ele.” (*apud* GLUSBERG, Op. cit, p. 39).

As ações do Grupo de Viena chamavam a atenção pela violência das apresentações, tendo um de seus membros, Schwarkogler, morrido em 1969, aos 29 anos, em consequência de mutilações e feridas que se auto-infligira. Já outro artista, Nitsch, em seu *Teatro de Orgia e Mistério*, organizava rituais envolvendo sacrifícios de animais, que terminavam com abundante derramamento de sangue, o que provocou sua prisão na Áustria e na Inglaterra. A experiência radical do corpo na *body art* significou para Cohen “a sistematização da significação corporal e a inter-relação com o espaço e a platéia. O fato de se lidar com os velhos axiomas das Artes Cênicas, sob o ponto de vista plástico, traz uma série de inovações à cena: o não uso de temas dramaturgicos, o não uso da palavra impostada” (Ibid, p. 23).

O ambiente criado pelo *happening* e pela *body art* pareceu corresponder aos anseios que estas experimentações

nutriam e de certa forma concretizavam. Muito do que visionários como Craig, Appia, Duchamp, Schlemmer, Artaud, Brecht e Beckett sonharam em termos de linguagem cênica em seus distintos elementos - e em termos de autonomia e liberdade - se realizava de certa forma em Pollock, Grotowski, Cage, Cunningham, Kaprow e Beuys. E continuaria a reverberar e até se concretizar a partir dos anos 70 com os trabalhos do Living Theater, Théâtre du Soleil, Bob Wilson, Wooster Group e Laurie Anderson.

Este foi o exercício e a função precursora primordial da *body art*. Pinturas sobre corpos que dançam, feridas e flagelações impostas por artistas em si mesmos, a reprodução e desconstrução de movimentos corporais cotidianos que se naturalizaram e cristalizaram, as mímicas: a *body art* teve como objeto aquilo que usamos como instrumento e representou o início de um processo de investigação artística sobre o corpo, em relação às suas qualidades plásticas, sua energia, resistência, seus poderes gestuais e sobre suas relações com o espaço³.

Ora, o corpo é passível de todo este processo formal de investigação uma vez que constitui um sistema simbólico e uma de nossas mais antigas e complexas instituições sociais. E talvez uma das menos visíveis enquanto tal. Graças a ele definimos nossa identidade de humanos, nos diferenciamos das coisas e de outros humanos e hierarquizamos nossas relações com eles. Temos, portanto, aqui a noção de corpo como construção simbólica, narrativa, uma vez que o corpo nomeado (vestido, dócil, másculo, feminino, cidadão, estrangeiro, estetizado, saudável, doente, monstruoso, virtual etc) nasce de mediações, de formas discursivas que geram alteridades como teias de significação. Na verdade, nossa

experiência do corpo sempre se deu por jogos, pois, de fato, o corpo é talvez o mais político dos conceitos ocidentais – suporte de um conjunto de atributos que estruturam nossa lógica.

O corpo é, portanto, histórico e nasce ligado à cultura. Sua imagem é a de um artifício cultural que deve estar preparado para o espaço social, na medida em que “sustenta como matéria a produção de processos de identificação a partir de suas evidentes marcas visuais que expõem a identidade do sujeito consigo próprio com o grupo do qual participa e pelo qual quer ser acolhido e reconhecido (...)” (TUCHERMAN, 1999, p.106). E, provavelmente por isso, Sidonie Smith acredita que “a naturalização do corpo pode ser um terreno enganoso, talvez o espaço do estranho e não do familiar”, pois sendo uma construção cultural e, portanto, política, a evidência do corpo pode apenas oferecer um aparente continuum de identidade estabilizada” (SMITH,1994, p.267).

A partir da perspectiva de sua constituição enquanto discurso o corpo foi trabalhado no *happening* e na *body art* e, mais tarde, na *performance*, onde então será desconstruído inclusive em sua imediatez e presença física, como nos trabalhos de Laurie Anderson, onde os usos da tecnologia desfazem a ilusão do corpo através da produção de um “corpo tecnologicamente mediado”, que se apresenta sempre deslocado, nunca imediatamente presente.

De uma forma mais ampla, Glusberg viu no *happening* e na *body art* o agrupamento de diversas tendências internas que tinham como denominador comum a proposta de “desfetichizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo

à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem” (*Ibid*, p.43).

A partir disso, é possível verificar que a cultura nos leva a tomar por naturais seqüências de ações e comportamentos - inclusive de comunicação - a que estamos habituados. O estudo das relações entre corpo e cultura permitiria uma decodificação e um questionamento das condições de geração dessas ações e dos fatores que as determinam. Portanto, como afirma Glusberg, a *performance* e a *body art* não trabalham apenas com o corpo e, sim, com o discurso do corpo. É assim que em 1972 a *body art* teve reconhecimento internacional na Documenta de Kassel, com uma mostra que contou com seus artistas mais relevantes. Mas, mesmo expandindo-se pelos Estados Unidos, Europa e Japão, aos poucos a *body art* dá lugar

a que outros criadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergissem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte. (GLUSBERG, *Op. cit.*, p.56)

É assim que, nos anos 70, vai se partir para experiências mais sofisticadas e conceituais, que irão incorporar aparatos técnicos e diferentes mídias, “incrementando” assim o resultado estético dessas experiências. A *body art* se diluiria, ainda segundo Glusberg, dentro de um gênero mais amplo que passou a se chamar “arte da perfor-

mance”. Esta passaria, assim, a representar este conjunto de experiências artísticas que consubstanciaríamos aquilo que este autor chamou de um “fenômeno de arte-corpo-comunicação” (*Ibid*, p.66), que embora se apóie em formas de teatro, música e dança, as retoma para desarticular seus elementos e criar outra coisa que não é teatro, nem música, nem dança.

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

Embora, de uma forma geral, *happening* e *performance* enquanto modos de expressão artística tenham uma raiz comum (ambos são movimentos de contestação, ambas se apóiam na *live art*, no acontecimento presente e numa valorização do imagético preferencialmente ao texto), a *performance* distingue-se do *happening* e da *body art* pela complexidade de suas proposta e por um “aumento de esteticidade” (COHEN, *Op. cit*, p. 151) obtido por um maior controle sobre a produção e pela criação de uma linguagem mais elaborada, em detrimento da espontaneidade e do aspecto “dadaísta” característico dos dois modos de expressão anteriores.

Enquanto o *happening* vai se apoiar mais em *sketches*, no elemento grupal, numa ênfase social e integrativa, com objetivos terapêuticos e anárquicos, em materiais simples, no improvisado e realizará eventos geralmente sem repetição, a performance vai, comparativamente, adotar a *collage* como linguagem, tomará mais o elemento individual que o grupal para suas apresentações, terá objetivos mais estéticos e

conceituais, utilizará materiais mais sofisticados e seus eventos terão mais possibilidades de repetição, embora com diferenças entre cada apresentação. (Cohen, *Op. cit.*, p. 128). Ainda assim, logicamente vai utilizar os elementos do *happening*, bem como os da dança, do vídeo e da TV e os do teatro, mas os reprocessará de forma mais elaborada através da fusão destes elementos (mecanismos intermídia), para criar uma comunicação e uma interação diferenciadas com a platéia – menos espontânea e algo mais distanciada.

É importante destacar que a comunicação estabelecida pela performance em nenhum momento retorna à representação. Ao contrário, ao funcionar como um composto de “arte-corpo-comunicação”, a performance o faz em detrimento de uma compreensibilidade linear e de uma significação que se estabelece no nível da limitação dos códigos. Cria com isso, a possibilidade daquilo que René Berger, em suas pesquisas sobre as relações entre arte e comunicação, chamou do funcionamento da linguagem ao nível da comunicação “artística”. Nesta, a mensagem “não seria um dado e não estaria constituída nem no ato da emissão, nem da transmissão, nem finalmente na recepção, mas se consubstanciaria no próprio ato de comunicar” (BERGER, 1977, p.132).

Ora, é importante compreender que, como explica Glusberg, as atividades corporais e o próprio comportamento social estão determinados por convenções que constituem verdadeiros “programas gestuais” a que nos sujeitamos, conforme os tempos e as condições da cultura em que vivemos. Neste sentido, a performance “buscaria desenvolver programas criativos, individuais e coletivos, sendo que o que importa é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico” (*Ibid.*, p. 53).

A performance, por toda a trajetória das expressões que a antecederam, apresenta fundamentalmente duas outras conotações: a de arte de intervenção e de experimentação. De fato, como expressão artística, pode ser considerada em sua origem mais uma arte de intervenção do que de fruição, a exemplo do que se fazia nos movimentos surrealista e futurista. Uma arte cujo objetivo era causar uma transformação no espectador, através da criação de jogos com a percepção, embora não de forma tão radical quanto a *body art* e o *dadá*. Sua proposta está muito mais voltada, como vimos, para a instauração de outras formas de percepção da realidade e das formas de expressão.

É justamente este caráter de instauração que a torna nitidamente intencional, o que nos permitiria propor a noção de performance como uma arte de “intervenção”. Trata-se de uma ação consciente de questionamento através da arte. Mas, ao mesmo tempo, é possível dizer que, em princípio, a noção de intervenção não definiria inteiramente o caráter do qual está imbuída a performance. A performance propõe novas experiências perceptivas e questiona aspectos de nosso cotidiano, da comunicação e da cultura, o que também lhe conferiria um caráter de “experimentação” com fins de mudança.

A este respeito, afirma Guattari que a performance teria o mérito de levar ao extremo as percepções e os estados de alma banais, fazendo-nos passar do que estes teriam de mais padronizados a “formas radicalmente mutantes de subjetividade”. Isto porque a performance carregaria “blocos de sensações compostos pelas práticas estéticas aquém do oral, do escritural, do gestual, do postural, do plástico... que têm como função desmanchar as

significações coladas às percepções triviais e às opiniões, impregnando os sentimentos comuns” (GUATTARI, 1992, p.114). A performance potencializaria, assim, o instante, engajando-o num processo de “descentramento estético”, em que os componentes de expressão e elementos retirados do cotidiano sofreriam “extrações intensivas” e passariam por uma desconstrução de suas estruturas e códigos para propiciar uma recomposição, uma recriação destes elementos. A performance seria, portanto, ao mesmo tempo, um questionamento do natural e uma proposta artística.

Neste contexto, a relação arte-corpo seria encarada como uma relação de enfrentamento, pois através dela se produz o estranhamento do próprio corpo que se vê objetivado através de trocas de identidades, posições e formas imprevistas de ocupação do espaço, gestuações e associações com objetos e com outras pessoas de forma incomum. É este estranhamento que permite à performance funcionar como operadora de transformações de condicionamentos generalizados e imagens corporais cristalizadas, mesmo que de forma efêmera e localizada.

Estas idéias se refletiram em práticas que marcam a construção de um projeto formalístico e de uma linguagem que, por sua vez, foram também reflexos das preocupações e das lutas da época⁴. O início dos anos 70, sobretudo, foram marcados pela arte conceitual, que representou um processo de reflexão sobre a arte e o fazer artístico. A arte conceitual procurou “desestetizar” a arte num momento de freqüentes questionamentos sobre o significado e a função da arte frente à sua crescente mercantilização. Como a arte conceitual, a performance representou mais uma experiência de

tempo e de espaço do que de produção de objetos de arte, o corpo se converteu num meio de expressão mais direto: daí a importância dos *happenings* (intervenções rápidas e relativamente simples) e da *body art* na época, que mais tarde dariam origem à performance.

Décadas depois, a *performance* continuaria a inspirar movimentos artísticos dos mais diversos, embora com características bem distintas. Com a introdução de tecnologias de reprodução da imagem nas artes, a partir principalmente do vídeo nos anos 70, verifica-se que a concepção de “presença” se altera e esta passa a adquirir outros modos de apresentação. O corpo “representado” ou “mediado” deixa então de ser considerado inautêntico para ser aceito como um outro modo possível de apresentação. É quando artistas lançarão mão, com mais frequência, tanto da presença imediata quanto da mediada, ou seja, do “real” e da “representação” desse “real”.

Mas, qual o status desse corpo mediado? O que ocorre quando, física, a presença imediata passa a ficar em segundo plano, para dar lugar às imagens e narrativas que articulam fragmentos e distintas linguagens? Quando, em trabalhos de artistas como Laurie Anderson e Pipilloti Rist, só temos representações do corpo com os quais lidar devido ao efeito mesmo da mediação?

De fato, a performance mudou a partir dos anos 80 e teria deixado de ser uma *função* (transgressiva) para passar a ser um *gênero artístico* entre outros, como defende Josette Féral (1992:148). E isso não apenas porque se alterara o ambiente sociocultural, mas também porque as próprias concepções de corpo se modificam no contato com a tecnologia, como analisa Johannes Birringer (1991, 210)

Parte do que RoseLee Goldberg chamou de “artistas da geração midiática” (1996, p. 190) ou do que Auslander denominou “geração de artistas pós-modernos” (1992, p.165), Laurie Anderson é um exemplo de testemunho dessas mudanças no interior da performance e nas concepções de presença. Os modos como a artista discute a linguagem, a mídia e a tecnologia, as questões de gênero, a política, o poder e o próprio corpo, ao longo de mais de trinta anos, afetaram e foram afetados por essas mudanças.

Começando como escultora conceitual nos anos 70, Anderson adquire projeção na então alternativa cena do Soho, em Nova York, para, nos anos 80, criar um estilo híbrido entre vanguarda e cultura de massa. Ao longo de todos esses anos, a artista produziu em suas performances um corpo que nunca estava imediatamente presente, embora estivesse longe de estar ausente. Através da construção de um corpo mediado eletronicamente, Anderson transforma-se num instrumento de percussão, conecta-se a computadores, é atravessada por imagens, tira sonoridades inusitadas de violinos modificados, altera eletronicamente a voz para fazê-la ressoar grave e metálica e poder questionar os discursos de poder. Seu corpo eletrônico é um meio de tornar-se “outra” e de permitir fazer-se multiplicar pela mediação, enquanto seu próprio corpo desaparece, fenômeno que analisei em outra oportunidade (GONÇALVES, 2003).

Se o corpo é signo, pode-se pensar que, nas atuais formas de apresentação do corpo nas artes – através da mediação tecnológica –, não há falência do corpo com a mediação. Se o corpo é em si construção – primeiramente no nível do discurso e conseqüentemente em seus distintos tipos de representação –, o corpo me-

diado em performance será sobretudo um operador dos signos que o atravessam. Em outras palavras, o corpo não desaparece sob a mediação, mas altera-se do mesmo modo como as concepções que fazemos dele, o que, por sua vez, se reflete nas maneiras como a arte vai apresentá-lo e discuti-lo.

Na atualidade, o corpo passa a ser um dos nós de uma rede de fluxos que nos constitui como narrativa complexa. Mas, se, por um lado, concordamos que a mediação do corpo corresponde cada vez mais à sua articulação com elementos de uma cultura tecnológica, por outro mudam as questões que o corpo nos coloca: como as atuais formas de se pensar o corpo e de apresentá-lo na arte nos permitiriam reinventar a nós mesmos, nossa sensibilidade, visões e modos de nos relacionarmos com o mundo? Como esse corpo mediado poderia nos ajudar a resistir à mercantilização da existência e nos ensinar a ousar novamente?

Notas

¹ Os surrealistas montaram espécies de *environments* com seus *objects trouvés* (como as xícaras de café, o prato e a colherinha que Meret Oppenheim cobriu de pele ou a tábua de passar roupa que Man Ray enfeitou com uma fileira de tachinhas. Duchamp foi um dos artistas que primeiro montou peças do tipo *environment*, na I Exposição Internacional do Surrealismo realizada em Paris, em 1938, segundo Glusberg (1987:30).

² Esta “colagem de acontecimentos”, que era encenada como um espetáculo, prenunciava de alguma forma o uso do corpo como objeto de arte, uma das características da *performance* no início dos anos 70.

³ Deve-se, contudo, a Grotowski, algumas das primeiras explorações das potencialidades do ator (timbres desconhecidos de voz, o trabalho com o corpo e gestos), em seus laboratórios, que, mais tarde, dariam origem a seu *Teatro Pobre*.

⁴ Os movimentos que estão por trás do *happening* são o movimento *hippie* e a contracultura.

Referências bibliográficas

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

BIRINGER, Johannes. The postmodern body in performance. In: *Theater: theory and postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

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

FÉRAL, Josette. What is left of performance art? Autopsy of a function. Birth of a genre. *Discourse - Journal for theoretical Studies in Media and Culture*. Spring, 1992.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

GONÇALVES, Fernando. *Como fazer um corpo desaparecer e ao mesmo tempo se multiplicar: imagens da presença nas estratégias tecno-poéticas de Laurie Anderson*. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Setembro de 2003, Belo Horizonte: Intercom, Anais.

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

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

SMITH, Sidonie. Identity's body. In: ASHLEY, Kathleen (Org.) *Autobiography and postmodernism*. Anherst: University of Massachusetts, 1994.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Passagens, 1999.

* **Fernando Gonçalves** é professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ, pesquisador de comunicação e arte.

O corpo como mídia na música contemporânea

Nélio Tanios Porto*

RESUMO

O presente artigo visa a estabelecer uma relação corpo/mente na música contemporânea nos campos da performance e na criação musical. Padrões e modelos de novos gestos e novos signos, do sonoro e do corpo, presentes em documentos de processo, contêm ações para a performance, onde o corpo age como mídia traduzindo informações. Ações do signo em documentos pressupõem possíveis semioses corporais na performance.

Palavras-chave: corpo, mente, documentos de processo.

ABSTRACT

The present paper aims for establish a body/mind relationship in the contemporary music in the fields of performance and musical creation. Patterns and models of new gestures and signs, of the sound and of the body, presents in process documents, contains actions for performance, where the body acts as media translating information. Actions of the signs in certain documents presuppose possible corporal semiosis in musical performance.

Keywords: body, mind, process documents.

RESUMEN

Ese artículo intenta establecer una relación cuerpo/mente en la música contemporánea en los campos de la performance y en la creación musical. Padrões y modelos de nuevos gestos y nuevos signos, del sonoro y del cuerpo, presentes en documentos del proceso, tienen acciones para la performance, donde el cuerpo age como mídia traduzindo informações. Acciones del signo en documentos presuponen posibles semioses corporales en la performance.

Palabras clave: cuerpo, mente, documentos de proceso.

Documentos de processo (manuscritos de uma gênese) contêm certas ações, interações e transformações que acontecem no corpo e do corpo. Apontamentos, rascunhos, rasuras, planos e esquemas composicionais são ações para a performance, onde o corpo age como mídia traduzindo informações para o sonoro e o visual. Este ponto de vista infere questões quanto a ações do signo nos documentos de processo, e quais são as respectivas semioses corporais na performance.

A música é uma ação no corpo e do corpo, pois algumas propriedades desta ação são gestos, tensões, posturas (do intérprete) e emoções provenientes de propriedades psicossomáticas ou neuro-químicas de movimentos sonoros percebidos como experiência somática. A música proporciona ações no corpo por meio de intensas emoções estéticas, e suas interações acontecem no corpo e com o corpo.

Sabe-se hoje que o corpo é objeto da comunicação atravessado por uma rede de informações. Somos o resultado contínuo deste processo por meio de nossa inserção nele, pois funcionamos como mídia com o intuito de refazer leituras da informação exterior, a fim de comunicar. É necessário, em nossa época, criar novos gestos com o objetivo de produzir novos meios de mensagens, ações gestuais/sonoras diferenciadas, uma nova relação com as técnicas artísticas que deveremos re-aprender. O corpo possui certas habilidades e está ligado, portanto, ao raciocínio, às emoções, sensações, impressões e ao desenvolvimento de linguagens.

A música é um tipo de linguagem para comunicar emoção (WHITEHEAD, 2001). Pode-se pensar na

música como sendo desenvolvida por estas habilidades e capacidades cerebrais e que muda o curso estético de épocas distintas e estilos musicais. Motivações do corpo são representativas no fenômeno semiótico, onde se dá o trânsito de informações entre o corpo e os signos sonoros. O movimento do corpo transforma a performance musical completamente. As conexões entre corpo e música ocorrem de forma direta e imediata - por exemplo, a maneira como agem as mãos de um regente, a fim de obter resultados sonoros satisfatórios de uma orquestra.

A música faz parte de nossa vida mental, conseqüentemente, há uma forte e grande correspondência entre os detalhes musicais e as propriedades do corpo tais como gestos, tensões, posturas, bem como estados de consciência, impressões e emoções (propriedades psicossomáticas ou neuro-químicas). As interações e conexões com o corpo enfatizam a exploração de processos vinculados e transmitidos quando reações corporais tornam-se propriedade da mente. O corpo interage com a mente por meio destes sistemas de articulação, tais quais conhecidos na música. Expressões fisiológicas dos músicos-intérpretes são parte do leque de expressões encontradas na forma de tocar e executar um instrumento. Processos composicionais tomam formas e motivações do corpo, tornando-se música por meio de representações de fenômenos semióticos gerais. Signos, sensações e impulsos são formados no e do corpo e interagem com a mente. Processos de transformação (composição) se dão no corpo gerando signos, sensações, impulsos, formas, motivações; a

transcendência (mente) leva a toda música improvisada, aleatória, gráfica em que a liberdade de performance é o efeito de uma causa, e a liberdade de seguir impulsos obedece a certas forças.

Uma performance musical permite conceber variáveis fora do sistema, pois há uma série de sistemas de articulação, com distintos vocabulários individuais para variados tipos de signos em música. São índices que interagem e se conectam, que permitem revelar como será uma performance, pistas para o ouvinte perceber as direções emocionais da música. Isto também pode se aplicar à composição, pois o corpo e a mente também se expressam em signos na partitura, no momento da criação. Corpo e mente, portanto, estão dentro de um processo de interação e conexão, onde reações do corpo tornam-se um processo da mente. Informações são implementadas em nosso cérebro, e certos padrões mentais (ou imagens mentais; no caso da música, imagens sonoras) são articulados e isso remete ao campo da composição musical.

A criação musical, deste ponto de vista, seria uma série infinita de transformações que agem no mundo, as quais potencialmente se transformam em novas idéias musicais, derivadas de padrões neurais previamente existentes, uma espécie de inconsciente coletivo da humanidade que age em nossas mentes/cérebros, transformando-os e levando-nos à criação. O que é observável, por exemplo, nos documentos de processo em música, refere-se a parcelas da criação registrada na forma de códigos e signos sonoros. O que não foi registrado segue como informação que “age” em outros corpos/mentes,

transformando-se novamente em novos padrões, e assim por diante, *ad infinitum*. Música é processo cognitivo que acontece em nossa mente a fim de possibilitar impulsos criativos. Cabe aqui o conceito de metamorfose como necessidade humana para um intenso e interminável processo de dispersão do Eu no objeto externo, sua capacidade de transformação implicando a projeção do *self* para fora de si. O processo de metamorfose implica em processos de transformação que vão se tornando mais e mais complexos, são ações corporais do artista e que guiam o processo de transformação cultural e sua organização.

Para se pensar a criação musical ou qualquer criação artística, deve-se empreender esforços para a compreensão de ações orgânicas como processos de comunicação, pois esse pensar implica em conceitos de representação e informação, bem como na interpretação – performance, modos de tocar um instrumento, ou improvisação -, criação de novos sons, artificiais/não-artificiais/, acústicos/eletrônicos (composição e performance). Devemos repensar – nós, músicos – “o corpo como sendo um contínuo entre o mental, o neuronal, o carnal e o ambiental” (GREINER, KATZ, 2001,p.89). Repensar estes pontos ocasionará, conseqüentemente, uma revalorização de nossa função como criadores.

A cultura - e a música - encarna no corpo. O artista é o reflexo integralizador entre ele e seu meio. Devemos conscientizar nossa cultura, e propiciar/possibilitar/identificar novas situações geográficas de intercâmbios de informações. Somos alterados pelas informações, por outras relações que se estabelecem a fim de propor novas formas de interação entre nós

e o meio em que vivemos. A conscientização e apreensão destas informações, por meio de novas criações artísticas/musicais revelam-se como fluxos contínuos inestancáveis de transformações e mudanças (GREINER, KATZ, 2001).

Tratando o corpo como processo de comunicação, e tentando compreender como o movimento se aloja em nós, devemos compreender este movimento como sentido de adaptação a novas situações, e isto também se relaciona à criação artística. O movimento do processo criativo no corpo se adapta, se especializa e se transforma em processos composicionais, em performances, partituras em rascunhos, rasuras, planos, esboços e esquemas. As trocas de informação e seus processos entre o artista e seu meio agem na função de adquirir sintaxes sonoras, estabelecendo redes de conexões. Estes movimentos – no corpo/mente/cérebro – vão se tornando mais e mais complexos. O artista direciona-se a uma especialização de seus conhecimentos, saberes e competências se empenhando, ao longo de sua trajetória, ao aperfeiçoamento de seus valores estéticos e filosóficos, os quais vão se transformando, e que podem se realizar – e criar – novas representações, gestos e formas. O compositor moderno tem a função de aperfeiçoar e transformar seus modos de armazenamento, transmissão e interpretação de informações. O corpo-mídia é um conjunto de informações. É mister empreender esforços para a compreensão de como ele funciona, e isso se relaciona aos modos de criar, fazer e inventar a arte. O ser humano o possui, em sua infinita possibilidade do vir-a-ser constante, um processo sempre em progresso.

A idéia de corpomídia é aquela do lugar como informação; a idéia do corpo como estágio do corpo e do mundo; não é a idéia de atravessar o corpo, mas sim, traduzir o sentido da existência em “tempo real”, pois o corpo e a informação são juntos. A informação o faz, ou seja, “faz” o corpo. Este corpo é co-evolutivo, pois qualquer sistema é um sistema “aberto” onde a processabilidade não cessa nunca, pois corpo e ambiente estão se construindo, trocando informações com o ambiente (corpo como sistema aberto). A informação que ele vai emitir é ele mesmo – o corpo. Ele – o corpo – é a informação; é o arauto deste processo. O corpomídia é que “faz” a informação, conseqüentemente, todos os corpos são corpos-mídia.

História da música

Na História da Música, ao longo de todos os períodos histórico-estilísticos, composições eram projetadas para determinados músicos-intérpretes, os quais se inseriam em determinados ambientes, a fim de produzir, eles mesmos – os corpos – determinado leque de timbres/texturas, por meio de novas técnicas composicionais. A expansão do corpo na música se deu por meio do desenvolvimento de novos instrumentos. O corpo “pedia” estes novos instrumentos – tecnologias – para criar novos gestos sonoros do corpo e no corpo, portanto, novos procedimentos técnico-composicionais. O objetivo de todo compositor seria criar novas possibilidades sonoras para determinados instrumentos/vozes/máquinas; distensão de um corpo performático de novos signos que acontecem no corpo e do corpo (corpomídia); novos gestos que se integram

a novos procedimentos composicionais. Isto foi válido tanto para a música do passado quanto à do presente, bem como a todas as culturas.

Mecanismos da criação consubstancializam-se em processos de armazenagem presentes em determinados documentos de processo. Modos de operação da mente de um compositor são mecanismos que levam a uma ação do signo – semiose/continuidade – por meio de uma distribuição e transformação da informação. Uma idéia musical que se transforma de uma forma a outra, infinitamente. A Música, como meio de comunicação, transmite idéias e pensamentos por meio de pesquisas, descobertas e invenções. O conceito de comunicação está presente no conceito de semiose em C.S. Peirce, onde a

semiose é descrita como um movimento falível com tendência vaga, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de idéias novas. Um processo em que a regressão e a progressão são infinitas... Quanto à comunicação, partimos das constatações de que a semiótica é a doutrina da natureza essencial e variedades fundamentais de possíveis semioses (Colapietro), e semiose é, essencialmente, comunicação... Peirce concebia a semiose como uma análise comunicacional, quando dizia que todo pensamento é dialógico na forma. O pensamento é dialógico, externamente – ocorrendo entre duas ou

mais pessoas, ou internamente, ocorrendo no próprio pensamento de uma mesma pessoa. (SALLES, 2002, p. 67)

A cultura em seu todo – e todas as artes – estão no corpo. Atos do fazer artístico são corpóreos. Atos de emissões sonoras – “atos de fala” como “ação” – são, por exemplo, a voz, os instrumentos, os sistemas de amplificação, módulos de transformação e ampliação, equipamentos que ampliam as possibilidades sonoras. O canto e todos os sons – artificiais/não-artificiais – são “atos corpóreos”, pois carregam a materialidade daquilo que é “nomeado”. O som é “corporificado”, pois lida com a “concretude” sonora. Nomear a ação é construir, portanto, a ação.

Emissões sonoras como atos corpóreos se dão por meio de um corpo-instrumento/ instrumento-corpo, uma relação intrínseca ao mesmo tempo como ato de gerar o som (gesto é som). Tocar um instrumento é corpóreo – conceito de signo que carrega a informação com relação ao objeto, pois tem de carregar uma relação com o objeto (Objeto Imediato e Interpretante Imediato). A informação é “encarnada” no signo. O jeito de “falar” – compor – é o jeito daquilo que está no mundo. O corpo “performa” e encena a comunicação, sua própria história. Uma performance musical permite, conseqüentemente, uma comunicação real, pois inelutavelmente, não existe comunicação que não seja performativa.

O gesto pertence ao campo da expressão de estados somáticos e está significativamente ligado ao fenômeno da comunicação, pois é uma forma temporal que é estabelecida por condições instantâneas. O som é um

tipo de comportamento o qual é integrado como um estado – mental – ou condição. A característica mais significativa do som – ou de padrões sonoros – é sua forma no tempo. Estados emocionais determinam modulações neuro-elétricas de atividades motoras. Expressões – gestos – são elementos de sistemas culturais e biológicos, pois há uma correlação entre estados emocionais específicos e modelos – *patterns* – neuro-musculares específicos. Expressões emocionais não podem ser obtidas por imitações mecânicas, pois as formas são criadas por meio de índices genuínos de estados corporais em condições somáticas favoráveis. A emoção é ação em movimento – no corpo/mente/cérebro – que permite ao ouvinte construir conexões por meio de elementos heterogêneos apresentados pelo artista/compositor/intérprete. Percursos e processos cognitivos (que se passam no corpo do artista/intérprete), geram sentimentos, sensações e emoções. Sentimentos do artista referem-se, portanto, a relações entre mente e corpo.

Na obra *Rô-Dô – Um Monumento* (1991), de Hans Joachim Koellreutter, para um Grupo de Operários da Construção Civil e Suas Ferramentas - música de caráter “ruidista” projetada para a reinauguração do Teatro José de Alencar, em Fortaleza, no Ceará - o signo de uma ação do corpo sobrevive interagindo com outros signos. A semiose de uma ação performativa se completa nos signos sonoros da partitura. Esta ação do corpo do músico-intérprete – neste caso, dos operários da construção – completa-se, gera e interage em uma grafia sonora planimétrica específica do compositor. Os gestos dos operários

nas serras de cortar tijolos, nas lixadeiras, nas furadeiras elétricas e nos variados tipos de martelos, geram, por exemplo, novas possibilidades sonoras por meio de novos procedimentos - no corpo e do corpo - pelo simples encostar, acelerar/desacelerar dos motores, das batidas fortes/fracas dos martelos, em novos sistemas gráficos, conseqüentemente, gerando uma nova notação musical.

O ato criador – processo sógnico – do intérprete como processo inferencial, dá forma a novos gestos no corpo e do corpo, bem como a novas grafias musicais por meio deste processo. O processo em *Rô-Dô – Um Monumento*, de H.J. Koellreutter se dá por uma série de associações (relações). A ação do corpo/mente dos operários no ambiente de trabalho gerou associações para a gênese da composição. A construção da obra encontra sua originalidade nesta singularidade da transformação. O ato criador, portanto, é um processo inferencial, onde toda ação dá forma a novos sistemas. A obra estabelece novas séries associativas e de relações. Portanto, podemos observar nesta obra ruidista de Koellreutter, uma seleção de instantes associativos, da ação do corpo para novos gestos sonoros na partitura. Estas associações geram ações como espaço de experimentação. São disposições do corpo/mente/cérebro, onde estas imagens acumulam experiência e significado, o qual adquirem consistência no projeto poético do compositor. São redes de relações que ajudam a desenvolver seu pensamento. Portanto, documentos de processo, e ainda, a obra musical e a criação artística são sistemas de pensamento em construção.

Para o neurocientista Antonio Damásio (2003), emoções e sentimentos são processos contínuos, onde

ingredientes de um sentimento são conteúdos mentais, percepções de um certo estado do corpo, de um certo modo de pensar que se relaciona com um certo estado corporal. Conteúdo de sentimento é um mapeamento particular de certos estados corporais. Relacionando certos documentos de processo em música com as questões dos sentimentos do compositor, é praticamente impossível estabelecer critérios que possam identificar quais índices se relacionam com determinados conteúdos mentais, os quais se identificam com certos estados do corpo. Podemos empreender esforços no sentido de identificar as pistas, caminhos e indicações por meio de rasuras, rascunhos que denotam tendências de idéias.

Códigos, documentos, criação

Os códigos sonoros/visuais/verbais que se encontram em muitos destes documentos são apenas momentos congelados no tempo e espaço das mentes criativas dos compositores, e este particular é que ainda mantém a obra de arte como sendo um mistério, um mistério da mente. O que se observa em certos conjuntos de documentos são estes momentos da criação, que em algum lugar da mente, no tempo e espaço em que aconteceram, se materializaram certos processos cognitivos. Deve-se atentar para o fato de que o que foi anotado pelo compositor não representa todo o seu pensamento, e muitas vezes, o que não foi anotado na forma de rascunhos também faz parte do processo da criação, pois toda a mente está envolta em um processo dinâmico complexo de engendramentos de idéias que germinam a todo o momento.

Damáσιο (2003), propõe então uma alternativa, que é uma mudança de foco em novas perspectivas, a de que a mente emerge de um cérebro, ou em um cérebro, e que este se situa em um corpo-propriedade (*body-proper*), com o qual ele interage. Por meio da mediação do cérebro, a mente é retida/situada no corpo; a mente estará preservada no processo da evolução, porque mantém o corpo; a mente surge ou resulta de um tecido biológico – ou em um tecido biológico – células nervosas – compartilhando características semelhantes que definem outros tecidos vivos no corpo. O autor define considerações teóricas específicas, e define que (1) “...o corpo (o corpo-propriedade) e o cérebro formam um organismo integrado e que interage amplamente e mutuamente via trajetórias químicas e neurais” (DAMÁSIO, 2003,p. 194).

As conexões para a ação ou para os modos de ação para a criação (ação do signo/semiose/conceito de continuidade). A música é reflexo da cultura, bem como da vida do ser humano em sociedade. As culturas musicais estão imersas em universos hereditários humanos (disposições genéticas). A música folclórica – as “cantigas de roda” de nossas infâncias – contêm em si certas constantes universais culturais e históricas de todos os povos e culturas.

(2) A atividade mental é dirigida primeiramente para dar assistência à regulação dos processos de vida dos organismos, coordenando operações internas do corpo-propriedade, bem como coordenando interações entre o organismo como um todo e os aspectos físicos e sociais do meio ambiente. (*ibid*, p.194)

A criação musical é uma interação e integração entre corpo/mente/meio-ambiente. O artista gera um conhecimento que afeta a cultura, e esta gera outros conhecimentos que afetam outros artistas e culturas. Portanto, artistas interagem consigo mesmos e com aspectos do meio-ambiente. A criação relaciona-se intimamente com aspectos das paisagens sonoras que interagem com o corpo/mente/cérebro dos artistas em formas mentalizadas por meio de signos sonoros.

(3) A atividade do cérebro é dirigida primeiramente à sobrevivência e ao bem estar; um cérebro equipado pode envolver-se em qualquer coisa, da escrita poética à projeção de espaçonaves. (*ibid*, p.194)

Se pensarmos na construção musical, em qualquer estilo, podemos pensar em uma mente que transforma informações (conteúdo), de esquemas sonoros muito simples, até esquemas mais complexos. A nossa capacidade em criar é infinita e imprevisível, seja na forma, no conteúdo e na construção musical, ou ainda por meio da intuição, da invenção livre ou da espontaneidade. Nosso cérebro, portanto, está equipado com informações que possibilitam criar qualquer música em qualquer estilo, ou músicas que contenham vários estilos e idiomas musicais. Delimitar nosso espaço cerebral a seguir rigorosamente técnicas e tendências pré-estabelecidas torna-se anacrônico e incongruente, portanto, uma visão deficiente que poderia ser transcendida. Transitar por diferentes estilos não seria uma proeza intelectual, mas sim, exercitar e explorar incessante e disciplinadamente capacidades que já estão corporificadas em nós.

(4) Que em organismos complexos tais como os nossos, as operações regulatórias do cérebro dependem da criação e manipulação de imagens mentais (idéias ou pensamentos) nos processos que chamamos de mente. (*ibid*, p.194)

Operações cerebrais dependem de imagens ou idéias mentais. Em documentos de processo, signos indicam estas imagens mentais - idéias/pensamentos - criadas e manipuladas pelo artista. O que regula o cérebro são as manipulações de imagens mentais (idéias musicais) no processo que chamamos de mente, e isso é o que poderíamos encontrar e identificar nos documentos de processo de um compositor. O que vemos nestes apontamentos é a mente do compositor, ou ainda, o mapeamento daquilo que foi gerado em certo momento pelo seu cérebro/mente/corpo (um estado biológico). Portanto, o processo criativo em artes engendra estas operações de imagens ou idéias que chamamos de mente.

(5) Que a habilidade para perceber objetos e eventos, externos ao organismo ou internos a ele, requer imagens. Exemplos de imagens relacionadas com o exterior incluem o visual, auditivo, tátil, olfato e imagens gustativas. (*ibid*, p. 194-195)

Aprender objetos é estar consciente e aberto a percepções de idéias musicais. Requer a formação de imagens. O que observamos em documentos e partituras é um conjunto de eventos sonoros que foram percebidos por meio destas idéias/imagens mentais.

(6) Que a interface crítica entre as atividades do corpo-propriedade e os modelos mentais

que nós chamamos de imagens, consistem de regiões específicas do cérebro, empregando circuitos de neurônios para construir modelos contínuos, dinâmicos e neurais, correspondendo a diferentes atividades no corpo – de fato, mapeando estas atividades em como elas ocorrem. (*ibid*, p. 195)

Para explicar uma leitura musical de um diagrama, por exemplo, o corpo responde a estes estímulos neurais de construção contínua. A improvisação musical consistiria então de imagens mentais que acontecem em determinadas regiões cerebrais – apesar de ainda não sabermos em quais – e que empregam circuitos neuronais que constroem o discurso sonoro por meio de certas atividades presentes no corpo do músico, e que este corpo mapeia este discurso. Imagens – como em certas “partituras” modernas – proporcionam mudanças em nosso organismo – corpo e cérebro, por meio de processos perceptivos. As estruturas sonoras (a materialidade da partitura) interagem com o intérprete. Os conjuntos de sensores estão espalhados pelo corpo e respondem com construções de modelos neurais (padrões) – imagens mentais – que irão mapear interações do corpo com relação ao objeto. Improvisações de um instrumentista são modelos de interações que incluem o visual, o auditivo, o tátil, o motor e o emocional. “Modelos emocionais resultam da reação da pessoa que toca, e de como a música está sendo tocada e as características da música em si” (DAMÁSIO, 2003, p. 199). Uma música bem tocada, interpretada, resulta em modelos emocionais que são amplamente percebidos pelo público. “Em outras

palavras, os blocos de construção existem dentro do cérebro, disponíveis para serem apanhados – selecionados – e reunidos em uma combinação particular” (DAMÁSIO, 2003, p. 199). Esta talvez seja a explicação mais razoável no que se refere a uma performance musical, a uma improvisação. Cabe ao compositor selecionar e organizar este universo sonoro de uma maneira pessoal e original.

(7) Que o mapeamento não é necessariamente um processo passivo. As estruturas nas quais os mapas são formados têm sua própria característica no mapeamento e são influenciadas por outras estruturas no cérebro” (ibid, p. 195).

Outro aspecto relacionado aos documentos de processo, é que estes são, portanto, índices/pistas das atividades de mapeamento cerebral que surgem destes modelos sonoros contínuos/dinâmicos/neurais. Documentos de processo são mapas sonoros mentais territorializados no plano papel/partitura. Deste ponto de vista, pode-se abrir novos campos de pesquisa na área musical. O mapa poderia descrever o fenômeno (ou um conjunto deles). Imagens mentais (padrões neurais) – imagens sonoras – são, portanto, imagens de eventos que acontecem no corpo, os quais são mapeados pelo cérebro por meio de uma coleção de atividades neuronais em regiões cerebrais variadas.

Considerações finais

O nosso corpo ainda está impregnado de todos os códigos culturais tradicionais – o mesmo ocorre no campo musical. A ação do corpo – de um novo corpo-

mídia – requer novos movimentos e ações. Todas as estruturas anatômicas do sistema nervoso devem ser pensadas como que interagindo em bloco, como um todo dinâmico, onde diferentes regiões cerebrais interagem em diferentes situações ou em certos estados emocionais, seja na performance, seja na composição, e isto também vale para a dança, o teatro, as artes plásticas, etc. A partir deste mapeamento, podemos começar a perceber em como funcionam certas regiões cerebrais e suas respectivas implicações no processo criativo artístico.

A neurociência, as ciências cognitivas e o estudo a respeito da inteligência vêm lançar novas luzes no campo da música. Com a neurociência, podemos dizer que toda emoção, sensação (aquilo que se sente ao criar, aquele entusiasmo), e todo *pattern* musical está ligado a certas atividades do corpo e das estruturas cerebrais. A música seria então uma consequência de evolução biológica e estaria associada com arquiteturas cerebrais específicas. Nítidos sistemas cerebrais distribuídos servem diferentes características musicais tais como timbre, harmonia, melodia, métrica, tempo, dissonância e consonância. Além disso, diferentes competências musicais são servidas por nítidos sistemas neurais. A neuroimagem mostra que em bases cerebrais de músicos amadores e profissionais há competências tais como, por exemplo, leitura à primeira vista, performance ao piano de peças memorizadas, improvisação vocal e instrumental, características rítmicas e discriminação perceptiva de melodia e harmonia. Estas relações entre sistemas cerebrais envolvem tipos comparativos de linguagem e de processos musicais que devem ser levados em consideração. A criação seria então uma

série de eventos incontrolláveis como o acaso/imprevisibilidade, eventos que nos levam a pensar sobre nossa condição humana.

O nosso corpo, assim como todas as artes, viaja livremente por todas as culturas. A informação/comunicação circula pelo mundo em uma variação contínua. O macrocosmo cultural está incrustado no microcosmo estético/corporal da música e nos micro-elementos esféricos, diagramáticos e planimétricos na música de H.J. Koellreutter, Morton Feldman, Phillip Glass, Steve Reich, Charles Ives, Edgar Varèse, Henry Cowell, George Crumb, Harry Partch, Meredith Monk, Conlon Nancarrow, John Cage...

Referências bibliográficas

DAMASIO, Antonio. Body, brain and mind. In: (____) *Looking for Spinoza*. Londres: Harcourt, Ink, 2003. cap.5, p. 183-220.

GREINER, Christine, KATZ, Helena. A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, R. SOTER, S.(orgs.). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: Ed. Centro Universitário Cidade, 2001. p. 77-102.

PINKER, Steven. The Arts. In: (____) *Blank Slate*. New York: Penguin Books, 2002. cap. 20, p. 400-420.

SALLES, Cecília Almeida. Comunicação em Processo. *Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, São Paulo, 2003, v.3, p. 61-71.

WHITEHEAD, Charles. Social Mirrors and Shared Experiential Words. *Journal of Consciousness Studies*, 2001, v.8, n. 4, p. 3-36.

* **Nélio Tanios Porto** é compositor e pianista graduado pela Unicamp, onde estudou com Raul do Valle e Almeida Prado. Estudou Composição e disciplinas teóricas com H.J. Koellreutter entre 1988 a 1996. Doutorando em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cecília Almeida Salles, realiza a atual pesquisa com apoio da FAPESP.

Conexões transdisciplinares

O corpo face às novas formas de reprodução

Simone Perelson*

RESUMO

Propomos aqui uma abordagem das novas tecnologias reprodutivas privilegiando o fato destas viabilizarem a exposição e a disponibilização de embriões e gametas humanos no laboratório, fora do corpo. Oporemos a técnica da clonagem e a do congelamento dos embriões excedentes de modo a demonstrar que, enquanto a primeira técnica está referida ao mito do duplo e a um ideal de pureza, os embriões congelados remetem à idéia de resto.

Palavras-chave: corpo, clonagem, novas tecnologias de reprodução

ABSTRACT

We propose here a viewpoint of the reproduction new technologies focusing the fact that they make possible the exposition and use of human embryos in the laboratories, out of the body. We will compare the cloning technique and the freezing of exceeded embryos technique in a way to show that while the first one refers to the myth of the double and to an ideal of purity, the second refers to the idea of the rest.

Keywords: *body, cloning, reproduction new technologies*

RESUMEN

Proponemos aquí una abordaje de las nuevas tecnologías reproductivas privilegiando el facto de que tornan posibles la exposición y uso de embriones humanos en el laboratorio, fuera del cuerpo. Oporemos la técnica de clonaje y la del congelamiento de los embriones excedentes de forma a mostrar que enquanto la primera técnica se refiere al mito del duplo y a un ideal de pureza, los embriones congelados remeten à la idea de resto.

Palabras clave: *cuerpo, clonaje, nuevas tecnologías reproductivas*

Introdução: um pequeno histórico

Num fórum organizado pelo jornal *Le monde*, no ano de 2000, a psicanalista Monette Vacquin observou que menos de vinte anos separam o nascimento de Louise Brown na Inglaterra, primeira criança da história da humanidade concebida fora do corpo, das perspectivas anunciadas de clonagem humana. Entre os vários “acontecimentos espantosos” que se sucederam durante este período e para os quais, como afirma a psicanalista, “nos falta tragicamente compreensão de conjunto” (VACQUIN, 2001, p. 54), destacamos abaixo aqueles que dizem respeito mais diretamente ao tema deste artigo.

Em 1978, nasce, na Inglaterra, o primeiro bebê de proveta. Três anos depois começam os primeiros trabalhos sobre o congelamento de embriões.

Em 1984, nasce, na Austrália, a primeira criança na história humana tendo sido um embrião congelado. Em 1985, também na Austrália, nascem os primeiros gêmeos originados da mesma concepção mas nascidos com dezesseis meses de intervalo.

Em 1987, nos EUA, uma sociedade chamada *Fertility and Genetics Research Incorporated* se especializa na comercialização de embriões humanos. Seu sucesso é imediato e suas ações são cotadas na Bolsa.

No mesmo ano, na França, uma mulher é inseminada com o esperma de seu marido morto, e uma outra, na África do Sul, com o material genético de sua filha e de seu genro. Ela será então a primeira «avó de aluguel», ao mesmo tempo avó e mãe dos trigêmeos que colocará no mundo, crianças que serão, ao mesmo tempo, filhos e irmãos de sua mãe, como Antígona, filha de Édipo, era também a sua irmã (*Ibid*, p.57). Como observa Monette

Vacquin, “o acontecimento dá o que pensar: se quis tratar o material genético humano como se ele fosse anônimo e intercambiável, isento de investimento psíquico. E eis que a fantasmática evacuada retorna sob a forma do mestre fantasma! A presença edipiana...” (*Ibid*, p.58).

Em 1989, tem-se o domínio da maturação de ovócitos de fetos não viáveis, permitindo teoricamente a crianças não nascidas terem filhos.

Em 1993, médicos da Virgínia fazem o primeiro anúncio de clonagem humana, por cisão embrionária. Como lembra a psicanalista, “a clonagem é também a realização do fantasma edipiano: o pai e o filho são gêmeos, o pai e o filho se confundem” (*Ibid*, p.60).

Em fevereiro de 2004, foi anunciado que pesquisadores da Coreia do Sul e dos Estados Unidos teriam clonado um embrião humano e extraído dele as tão procuradas células-mãe embrionárias. Com este passo, a clonagem para fins terapêuticos deixa de ser apenas uma teoria para se transformar em realidade e a viabilidade da clonagem reprodutiva mostra-se assustadoramente próxima de nós.

Como sublinha a psicanalista, o congelamento de embriões e a clonagem humana colocam em cena a realização do fantasma edipiano. “O que dizer de tudo isso?, pergunta Monette Vacquin, Derivas? A palavra não é suficientemente forte. Temos antes o sentimento de assistir a um delírio. À presença, no seio da ciência mais sofisticada, do inconsciente mais arcaico” (*Ibid*, p.57).

Mas para compreender a dimensão deste sentimento devemos lembrar que a lei de Édipo, isto é, aquela que funda e ao mesmo tempo opõe-se ao seu fantasma, mais do que a interdição do incesto, representa o princípio diferenciador. De fato, para além das fantasias incestuosas, as

novas tecnologias reprodutivas embaralham as referências fundamentais do homem que são a distinção entre o animado e o inanimado, a vida e a morte, o humano e a coisa.

O corpo fora do corpo: quem é o mostro?

Uma das formas que se tem encontrado para definir aquilo que de inédito trazem as novas tecnologias reprodutivas é a separação entre sexo e reprodução. Alguns autores, entretanto, contradizem este ineditismo afirmando que esta separação já vem sendo há muito operada por uma série de evoluções sociais e médicas que libertaram o sexo dos imperativos da reprodução. Outros vêm afirmar, por sua vez, que há uma inversão fundamental, quando, a partir dos anos 80, a tecnologia reprodutiva conduz de uma reivindicação ao sexo sem reprodução a uma outra, contrária, a saber a da reprodução sem sexo.

Para além desta discussão, há um segundo aspecto das novas tecnologias reprodutivas que pode também definir o seu ineditismo, e cuja importância não tem sido, a nosso ver, suficientemente destacada. Trata-se, como afirma Marilena Corrêa, da exposição e disponibilização de embriões e gametas humanos no laboratório, fora do corpo. De material restrito originalmente à individualidade do corpo, passa a circular no laboratório, a poder ser congelado e manipulado por outros indivíduos – biólogos, técnicos, médicos -, adquirindo, assim, autonomia (CORRÊA, 2001, p.206). Como afirma Monette Vacquin, nenhuma geração antes da nossa teve o poder de congelar a sua descendência, de estocá-la, de modificar seus caracteres”(*op. cit.*, p. 56).

Da autonomia reivindicada pelas mulheres nos anos 60 passamos à autonomia do material reprodutivo e de

seus resultados. Da reivindicação à autonomia do sujeito (feminino) com relação aos imperativos biológicos do seu corpo, passamos à autonomia dos elementos biológicos e de seus resultados (embriões) com relação aos imperativos desejantes do sujeito. Ao invés do sujeito, é o objeto que parece aqui ganhar autonomia e quiçá, tal como o monstro de Frankenstein, vida. Como observa Ieda Tucherman, no artigo *A construção dos monstros e as raças fabulosas*, as tecnologias de manipulação genética nos levam a colocar as seguintes questões: “até que ponto e qual é o limite onde podemos levar os artifícios e as intervenções sem prejudicar a imagem ‘natural’? O que é humanoíde? Que corpo podemos ter hoje que ainda seja reconhecível como humano?” (1999, p.149). Enfim, “até que grau de deformação (ou estranheza) permanecemos humanos?” (*idem*).

Mas as novas tecnologias reprodutivas nos permitem também dar uma nova dimensão à definição oferecida por Tucherman do *monstro*. Como ela afirma, “o monstro excede a representação: ele mostra um transbordamento de ser, oferece ao olhar mais do que já foi visto” (*Ibid*, p.151). Não seria este material restrito originalmente à individualidade do corpo e exposto atualmente nos laboratórios – e, sobretudo, o embrião congelado – a realização do monstro do qual nos fala a autora?

Frosty ou Frankenstein?

Como indicam vários psicanalistas, a exposição e disponibilização de embriões e gametas humanos no laboratório relaciona-se a alguns dos fantasmas fundamentais do homem.

Na parte de sua tese dedicada à literatura psicanalítica (*Op. cit.*, p. 180-81), Corrêa refere-se à inquietude relatada

por Piera Aulagnier em relação a casos como os de “inseminação de uma neta com o esperma congelado de seu avô, uma mãe que empresta seu útero à filha e ao esperma de seu genro, a inseminação de uma mulher pelo esperma de seu marido morto depois de um certo tempo” (*Ibid*, p.180). É a possibilidade de “confronto com a realização de fantasias que fazem parte de nossas representações pulsionais mais arcaicas, mais universais, mais recalcadas, que inquieta a psicanalista” (*Idem*). A essa preocupação associa-se a de Monette Vacquin, que afirma que “com as novas tecnologias médicas de reprodução artificial, da mesma forma como ocorreria no prolongamento artificial da vida, estar-se-ia realizando o sonho do homem ‘de se constituir fora desses dois limites que são a sexualidade e a morte’” (*Ibid*, p.180). A técnica do congelamento permitiria, por sua vez, a realização do fantasma de suspensão da vida, o que nos levaria a viver hoje, segundo a psicanalista, num mundo de “cadáveres quentes e embriões congelados”.

Sublinhar o aspecto fantasmático das novas formas de reprodução implica em ir ao encontro do avesso do processo de autonomização do sujeito. Em sua vertente simbólica, ou ainda numa linha de continuidade com as transformações sociais desencadeadas nos anos 60, aquilo a que nos conduz este processo é, como mostra Michel Tort, a colocação em causa da diferença dos sexos e das gerações própria à ordem simbólica, fazendo emergir novos arranjos familiares até então mantidos no campo do recalcamento. Como afirma o psicanalista, grande parte da fascinação e da indignação provocada pelas novas práticas médicas no campo da reprodução decorre da

supressão do recalçamento que representa o exercício das novas formas de parentesco e da ruptura com a ‘sacralização cristã do casal monogâmico’ (TORT, 2001, p.54). Enfim, o que as novas formas de reprodução colocariam em cena seria a vitória do princípio do prazer pela suspensão do recalque.

Entretanto, este processo coloca em cena, como vimos, a realização de fantasmas fundamentais do homem. E abordar este aspecto fantasmático implica em abordá-lo em sua dimensão real, posto que, como afirma Lacan, é o fantasma que dá o único acesso possível ao real. Como definem Laplanche e Pontalis no *Vocabulário da psicanálise*, os fantasmas fundamentais são cenários imaginários que “agenciam elementos de uma lenda em torno do nosso nascimento, da vida sexual dos nossos pais, e também do modo segundo o qual nos advêm a sexualidade, a diferença dos sexos, e os temores que lhe são ligados” (LAPLANCHE, PONTALIS apud KAUFMANN, 1998, p.172). Por outro lado, segundo a fórmula de Lacan, o fantasma é o que coloca o sujeito em relação com o objeto causa de seu desejo, que nada mais é senão o seu resto, resíduo do gozo. Assim, se a realização dos fantasmas implica, como nos mostra Michel Tort, a vitória do princípio do prazer pela suspensão do recalque, ela implica também no encontro com o objeto, resto deste processo, resíduo do gozo, avesso do princípio do prazer.

Talvez sejam a clonagem, por um lado, e os embriões congelados, por outro, que melhor nos permitam abordar estes dois aspectos das novas tecnologias reprodutivas. Embora não falem vozes denunciando o risco da clonagem e descrevendo o clone como o

grande fantasma assustador deste processo, embora a clonagem seja excomungada como exemplo supremo da deformação humana e científica, o clone é apenas o resultado extremo de uma démarche previsível da racionalidade científica. O clone é, de fato, a expressão da busca da harmonia, da beleza, da imortalidade, da perfeição, da absoluta identidade. Realizando o mito do duplo, o clone conforma-se (imaginariamente, é lógico) ao ideal, ele está referido ao ideal. Além disso, a clonagem, ao viabilizar a passagem da reprodução fora do sexo para a reprodução assexuada, realiza, ainda (também imaginariamente, é sempre bom lembrar), o ideal de autonomia. Aqui não se depende mais do sexo, e nem tampouco do material reprodutivo alheio; não se está mais submetido às agruras do acaso e, com isso, tampouco da diferença. Seguindo esta lógica, podemos afirmar que é o ideal de pureza que se busca com a clonagem: como dizem alguns, a clonagem seria a realização da “paternidade sem resto”.

Mas aquilo que surge como o resto ou transbordamento assustador deste processo, aquilo que nos remete para o verdadeiro encontro indesejável, com algo que não apenas não se encaixa nesta lógica ou racionalidade científica, como também nos coloca face à ausência de representação simbólica, aquilo que escapa à nossa razão, são os embriões congelados, também chamados de embriões excedentes, algo entre a coisa e o humano, ou ainda algo que é ao mesmo tempo os dois, nos referindo à categoria de humanóide, de uma coisa assustadoramente humana ou de um humano assustadoramente coisificado. Se o clone encontra-se no espaço da purificação, os embriões excedentes vão

apontar os limites desta purificação presentificando-se como sobra, resto, lixo. Os embriões excedentes são literalmente ‘aquilo com o que não se sabe o que fazer’.

Os embriões excedentes são um resultado da hiperestimulação da ovulação, processo necessário às várias técnicas reprodutivas, e da fecundação destes óvulos ocasionando uma produção excessiva de embriões que não serão utilizados e que não se pode (segundo as leis vigentes em alguns países) e/ou não se deseja destruir (para eventualmente utilizá-los no futuro). A médica Marilena Corrêa descreve nos termos abaixo como se passa, paradoxalmente, de uma condição inicial de falta de embriões (desejados) a uma outra de excesso (indesejado) destes:

Em função daquela primeira etapa do ciclo FIV – a hiperestimulação hormonal da mulher, são produzidos muito mais óvulos e, em conseqüência, muito mais embriões do que se admite que uma mulher poderia suportar em uma gravidez. Não sendo tecnicamente possível congelar óvulos de modo a garantir a preservação de sua integridade no descongelamento, os óvulos excedentes devem ser fecundados, para que possam ser guardados sob a forma de embriões congelados. Estes embriões ficaram conhecidos como *embriões excedentes* ou *embriões supranumerários*. (Op. Cit., p.78)

Estes embriões congelados serão, por sua vez, utilizados em uma nova tentativa de fecundação pelo mesmo casal ou pela mesma pessoa “abandonados”. Neste caso, poderão servir à pesquisa, ser “doados” a outras pessoas ou outros casais que desejem ter

filhos ou ser destruídos. Vejamos em que termos a psicanalista Geneviève Delaisi descreve a história dos “embriões abandonados”:

A história da fabricação dos embriões abandonados é a seguinte: um casal quer desesperadamente um filho, e se lança em um programa FIV; ora, posto que a técnica é ainda amplamente experimental, a ovulação da mulher é muito ‘estimulada’ (como se diz...), até produzir às vezes vinte ou trinta ovócitos. Uma dúzia dentre eles são eventualmente fecundados; depois, reimplanta-se a cada tentativa, dois ou três embriões. Às vezes funciona, mas o casal não está necessariamente pronto para recomeçar após um primeiro nascimento (as mulheres tem freqüentemente trinta e cinco/quarenta anos); e sobretudo esses casais não sabem o que fazer, o que pensar, nem o que decidir a propósito dos embriões congelados que sobraram.

Não há com efeito representação antropológica, representação simbólica para esses ‘embriões supranumerários congelados’: os pais não sabem aliás que gênero lhes dar; eles dizem freqüentemente ‘isso’ para designá-los. (DELAISI,1994, p.72)

É assim que os embriões excedentes – alguém meio coisa ou algo meio homem, na suspensão entre a vida e a morte, entre a humanização e a destruição - surgem como sobras, como resto inassimilável do processo reprodutivo ou ainda como restos humanos do processo técnico-científico. Mas como também observa Corrêa, “de indesejado efeito colateral da FIV¹, os embriões

excedentes passam a ser extremamente desejáveis, uma vez que, além de congelados para uso posterior dos próprios depositários, podem ser doados a pessoas inférteis ou utilizados em pesquisas” (*Op.cit.*,p.78). Pelo fato de até hoje dificilmente se admitir a criação de embriões humanos com finalidade de pesquisa, estes embriões excessivos acabam por tornar-se material mais do que precioso para pesquisadores e, sobretudo, para os laboratórios de pesquisa. Transformados seja em resto seja em objeto de grande valor, estes embriões colocam necessariamente os sujeitos que têm com eles alguma forma de relação – de produção, de propriedade ou de afeto (que termos podemos aqui utilizar?) – face ao desafio de sua representação simbólica. Coisa ou humano? A quem pertencem? Podem ser destruídos? Podem ser utilizados para a pesquisa? Podem ser doados para processos reprodutivos envolvendo outras pessoas? Podem ser vendidos? São pessoas humanas em potencial? A questão da dignidade humana lhes diz respeito? São dignos de afeto? Às questões já extensamente discutidas a respeito do estatuto do embrião, vemos somar-se uma série de novas dificuldades quando este é desalojado de seu ‘receptáculo natural’, o corpo da mãe, e passa a ser estocado no laboratório.

São essas novas dificuldades que vão abrir, para os comitês de ‘especialistas’, um campo de debates bioéticos e para os responsáveis por sua vinda ao mundo, muitas vezes, um campo de desamparo ético e afetivo de proporções incalculáveis. Abordemos inicialmente estas dificuldades pela ótica dos

‘especialistas’, para depois vermos a que soluções ou falta de soluções elas podem levar os ‘não especialistas’.

O *Warnock Report* é o primeiro marco na discussão bioética na reprodução assistida. Ele é realizado em 1985 sob demanda oficial do governo inglês por uma comissão formada por um grupo de médicos, advogados, teólogos e cientistas sociais. Segundo seus relatores, o embrião em causa deve ser tratado como um conjunto de células absolutamente distinto de um ser humano completo, podendo desta forma ser utilizado para pesquisa, desde que se obedeça o prazo de 14 dias de seu desenvolvimento. Ou seja, “quer tenha sido ou venha ser congelado, ou não, ele não pode ser mantido vivo fora do corpo da mulher por período superior a 14 dias de sua existência” (*ibid*, p.213) e a pesquisa realizada além deste limite deve ser considerada crime. É interessante observar que esta demarcação inglesa em termos de 14 dias, que foi posteriormente generalizada e é válida até os dias de hoje, tem sua base num dos principais objetivos da moral utilitarista, a saber, a evitação da dor. Com efeito, ela se fundamenta no fato de que é no décimo quarto dia que o sistema nervoso central é esboçado e é a constituição deste sistema que permitirá posteriormente ao feto e à criança sentir dor.

O comitê propõe ainda que sejam também considerados crimes, no campo da pesquisa, a colocação de embrião humano no útero de outras espécies e a venda de embriões humanos sem autorização. Além disso, ele indica a necessidade de criação de lei para impedir o direito de propriedade sobre o embrião

humano. Como observa Corrêa, “todas essas interdições indicam as virtualidades visualizadas por aquela comissão” (*idem*).

O relatório propõe enfim que o tempo máximo de armazenamento de embriões seja de cinco anos. Em caso de morte de um dos parceiros, o outro deve herdar o direito de uso do embrião: se os dois morrem ou se há desacordo entre os parceiros quanto ao destino do embrião congelado, este direito deve passar à autoridade responsável pelo armazenamento.

O que podemos depreender deste relatório, que servirá de base para os vários outros que se constituirão futuramente tanto na Inglaterra quanto em outros países, é, por um lado, uma reificação do embrião que busca suprimir artificialmente o seu potencial de humanidade, e por outro lado, uma tentativa de regulação absolutamente precisa de algo que, ao que tudo indica, nos levará à defrontação real de situações que até hoje imaginávamos pertencentes apenas ao domínio da ficção científica e que é a gestão de um estoque de embriões.

Esta tentativa de regulação precisa daquilo que escapa de modo fundamental a qualquer tentativa regulatória e é levada ao seu limite na França através do que ali ganha o nome de *projeto parental*.

Como observa Geneviève Delaisi, a noção de *projeto parental* “é o *leitmotiv*, o ‘*cerne da guerra*’, dos projetos de lei sobre as procriações assistidas” (*Op.cit.*, p.64) na França e “os redatores do projeto parecem agarrar-se a ela como a uma noção fetiche que poderia justificar, legitimar ou ainda dar uma coerência a toda a montagem tecnocrático-médica que é apresentada”

(*idem*). Para gerenciar racionalmente o estoque de embriões congelados, chamados de PP (projeto parental), são colocadas aos casais que têm (?) ou que deram origem (?) a estes embriões questões aparentemente simples múltipla escolha.

É perguntado ao casal se ele quer: 1) Conservar ‘no frio’ o seu PP. Renovando a sua escolha a cada ano por carta, ou seja se, segundo os termos da lei, ele deseja: ‘prosseguir o seu PP’. 2) Renunciar ao seu PP ao final de um certo tempo (não mais do que cinco anos).

Neste estágio, nova escolha. O casal quer a simples interrupção (ou seja, a destruição do seu PP), ajudar a realizar o PP² Aqui a abreviação PP refere-se não embrião mas propriamente ao projeto de um casal de ter um filho.

No entanto, por mais que seja reificado o embrião congelado e racionalizada a gestão do seu estoque, Geneviève Delaisi mostra, através de alguns casos recentes, os limites tanto desta reificação quanto desta racionalização. Destacaremos aqui dois casos. O primeiro deles é o de um casal, congelado numa espécie de luto impossível. Uma mulher que havia feito várias tentativas fracassadas de FIV mas tinha vários embriões congelados vinha às vezes, autorizada pela equipe do hospital, ver os seus embriões no congelador, “como ela teria feito com bebês numa encubadeira, ou como no cemitério, dizia ela...” (*Ibid*, p.75).

O segundo caso é o de um casal rural e católico que havia tido, por FIV, o número de filhos desejado. Eles mal sabem que há embriões congelados quando recebem

a carta ritual do banco que estoca seus embriões, lhes perguntando o que queriam fazer com estes. O casal (para quem destruição remete a aborto) dirige-se ao padre, que não sabendo responder, dirige-se ao cardeal, que por sua vez, dirige-se ao seu superior, que afirma enfim que “esses embriões tem um destino absurdo”.

A essa altura cabe um esclarecimento para que a nossa posição, assim como a da psicanalista que nos traz estes exemplos, não seja confundida com uma posição religiosa, que contrariaria o nosso direito de congelamento da vida, moralizadora ou retrógrada, que iria contra os avanços da ciência. Com efeito, a posição de Geneviève Delaisi, que compartilhamos absolutamente, não é a de opor-se ao princípio do congelamento, mas de mostrar a incongruência da conjugação desta técnica à noção de gestão racional do PP. E isto porque “os casais não são verdadeiramente ajudados (...) por estas construções médico-sociais, por esses arranjos legais” (*Ibid*, p.76) ou ainda porque “não se pode gerenciar o desejo de filhos de um casal como se gera o plano de financiamento de um apartamento...” (*Ibid*, p.77).

E é para precisar seu ponto de vista que a autora nos oferece o que ela chama de um “bom exemplo” ou de um “exemplo positivo” do congelamento. Trata-se de uma mulher que após ter duas filhas, faz uma ligadura de trompas. Divorcia-se, casa-se novamente, e entra num programa FIV para ter um filho com seu novo marido. Não tendo engravidado na primeira tentativa, os embriões excedentes são congelados. A quarta tentativa é bem sucedida e nasce John, um menino. Mas o que se passa entre a

primeira tentativa e o nascimento do menino, ou seja, enquanto a família o esperava, é absolutamente surpreendente: “as futuras irmãs de John haviam desenhado o pequeno irmão que estava por vir, representando-o em cubas de gelo em um refrigerador” (*Ibid*, p.76). Estes desenhos preencherão posteriormente as paredes do quarto de John. Além disso, John será apelidado, sob a forma de uma simpática brincadeira, de *Frosty*, apelido que substituirá, até mesmo na escola, o seu nome.

Destino absurdo, como havia dito o superior do cardeal? Sim, entretanto, “tudo isso se passava (...) numa atmosfera lúdica e alegre; demonstração que o psiquismo humano pode se acomodar a situações *a priori* difíceis se lhe damos a possibilidade de metabolizá-las com os seus próprios meios” (*Idem*).

Tendo coisificado John na cuba de gelo e humanizado a cuba de gelo pela perspectiva de vida ao mundo de John, as suas irmãs nos permitem perceber, de um modo divertido, como “as novas tecnologias reprodutivas podem estar representando uma substituição das formas de procriação em nossas sociedades, no sentido da modificação das narrativas sobre a procriação” (CORRÊA,2001,p.193), e como também o humano e a coisa podem se diferenciar de novas formas, constituindo o que hoje chamamos de novas subjetividades. De fato, elas ampliam o nosso campo de reconhecimento potencial do humano, a nossa capacidade de reconhecer o humano nas suas novas formas. Ali onde aparentemente há deformação, elas formam, nos vários sentidos deste termo: dar forma, conceber, imaginar, criar, educar.

Mas sobretudo o que elas nos trazem é o tratamento lúdico do estranho, o encontro alegre com o novo, a leitura criativa do absurdo. Elas não fogem, mas brincam com o estranho, com o novo, com o absurdo. Aceitam alegremente o seu desafio. Inventam novos lugares para o corpo, um modo de acesso afetivo ao desconhecido. Dão conta, porque munidas de afeto, **precisam** dar conta do novo, do absolutamente novo que se aproxima delas. Transformam essa aproximação numa aproximação afetiva sem destitui-la de seu caráter estranho. Elas humanizam o frio, colocam em cena, de modo leve, divertido e criativo, aquilo que Freud chama de *Unheimlich*.

Se as novas tecnologias reprodutivas transgridem, como sublinham vários autores, a própria noção de homem, de filiação, de corpo e de sujeito, cabe aqui à fratria de seus filhos transgredir as transgressões, inventando, de modo divertido, as novas narrativas que talvez venham a constituir-se como normas, ditas sérias, que eventualmente virão a ser transgredidas, e assim sucessivamente, permitindo-nos que ali onde esperávamos, como fruto da razão iluminista, Frankenstein, brindemos a chegada de uma nova razão, vertendo em nossos copos algumas cubas de Frosty.

Notas

¹ Fecundação *in vitro*.

² Aqui a abreviação PP refere-se não embrião mas propriamente ao projeto de um casal de ter um filho.

Referências bibliográficas

CORRÊA, M.. *Novas tecnologias reprodutivas. Limites da biologia ou biologia sem limites?* Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

DELAISI, G. *Efant de personne*. Paris: Odile Jacob, 1994.

KAUFMANN, P. *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Paris: Larousse, 1998.

TORT, M.. *O desejo frio. Procriação artificial e crise de referenciais simbólicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TUCHERMAN, I.. "A construção dos monstros e as raças fabulosas". In: VILLAÇA, N., GÓES, F., KOSOVSKI, E. (org.). *Que corpo é esse?* Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

VACQUIN, M. "Vers la «guérison» de l'espèce?". In: FERENCZI, T. (dir.). *Changer la vie?* Bruxelas: Éditions Complexe, 2001.

* **Simone Perelson** é Doutora em "Psicopatologia Fundamental e Psicanálise" pela *Université Paris 7*. Pesquisadora-associada pela FAPERJ no *Programa de Teoria Psicanalítica* da UFRJ.

Descentramento e fratura: representação do corpo na arte contemporânea

Patricia Corrêa*

RESUMO

A partir das idéias de “sujeito fraturado”, de Luiz Costa Lima, e “intersubjetividade corporal”, de Maurice Merleau-Ponty, sugere-se um caminho de análise da representação do corpo na arte contemporânea. Pretende-se sondar se a arte contemporânea, como espacialização simbólica, corresponderia ao descentramento do sujeito e se, como subjetivação de uma espécie de fratura, poderia corresponder a uma reabilitação ontológica do corpo. Esse caminho é posto à prova na análise de trabalhos de Eva Hesse, Robert Smithson e Yves Klein.

Palavras-chave: corpo, representação, arte

SUMMARY

Having as basis the ideas of “fractured subject”, of Luiz Costa Lima, and of “corporal intersubjectivity”, of Maurice Merleau-Ponty, it is suggested a trail of analysis of the representation of the body in the contemporary arts. It is intended to evaluate if contemporary arts as symbolic spacialization corresponds to the decentralization of the subject and if, while subjectivation of a type of fracture, could correspond to an ontological rehabilitation of the body. This trail is tested in the analysis of the work of Eva Hesse, Robert Smithson and Yves Klein.

Keywords: body, representation, arts

RESUMEN

A partir de las ideas de “sujeto fraturado”, de Luiz Costa Lima, y de “intersubjetividad corporal”, de Maurice Merleau-Ponty, se propone un camino de análisis de la representación del cuerpo en el arte contemporánea. Se pretende examinar si el arte contemporánea, en la medida en que da lugar a una espacialización simbólica, correspondería al descentramiento del sujeto; y si, en tanto subjetivación de una especie de fractura, podría corresponder a una rehabilitación ontológica del cuerpo. Ese camino es puesto a prueba en el análisis de trabajos de Eva Hesse, Robert Smithson e Yves Klein.

Palabras clave: cuerpo, representación, arte

“Da vaporização e centralização do Eu. Tudo reside nisso.”(BAUDELAIRE,1994, p.67)

Como indicam essas palavras de meados do século XIX, poderia atribuir-se à modernidade certo grau de dispersão subjetiva. Em Baudelaire, tal dispersão remete à experiência na metrópole: artista é aquele que flana em meio à multidão, que se entrega a seus fluxos sem direção definida, “um *eu* insaciável de *não-eu*, que, a cada instante, o reflete e exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia.” (1995,p.87). Sua entrega chega mesmo a ser a golpes de corpo: embates físicos, choques sensoriais na massa dos outros corpos circulantes na cidade. Porém, segundo essas mesmas palavras, a poesia seria uma espécie de refluxo dessas experiências fragmentárias. Criar exige um ato de concentração que se traduza em versos na integridade do poema, pois como na célebre definição baudelaireana da beleza, a arte deve conjugar o transitório e o eterno, deve ser capaz de somar certa permanência ao volátil. Nessa época, o sujeito lírico passaria a forjar-se na própria vertigem centrífuga da metrópole, no confronto com o recente advento das massas anônimas. Entraria em curso a decomposição de modelos formais tradicionais, como a perspectiva pictórica, a coerência anatômica do claro-escuro e da estatuária e a metrificação do verso, até então cultivados como “marca lingüística de um momento da história ocidental situado sob o signo da harmonia (...) fundado sobre um pensamento do todo e da unidade.” (FINCK,1992)

E o que estaria a surgir sob os signos modernos da fugacidade, do deslocamento, sob o pensamento do

descontínuo? Se a arte é formalização *exemplar* da vida humana, “estrutura da sociedade, processo de seu autodeterminar-se, diagrama de seu devir histórico”(NAVES,1996,p.XXI), de acordo com Giulio Carlo Argan, como tornaram-se presentes à percepção essa nova cultura da transformação, a nova sensibilidade de um *eu* transitivo e fragmentário, cada vez mais distante do *eu* cartesiano, estável e unívoco?

Alberto Tassinari (2001) mostrou como o surgimento da arte moderna está associado ao questionamento do modelo espacial correlato à noção de uma subjetividade autocentrada – o naturalismo de matriz renascentista, construído pela redução da visão à impressão de um único olho imóvel –, alargando uma discussão que remonta, no mínimo, a Erwin Panofsky e a Pierre Francastel. Sua análise da pintura *A Carta de Amor* (1667), de Johannes Vermeer, demonstra como a perspectiva fixa na tela um mundo espacialmente autônomo, iluminado com luz própria, estruturado como panorama individual, intransferível, “no qual um *eu* duplica, na interioridade da obra, a sua própria interioridade” (Ibid., p.148). O autor procura entender como, a partir da rejeição dos códigos espaciais da arte dos séculos XV ao XVIII, constituiu-se na pintura e na escultura modernas uma espacialidade que nunca se exclui totalmente do mundo cotidiano, que envolve o espectador num espaço em comum com o mundo.

Assim, haveria duas fases na história da constituição dessa espacialidade: uma fase de formação, iniciada por volta de 1870, que engloba a arte do Impressionismo ao Expressionismo Abstrato, e uma fase de desdobramento, iniciada por volta de 1955, que engloba a arte da Pop

aos dias de hoje. Essa periodização coincide com o que genericamente considera-se a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, aqui compreendida mais como continuidade do que como ruptura, já que a última teria passado a realizar plenamente aquilo que na primeira ainda se misturava a elementos tradicionais.

Algumas análises dão clareza ao argumento, como as de pinturas que marcam o início e a consolidação da primeira fase, *A Ponte de Maincy* (1879-80) de Paul Cézanne e *Ritmo de Outono* (1950) de Jackson Pollock. Entre essas duas pinturas, percebe-se a gradual decomposição do ponto de vista central que antes estruturava uma subjetividade feita à sua medida. Em Cézanne, a diversidade de planos pulsantes, que ora convergem na profundidade do motivo, ora escapam à superfície de pinceladas, desagrega a unidade da própria idéia clássica de modelo, retirando-lhe a autoridade como mediador da distância entre sujeito e mundo. Em Pollock, a explosão rítmica do *all-over* explode consigo todo ponto fixo da visão, agora inquestionavelmente múltipla e instável, vivida numa exterioridade que absorve o sujeito sem fornecer-lhe abrigo íntimo. A obra de Pollock seria o ápice de uma experiência da modernidade como processo de desagregação e exteriorização subjetiva, que no esforço mesmo de submeter o turbilhão de sua ação à dimensão de uma tela, produz uma unidade sem modelo, circunstancial. Aí talvez possamos reencontrar a metáfora de Baudelaire: abertura, fusão do *eu* no mundo, alternadas com separação, concentração.

A expressão '*espaço em obra*' é para Tassinari um modo de designar a espacialidade formada na arte moderna e cujos desdobramentos vivemos na arte contemporânea.

Define a obra que exhibe sinais de seu fazer-se no espaço, que individualiza um conjunto de operações ao mesmo tempo em que situa-o entre as mesmas operações que produzem o mundo cotidiano. A arte faz o espaço estar ‘em obra’ na medida em que requisita o espaço do mundo em comum com o espectador. Anunciada já em Pollock, a espacialidade contemporânea pode ser bem demonstrada na escultura *Arvo Inclinado* (1981) de Richard Serra, cuja totalidade não a isola da praça em que foi instalada, ao contrário. Conformação de uma exterioridade – um lugar para circulação pública –, não pode ser apreendida visualmente em sua inteireza, mas está no mundo a ativar relações com as pessoas e construções ao seu redor. Há aí um caráter fundamental da arte contemporânea: “Ser parte do mundo em comum, dele poder isolar-se, mas não de todo, faz de algo um elemento numa trama que, em última instância, pode ser dita intersubjetiva” (Ibid., p. 144). Enquanto a arte de matriz renascentista corresponde à estrutura do sujeito central, a arte contemporânea adquire sentido estético na medida de seu “poder de intersubjetivação”, isto é, na medida em que pressupõe “uma estrutura de convívio intersubjetivo que ela pode repor e renovar ou não” (Ibid, p. 151).

Pelo menos dois aspectos dessas idéias de Tassinari merecem aqui certo destaque. Primeiro, o fato de privilegiarem uma atenção sobre a arte contemporânea. A produção iniciada por volta de 1955 enfrenta mais diretamente as tensões da esfera pública, que era o destino mesmo da arte desde o início da modernidade, como o exemplificam as operações levadas a cabo na *Pop Art* e na *Minimal Art*. Por isso, é viável dizer que ela exterioriza

uma “estrutura de convívio” que afirma, às vezes nega – desdobra, em todo caso –, as possibilidades da arte como “diagrama”²¹ do devir histórico da sociedade. Logo, a arte contemporânea presta-se melhor à análise de uma estrutura que formou-se justamente ao longo da arte moderna e será, portanto, o foco deste trabalho. Segundo, o fato de que tomar a intersubjetividade como conceito central à reflexão sobre a arte no século XX é para o autor, antes de mais nada, um modo de colocar em pauta o declínio histórico da matriz plástica renascentista enquanto forma simbólica da subjetividade e, assim, evidenciar também a necessidade de se pensar a nova espacialidade que daí surge em correlação à crise moderna da centralidade do sujeito. Nesse sentido, mais até do que o próprio conceito de intersubjetividade, são cruciais para este trabalho as leituras e questões abertas pelo autor, que no entanto serão aqui conduzidas em diferente direção.

Concernente sobretudo à filosofia do século XX, o conceito de intersubjetividade é referido por Tassinari ao pensamento de Jürgen Habermas e sua crítica à concepção de Edmund Husserl. Nos interessa, porém, não propriamente a retomada crítica desse conceito por Habermas, mas sim por Maurice Merleau-Ponty, o que discutiremos de maneira a enfrentarmos-nos à concepção de “sujeito fraturado” de Luiz Costa Lima. Pretendemos pois sondar se a arte contemporânea, enquanto espacialização simbólica, corresponderia ao descentramento do sujeito e se, enquanto subjetivação daquela fratura, poderia corresponder a uma reabilitação ontológica do corpo.

O “ser parte do mundo em comum” da arte contemporânea, que Tassinari relaciona às idéias de

Habermas, significa viver a intersubjetividade em seu movimento mais peculiar: “a noção por um eu, ou um sujeito, de que ele é posto e fica exposto ao que é comum pela ação de um outro”, ou seja, que o espectador e seu olhar “são postos pela obra ao mesmo tempo que sobre ela se debruçam” (TASSINARI, 2001, p.144). Mas esse movimento duplo e simultâneo de individualização/sociação, em que o outro não é deduzido do eu, pois relacionam-se simetricamente, já seria uma superação crítica da intersubjetividade husserliana que, segundo Habermas, manteria ainda um eu prévio e central a partir do qual se construiria um mundo comum com outros ‘eus’. Contra tal centralidade, Habermas pensa o eu como resposta à expectativa do outro eu: “não posso simplesmente só por mim mesmo manter o eu que em minha autoconsciência aparece como dado a mim – isto não ‘pertence’ a mim. Antes, este eu retém um núcleo intersubjetivo, pois o processo de individuação é conduzido através de uma rede de socialização e história” (HABERMAS apud TASSINARI, 2001, p.145). Sem dúvida, estamos já no âmbito de um amplo questionamento do *cogito* constituinte, que tinha ainda em Husserl um defensor. Mas a contribuição de Merleau-Ponty a respeito desse mesmo problema é, acreditamos, mais elucidativa para o nosso propósito.

A filosofia transcendental de Husserl afirma a unidade entre o ato de conhecer e o objeto conhecido, isto é, pensa a consciência como manifestação de si mesma e das significações objetivas – é uma fenomenologia que descreve o vivido como correlação fundamental entre intencionalidade e mundo. Distinguindo a princípio uma região interior “consciência” e uma região exterior

“mundo”, Husserl logo faz da primeira a região das essências, o *eidos ego* que constitui a outra região. A investigação dessas essências, logo dos significados produzidos pelo ato intencional, denomina-se *epoché* ou redução eidética, na qual a tese natural da existência efetiva do mundo é “posta entre parênteses” para que revelem-se apenas as próprias operações realizadas pela consciência. Na redução, a busca do significado ideal dos elementos empíricos é indissociável da busca da essência ideal da própria consciência constituidora de todas as essências ideais.

Nas palavras do filósofo: “o eu puro parece ser um momento necessário; a identidade absoluta que ele conserva através de todas as transformações reais e possíveis não permite considerá-lo em nenhum sentido como uma parte ou momento real dos próprios vividos”². É um eu que transcende a imanência dos vividos e que vive todos os modos do vivido. Eis aí, certamente, o Husserl que elogiava em Descartes, que via no *cogito* um *a priori* absoluto e necessário à filosofia justamente por permanecer idêntico a si mesmo sob a multiplicidade e a contingência das vivências e, assim, ser capaz de dar identidade às coisas empíricas. Esse elogio é o que permite considerá-lo uma espécie de herdeiro e continuador, no século XX, do “sonho filosófico da unidade intemporal do pensar humano”³, segundo expressão de Costa Lima, o que faria de Husserl, ainda de acordo com Costa Lima (2000), um importante capítulo, talvez o último, da “fábula do eu solar”.

A reflexão sobre essa “fábula” insere-se, na verdade, em uma reflexão mais ampla sobre as indagações e transformações sofridas pela idéia de

sujeito ao longo dos tempos modernos, em que verificam-se as possibilidades de uma releitura. Através da definição de um sujeito solar, Costa Lima põe em discussão o que teria sido a construção de um sujeito central, senhor de suas representações, pela tradição racionalista que remonta ao *cogito* cartesiano e passa pelo sujeito transcendental kantiano. Em Descartes, o “penso, logo existo” afirma um eu cuja essência é o pensamento inequívoco, garantido pela evidência da razão em detrimento da imaginação e dos sentidos; em Kant, o exame das condições transcendentais do conhecimento conduz ao princípio originário da “unidade da apercepção”, operação do entendimento que independe de situações ou particularidades individuais. Nos dois casos, portanto, tornaram-se possíveis interpretações em que a centralidade e a univocidade do sujeito fossem ressaltadas e, de fato, sua leitura mais usual passou a aí indicar uma “solaridade” que ainda encontraria grande força na intencionalidade husserliana.

Pois bem, a fenomenologia de Husserl, segundo a qual o mundo real é relativo a um eu transcendental e absoluto, teve que resolver o seguinte problema: como demonstrar que a relação entre o sujeito solitário e os objetos desse mundo é a mesma para todos os sujeitos? O conceito de intersubjetividade veio assim resolver esse problema na medida em que reafirma a universalidade do *cogito* constituinte, podendo ser compreendido justamente como prova maior de uma adesão e contribuição à tese da solaridade. É claro que aí situa-se o ponto crítico que vimos em Habermas, bem como um dos focos da desconstrução contemporânea do sujeito. No entanto – e agora surge o que nos interessa –,

Merleau-Ponty foi capaz de sentir, nesse mesmo ponto crítico, uma espécie de abertura, eixo de deslocamento e dispersão da questão em novos problemas; ou, para adotarmos a proposta reflexiva de Costa Lima, foi capaz de perceber uma fratura naquilo mesmo que pareceria o elogio e a glória da centralidade absoluta.

Ao empreender uma cuidadosa revisão de Descartes e Kant, Costa Lima demonstrou a pertinência de uma releitura que indicava, na própria construção do sujeito moderno, ao contrário das interpretações mais correntes, o delineamento de uma entidade tensa e fraturada. Pois em Descartes “não é menos saliente a determinação da partilha entre o ser perfeito, Deus, de que o puro *cogito* busca se aproximar, e o imperfeito, o falível humano” (Ibid, p.90), enquanto em Kant “o entendimento tem um alcance menor que a capacidade de propor questões, propriedade da razão. (...) A finitude do homem passa a se manifestar na disparidade de sua razão face a seu entendimento” (Ibid, p. 103). Desde o início houve no sujeito moderno, como diz o autor em outro texto, a impossibilidade de “controlar as representações que são nele formadas ou que são provocadas por sua ação” (COSTA LIMA, 2001, p.100), o que vem a minar a argumentação desconstrucionista da centralidade, renunciada por Nietzsche e desenvolvida por Heidegger e pelo pós-estruturalismo francês. Para Costa Lima, a idéia de sujeito fraturado implica na rejeição desse argumento que trata o sujeito como invenção espúria do humanismo, mas nem por isso implica num retorno à interioridade solar. É sim, como nas palavras que ele reproduz do último Foucault, perceber que “deve-se escapar à alternativa do

fora e do dentro; é preciso estar nas fronteiras.” (apud COSTA LIMA, 2000, p.265).

De modo semelhante, importa-nos mostrar que a releitura de Husserl por Merleau-Ponty, a despeito da associação mais freqüente entre intencionalidade e centralidade, conduz à descoberta do “impensado” da intersubjetividade husserliana, à chamada “sombra do filósofo” que, sendo um descentramento e uma fratura no poder constituinte do *cogito*, nem por isso implica na recusa de uma espécie de “campo transcendental” no qual individualizem-se subjetividades. Pois ao retomar o problema husserliano da constituição transcendental, Merleau-Ponty acaba por deslocar a reflexividade da consciência para o corpo: “A corporeidade reflexionante constitui um campo transcendental que permite compreender todos os níveis constitutivos, os pré-teoréticos e os teoréticos, como *camadas* postas e repostas”.⁴ É preciso reconhecer a radicalidade desse deslocamento porque ele escapa à dicotomia dominante mesmo em boa parte do pensamento crítico que lhe sucedeu, que ao fazer do corpo signo de total imanência – como parece ocorrer na estética anti-representacional de Gilles Deleuze, segundo nos mostra Costa Lima (2000, p.329-364) -, acaba por mantê-lo na empiricidade do mundo dos objetos, tal qual fizera a tradição dicotômica do *cogito*.

Em sua proposta fenomenológica, Merleau-Ponty empenha-se em mostrar que o eu não surge inicialmente como *cogito*, consciência que constitui o mundo, mas sim como percepção, enraizamento sensível no mundo; rejeita assim a tradicional oposição filosófica entre percepção – vaga, inadequada – e pensamento –

distinto, evidente. Comunicação vital, instalação primordial do eu no mundo, o sentir antecede e fundamenta toda objetivação ou subjetivação. O que deriva, afinal, numa reabilitação ontológica do corpóreo, pois é o corpo justamente campo de poderes perceptivos, entrelaçado de sentidos que entrelaça-se às coisas sentidas, um *si* “captado na contextura do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1975, p.279). Escrevendo a respeito de um momento fundador da arte moderna, a pintura de Cézanne, o filósofo reflete sobre esse enigma de ser o corpo ao mesmo tempo vidente e visível, tocante e tocado, senciante e sentido, *eu* e o *outro*.

Como fundamento à sua fenomenologia da percepção, o filósofo deve enfrentar-se às possibilidades da “redução fenomenológica”, da *epoché* de Husserl. Como somos do começo ao fim relação com o mundo, o único modo de apercebermo-nos disso é suspendendo nossa familiaridade e cumplicidade com o mundo, apenas para evitar que a sua evidência torne essa mesma relação desapercibida. A redução não é uma renúncia, é uma distância tomada pela reflexão que “distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal” (1999, p.10). Merleau-Ponty procura então responder ao que seria o impasse de Husserl consigo mesmo e com seus intérpretes, advindo do fato de que a suspensão dessa familiaridade

só pode ensinar-nos o brotamento imotivado do mundo. O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa. Eis por que Husserl sempre volta a se interrogar sobre a

possibilidade da redução. Se fôssemos o espírito absoluto, a redução não seria problemática. Mas porque, ao contrário, nós estamos no mundo, já que mesmo nossas reflexões têm lugar no fluxo temporal que elas procuram captar (porque elas *sich einströmen*, como diz Husserl), não existe pensamento que abarque todo o nosso pensamento. (ibid, p. 10)

A partir dessas considerações, surge aquilo que Merleau-Ponty veria como a “sombra do filósofo”: subjacente à problemática da redução há uma questão aberta por Husserl que indica na percepção a impossibilidade da fundamentação ontológica tanto na “natureza” quanto na “consciência”. Nenhuma das duas é fundante, há uma “terceira dimensão” anterior a objetos e sujeitos: “No final das contas, a fenomenologia não é um materialismo nem uma filosofia do espírito. Sua operação própria consiste em revelar uma camada pré-teórica onde as duas idealizações encontram seus direitos relativos e podem ser ultrapassadas”.⁵ O “irrelativo” de todas as relatividades é a “carne do sensível”, campo de presenças que torna possível a intersubjetividade como intercorporeidade, já que através da manifestação corporal na linguagem é que surge o mundo humano da cultura e da história. Pela fala e pelo gesto

experimento a presença de outrem em mim ou de mim em outrem, presença que é obstáculo imprevisto para a teoria da intersubjetividade, presença do representado que é o obstáculo imprevisto para a teoria do tempo. Agora, enfim, compreendo o que quer dizer a enigmática proposição de Husserl: ‘A subjetividade tran-

scendental é intersubjetividade'. Na medida em que aquilo que digo tem sentido, enquanto falo sou para mim mesmo um outro 'outro' e, na medida em que compreendo, já não sei mais quem fala e quem escuta." (1975, p.330)

Reconhecendo na relação do corpo consigo mesmo uma experiência em propagação na relação com as coisas e com os outros corpos, Merleau-Ponty descobre a "intersubjetividade carnal" como "juntura e membrana do Ser que se cumpre através do homem¹".⁶ Há uma universalidade do sentir sobre a qual repousam essas identificações, um só e mesmo "campo carnal" em que o corpo senciante e o corpo sentido vivem o "quiasma" de sua reversibilidade. O encontro das mãos de um mesmo corpo simboliza esse curto-circuito da relação sujeito/objeto: quando a mão direita toca a mão esquerda, observa-se um fenômeno ambíguo que não mais permite determinar quem toca e quem é tocado, qual das mãos é sujeito e qual é objeto, fenômeno que se propaga na reflexividade do corpo em todas as suas relações. Pois por essa carne, meu corpo senciante/sensível adere ao outro corpo sensível/senciante, eu me instalo nele como ele se instala em mim: por nossos sentidos, nossa motricidade, nossa expressão, "meu corpo também é feito da corporeidade deles". (2000, p.352). Há reversibilidade entre sua visão e a minha, entre o seu toque e o meu, a sua espacialidade aparece-me impregnada da minha espacialidade, em suma, não há mais corporeidade una ou autocentrada. Claro, as idéias de Merleau-Ponty, junto às de outros pensadores de sua época, levam-nos bem longe da noção cartesiana do corpo como

“um pedaço de espaço, um feixe de funções”⁷, realidade dada na clareza do mundo dos objetos.

Afinal, refletir sobre a solidariedade de princípio entre a historicidade do espaço plástico da arte e a historicidade das representações do sujeito implica em refletir sobre a própria historicidade das representações corporais. O século em que deu-se o acirramento da crise do sujeito central foi, não à toa, o mesmo século em que consolidou-se a espacialidade da arte moderna e em que surgiram várias teorias que procuravam demonstrar, na experiência individual, a anterioridade de imagens corporais fragmentadas à identificação de um corpo próprio unitário. O século XX deu origem a noções como a do “esquema corporal”, de Paul Schilder, concebida nos anos 30 como totalidade espaço-temporal “em perpétua auto-construção e auto-destruição (...) um processo contínuo de diferenciação e integração de todas as experiências incorporadas no curso da vida (perceptivas, motrizes, afetivas, sexuais, etc)” (BERNARD, 1995, p.30). Ou, ainda, à noção de “consciência do corpo próprio”, de Henri Wallon, também nos anos 30, segundo a qual na infância vivemos o corpo como relação, “sincretismo total onde tudo mergulha em um estado difuso” (Ibid, p.38), para depois sermos capazes de identificá-lo como próprio através de um processo contínuo de dissociação, reconhecimento e representação, isto é, pela aquisição da função simbólica. Entre outros, esses autores contribuíram para a moderna conceituação do corpo como todo dinâmico que pode variar face ao outro e aos objetos, como nó de relações cambiantes com um espaço de atrações e repulsões, espaço “de nossas lembranças, de nossos sonhos, de nossas

crenças, de nossas teorias científicas e, em definitivo, de nossa linguagem” (Ibid, p.42).

Claro que aqui importa mais a dimensão conceitual dada ao corpo nos anos 40 e 50 por Merleau-Ponty. Sua noção de “espacialidade do corpo próprio” foi concebida como campo em que projetam-se ações em vista de certas tarefas atuais ou possíveis, em que localizam-se poderes perceptivos, motores e expressivos. Logo, ser um corpo é ser uma potência aberta e indefinida de significar e, justamente por isso, é ser o enraizamento do espaço na existência, é “ser à distância, atestado fulgurante, aqui e agora, de uma riqueza inesgotável”⁸. Sua unidade é, assim, sempre implícita e confusa, nunca fechada ou centrada em si mesma, porém tampouco descartada, já que vivida na certeza de ser “aquele que mantém em conjunto esses braços e essas pernas, aquele que ao mesmo tempo os vê e os toca”(MERLEAU-PONTY,1999, p.208). É por estabelecer no mundo um jogo indefinido entre presenças e ausências, concentração e dispersão, aberturas e fechamentos, continuidade e descontinuidade, que a espacialidade do corpo próprio é “símbolo de todos os símbolos existentes e possíveis” (BERNARD,1995, p.134).

Voltemos agora às representações do corpo no espaço plástico da arte contemporânea. Trata-se de afirmar que sua estrutura intersubjetiva pode ser freqüentemente compreendida como estrutura intercorporal, já que a arte do século XX tornou-se cada vez mais o dar-se ao mundo dele apropriando-se, a radical fusão às coisas cotidianas, o sair para encontrar-se que fazem do corpo uma sensibilidade às vezes errante, às vezes reunida. Já que a partir do final dos anos 50, os artistas passaram a formular presenças instáveis ou

efêmeras, totalidades dispersas ou inapreensíveis, agrupamentos circunstanciais – criaram para si um “campo ampliado” (KRAUSS,1984) que corresponde, enfim, à ampliação conceitual dos horizontes da experiência corporal. É possível afirmar que mesmo quando recusava o corpo como modelo a reproduzir, a produção do século XX era menos a crise da matriz corporal da arte do que a transformação dessa matriz sob o signo da modernidade, como mostrou Rosalind Krauss em seu estudo da escultura moderna como “relocação do ponto de origem do significado do corpo – de seu núcleo interno para a superfície” (1998, p.333). Se a arte tem no corpo um núcleo fundamental de nexos, o desinteresse em copiá-lo talvez prove que sua representação já não se resolva na unidade morfológica da figura, mas tenda à dispersão e à fragmentação, tenda a buscar imagens de abertura, deslocamento e uma irremediável impregnação no mundo.

Fruto do engajamento do corpo do artista no mundo, a obra de arte surge como corporeidade a interpelar *meu* corpo; é um “nó de significações vivas” (MERLEAU-PONTY,1999, p.210) que percebo como variáveis da *minha* presença. Os pronomes possessivos, tal como muitas vezes os emprega Merleau-Ponty, estão aí a lembrar que a crise do sujeito central, propagada em sua própria fenomenologia, funda o indivíduo nesse mesmo enlace com todos os outros indivíduos na carne do mundo – que o desprender-se nos sentidos não é esvaziar-se, mas aderir ao sensível como chance de encontro. Pois outra maneira dessa mesma crise é a redução da arte ao “elogio da esquizofrenia derivada de um mundo esquizofrênico”, elogio da dissolução e alarde sobre

mortes e fins – morte da arte, fim da história, morte do homem, do autor, do humano. As idéias de descentramento e fratura, ao contrário, consideram ainda a idéia de sujeito que, tendo perdido a solaridade e univocidade do *cogito*, nem por isso teria simples e definitivamente morrido. Podemos aqui ainda supor que a arte é capaz de enlaçar sujeitos, não para restaurá-los da incontornável perda de uma unidade originária, mas para continuar sendo renovação do sentido do mundo.

Consideramos que a arte manifesta a transformação histórica da vida corporal, tanto quanto a medicina, a filosofia, a antropologia, o urbanismo¹⁰ e outras disciplinas. Logo, é reflexo tanto quanto produção das representações do corpo, o que significa que é “emergência da diferença sob um horizonte de semelhanças”, segundo a formulação de Costa Lima (2000, p.353) que tira do ostracismo o conceito de *mimesis*. Longe do clichê da normatividade e da cópia que a identifica como *imitatio*, a *mimesis* deve ser entendida na esfera da representação-efeito, acepção que privilegia a resposta subjetiva a uma situação, contra a acepção mais comum de representação em que valem os seus aspectos objetivos. Sendo expressão de como o mundo afeta o sujeito, na arte a representação-efeito implica em produzir uma obra que efetue o posicionamento distintivo do artista em meio às tramas do real, bem como implica nos sempre diferentes posicionamentos dos espectadores frente à obra. Implica em um jogo nas fronteiras da linguagem, entre o que existe e o que ainda não existe – é, portanto, uma dinâmica de abertura do possível, do real, que talvez possamos associar ao conceito de imaginação de Gaston Bachelard. Em seu

estudo, Bachelard procurou compreender o surgimento e a repercussão das imagens poéticas na experiência do leitor de poemas: “A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser”(1996, p.7). Se o poema é novidade no dizível que tonifica a fala, a obra de arte é novidade na “carne do sensível” que aciona o corpo na imprevisibilidade de seus sentidos.

Como, então, a arte contemporânea representa o corpóreo? Se ela desdobrou e acirrou questões surgidas no bojo da arte moderna e se é possível perceber a modernidade enquanto crise de um eu autocentrado, como a contemporaneidade o desenha? Em busca de caminhos para respostas, vamos seguir os conselhos de Bachelard quanto à eficácia de uma fenomenologia da imaginação poética: acompanhar o surgimento da imagem nas próprias palavras que a incorporam, pensando-a a partir da própria adesão como leitor. Tomaremos três trabalhos de arte que marcaram o início da contemporaneidade, procurando analisá-los a partir de como nos afetam: de como os percebemos como *mímemas* da superfície, da circulação e do gesto, que nos parecem três tipos de situações ou expressões do corpo. Seus autores são os artistas Eva Hesse, Robert Smithson e Yves Klein.

De abertura, propriamente, consiste a superfície. Área de contatos e trocas, em que se dá a permeabilidade do ser, a superfície não é exterior nem interior àquilo que delimita, é sim uma zona de fusão entre a “região própria” e a “região outra”. Camada espessa ou membrana sutil, a superfície é o que separa e fecha as

coisas, mas, ao mesmo tempo, o que as une e abre às outras coisas. Como a pele a envolver um corpo, é fronteira sempre ambígua entre o meu e o alheio, tal qual o disse Bachelard: “Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. (...) o homem é o ser entreaberto” (1996, p.224). A pele sempre foi uma superfície privilegiada pela representação artística. Mas se na estatuária e na pintura de matriz renascentista correspondia ao lugar de fechamento da figura, logo à estrutura da unidade e distinção subjetiva, na arte moderna passou a ser o lugar da deflagração do mundo, da vibração de sensações variáveis, da assimilação estrutural entre o ser e o espaço que possibilitou a “pele sem dentro” da pintura planar e da escultura-construção. Sem dentro porque então seu sentido passava a produzir-se na fusão de suas superfícies com as do mundo, na própria fratura da tradicional distinção entre figura e fundo.

A arte contemporânea levou ao máximo a imaginação dessa abertura, que a arte de Eva Hesse instala na condição superficial de seu *Contingente* (1969). Oito peles feitas em gase de algodão emborrachada e fibra de vidro, penduradas em fila, totalizam uma espacialidade sem centro e sem definição de limites. São superfícies, mas não há frente e verso nem interior e exterior; são iguais, mas há discrepâncias de acabamento. Para Hesse, o ritual manual de liquefação e laminação de substâncias que guardam vestígios de sua manipulação vinha certamente subverter a presença determinante do módulo nas estruturas minimalistas. Seus elementos se individualizam entre o anonimato da série e a contingência de cada

materialização, duvidam da neutralidade da ordem serial tornando-a repetição nada sensata, mas obsessiva, urgência em multiplicar esses intervalos intensos em que são vividas a diferença e a semelhança. Para a artista, a possibilidade de uma ordem coletiva reside na união de diferentes que compartilham uma situação semelhante, um mesmo modo de ser e estar. Essas frágeis presenças verticais, que identificam-se em seus desacordos, são, além de tudo, efêmeras como corpos, pois a borracha, com todas as suas associações epidérmicas, é também um material perecível.

No final dos anos 60, a arte parecia assumir uma necessidade vital de intensificar os seus “entres” com a proposição de estruturas abertas e de situações transitivas. Poética de relações, a arte fez-se também poética de deslocamentos, representação das dinâmicas irregulares que engendram a vida: circulação de fluidos corporais, passagem de corpos no mundo, trânsito do sentido na linguagem, fluxo do tempo. Lembremos que a ordem imperativa do movimento instituiu-se na própria formação da experiência moderna – nos circuitos urbanos de que nos falou Baudelaire – e propagou-se na arte das vanguardas contra os imperativos acadêmicos da permanência e da estabilidade. A arte contemporânea deve à moderna os seus contatos ágeis, sua capacidade de pronta adesão e troca com o mundo do espectador. Mas, com isso, enfrenta também, agora em maior escala, os riscos acarretados na aceleração cotidiana: a crescente insensibilidade de corpos diluídos no quase-automatismo dos afazeres diários. A arte interpela um corpo que vive o seguinte dilema:

“Infinidamente presente, já que é o suporte inevitável, a carne do ser-no-mundo do homem, ele é também infinitamente ausente (...). Quanto é socialmente necessário apagar o corpo na vida de cada dia, quanto a ‘saúde’ repousa sobre um esquecimento do sentimento da encarnação sem a qual o homem não seria” (LE BRETON, 2000, p.126). Insensível a si, o corpo é insensível ao outro.

Por isso, para um artista como Robert Smithson, a percepção devia engajar-se à ação do corpo circulante, em inserção ativa no ambiente. Em *Quebra-mar Espiral* (1970), o deslocamento foi imaginado como “corpo-em-ato” (SANT’ANNA, 2001, p.89), subjetivação corporal na contingência de sua ação. A faixa de rocha e terra na forma de espiral sobre um lago salgado devia ser percorrida a pé: ao mesmo tempo em que o corpo era conduzido ao centro da obra, era levado a desprender-se continuamente numa relação sempre instável com a paisagem, que assim negava-lhe a segurança de uma visão unívoca; à centralidade da espiral contrapunha-se o descentramento da percepção. Em uma frase que lembra a epígrafe de Baudelaire, Smithson parecia resumir essa experiência: “Estamos perdidos entre o abismo em nós mesmos e os horizontes ilimitados fora de nós” (SMITHSON in FLAM, 1996, p.138). Por outro lado, a arte daria lugar a uma paradoxal integridade, pois o corpo estaria todo na ação em curso – na obra, ver é circular, circular é ver: “A escala de *Quebra-mar Espiral* tende a flutuar dependendo de onde o observador esteja. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte” (SMITHSON in FLAM, 1996, p.147), diria o artista. O corpo senciante e móvel é a *escala* que relaciona

o eu e o mundo; são os seus diferentes posicionamentos subjetivos que aí estão em jogo: “A escala depende da capacidade de se ser consciente da atualidade da percepção. Quando alguém recusa liberar a escala do tamanho, fica com um objeto ou linguagem que *parecem* ser certos. Para mim, a escala opera pela incerteza” (Ibid.).

Ser uma ação em curso, viver o sentido da ação na própria emergência do impulso que aciona o gesto e o conecta ao meio circundante, é sentir e responder ao apelo do mundo. Os gestos enraízam o corpo num espaço existencial, realizam no homem o seu destino de potência expressiva impregnada de mundo. Voltando-se para fora o agir produz sentido, não porque seja a tradução exterior de um interior, mas sim porque “se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha”(MERLEAU-PONTY,1999,p.253). Certamente a pintura sempre foi a celebração dessa irradiação do corpo para as coisas através da visão e da pincelada, mas foi sobretudo a pintura moderna que deu à gestualidade o *status* de marca específica dessa irradiação. Pelo menos desde as telas impressionistas, a pincelada emergiu à superfície como sinal de um manejo particular de sensações que desestabilizava as distâncias entre o pincel e o motivo, entre a experiência e a natureza, para, logo, tornar-se o próprio ritmo de uma aderência impetuosa entre o pintor e o real. A idéia da tela como uma “arena” a incitar a ultrapassagem gestual das convenções pictóricas teve seu ponto alto na *action painting* de Pollock, mas à medida que difundiu-se extensamente na América e na Europa e derivou, por exemplo, no automatismo teatralizado de um Georges Mathieu, levantou a “dúvida sobre a expressividade intrínseca do gesto” (RESTANY,1979,p.78).

Em resposta a essa dúvida, as *Antropometrias* (1960) de Yves Klein – modelos cobertos de tinta que imprimiam seus corpos sobre papel ou tecido segundo indicações do artista – faziam dele, na opinião de Pierre Restany, o mais puro expressionista de seu tempo, capaz de dar impregnação humana à cor e, ao mesmo tempo, capaz de impregnar todas as coisas de sensibilidade pictórica. A série dos “pincéis vivos” buscava fixar a “permanência imaterial da carne” (KLEIN *apud* RESTANY, 1974, p.99): medir a energia vital dos corpos segundo a energia do mundo – e o azul, é claro, seria a escala dessa e de toda relação para Klein –, mas também lembrar o drama da “ausência de carne” no deserto atômico de Hiroshima, associação que ele mesmo fez. Difícil não ver as marcas do lindo azul também como indícios de algo que dissipou-se, fragmentos restantes de uma perda, da fratura de uma integridade. Restos de gestos, sombras de um sonho humanista? Muito além da cópia figurativa, o artista queria marcar presenças no azul e medir a vibração conjunta gesto/espço, impregnar de infinito a carne, dar *escala* ao vazio. Questionado por Mathieu, sobre o que seria a arte, respondeu que “a arte é a saúde” e a saúde é “o que nos faz viver, inconscientes e ao mesmo tempo responsáveis de nossa participação essencial no universo” (*Ibid.*). Talvez as palavras de Klein se esclareçam se levarmos em conta as de Costa Lima: “A arte não ‘cura’ a fratura, mas a expõe, certas vezes até seu limite. (...) A arte irrealiza, sim, a unidade do sujeito. Mas a irrealiza para mostrar o sujeito como exposto às suas fraturas” (2000.p.161).

O devir das representações do corpo no século XX permite considerar como originária no indivíduo

uma produção desconexa e oscilante de imagens corporais, imagens “selvagens”¹¹ que alimentam a formação da individualidade corporal. Se é na infância que se desenvolve a capacidade de apreensão e idealização do corpo pela construção intersubjetiva de uma ordem simbólica – que, certamente, existe na ordem histórica da cultura –, é ao longo de toda a vida que afirma-se ou nega-se a integridade do “meu corpo” como núcleo de socializações, vivido nas circunstâncias espaciais e temporais da coletividade. Pois a integração das experiências corporais não se dá para sempre de uma única vez, mas uma “dramaturgia quotidiana das maneiras de viver e de apreender o corpo” (JEU-DY,2002,p.16) deve elaborar e ordenar “o movimento das imagens corporais, seu modo de irrupção, de retorno, de exacerbação, a velocidade de sua difração” (*Ibid.*), tão constante e incontrolável quanto o próprio viver. O que permite indagar, como o faz Henri-Pierre Jeudy, se a construção histórica de estruturas simbólicas da unidade e centralidade corporal não teria por finalidade a proteção contra esse movimento imprevisível que sempre subverte a ordem de nossas representações. É verdade que a labilidade dessas imagens do corpo apenas confirma a suscetibilidade de nossas construções simbólicas – afinal humanas –, mas ao mesmo tempo acentua a importância vital da contínua atualização do “meu corpo” a partir de suas visões metamórficas, cuja multiplicidade “tanto pode ser fonte de prazeres como manifestação de dor”.

Ora, aí está o cerne da problemática que nos interessa. Ordem simbólica historicamente construída, a arte sempre teve papel fundamental na idealização e representação do corpo humano, como foi ressaltada

na arte de matriz renascentista a produção de uma estrutura de estabilidade, completude e autocentramento baseada na unidade morfológica da figura e na sua clara distinção do fundo. Foi no mesmo século em que a arte moderna decompôs radicalmente tal estrutura, que tornou-se possível a conceituação da inexistência de uma unidade corporal original e completa, primordialmente distinta de tudo à sua volta. Sem dúvida, a arte contemporânea herdou a certeza moderna da ilegitimidade de qualquer modelo de representação pretensamente absoluto, bem como não cessa de reconhecer e acompanhar a força lábil das imagens e experiências do corpo, assim pondo em jogo a construção e destruição de sua unidade. Devem-se discutir as implicações éticas desse jogo – a medida em que a arte contemporânea pode ou não potencializar no corpo o seu destino de núcleo ativo na vida coletiva.

A arte alimenta o prodígio da percepção e este sempre foi o “da presença ‘dispersa’ de seres que, sendo diferentes, estão entretanto absolutamente juntos, (...) da coexistência do todo na e pela distância”(DASTUR, 2001,p.72). O mundo sensível, onde tal prodígio pode ser multiplicado ou minado, é o mundo da *praxis* interhumana: “Só há *praxis* para quem tem corpo. Quem tem corpo move-se num mundo natural-percebido, portanto, num mundo que já é cultural e histórico. Antes de ser uma intersubjetividade espiritual, a intersubjetividade é prática, agente, corpórea” (CHAUÍ in MERLEAU-PONTY, 1975, p.270). Enquanto elemento articulador de uma trama intercorporal, o trabalho de arte é uma espécie de “intersubjetividade humana concreta”¹² que celebra e renova a possibilidade de uma comunidade

sucessiva e simultânea de existências ao desenhar com o espectador um modo de relação com o outro e, assim, um modo de socialização.

Notas

¹ Segundo a concepção de Argan, a arte seria esse “diagrama” porque seus processos formais encarnam um valor de exemplaridade para as demais atividades culturais, o que remete à historicidade intrínseca da arte. Em suas palavras: “Ao dizer que a ‘artisticidade’ da arte forma um só corpo com a sua historicidade, afirma-se a existência de uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica; e a raiz comum é, evidentemente, a consciência do valor da ação humana. (...) A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presentes os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores.” Argan, Giulio Carlo. “A História da Arte”. In: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 23-26.

² Husserl, Edmund. s/r. Citado em: “Husserl”, caderno anexo de apresentação e cronologia. In: Husserl, Edmund. *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 812. Além desta, devemos citar duas referências do mesmo autor que nos serviram de base: *L’idée de la Phénoménologie – Cinq Leçons* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984) e *Invitación a la Fenomenología* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1998).

³ Anotação de aula durante o curso “O Requestionamento do Sujeito” ministrado por Luiz Costa Lima no primeiro semestre de 2003, dentro do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC/RJ. Aproveito para agradecer a Costa Lima pela leitura e comentários deste texto, produzido como trabalho para o referido curso.

⁴ Chauí, Marilena. Nota explicativa em: Merleau-Ponty, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”. In: *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 430. Em muitas e extensas notas, a filósofa e tradutora do texto faz importantes comentários sobre o pensamento de Merleau-Ponty que foram fundamentais para o desenvolvimento de nossas questões.

⁵ Merleau-Ponty, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”, p. 435.

⁶ Merleau-Ponty, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”, p. 450.

⁷ Merleau-Ponty, Maurice. “O Olho e o Espírito”, p. 278.

⁸ Merleau-Ponty, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”, p. 438.

⁹ Chauí, Marilena. Nota em: Merleau-Ponty, Maurice. “De Mauss a Claude Lévi-Strauss”. In: *Os Pensadores*, p. 389.

Aqui a filósofa e tradutora do texto refere-se ao pensamento francês contemporâneo, que seria herdeiro de uma problemática nitidamente merleau-pontyana – o Outro e o Mesmo. Ao invés de pensar a alteridade como convivência de incompatíveis e relação de complementariedade, o pós-estruturalismo “exacerbou a alteridade, rumou para diferenças absolutas, cortes e rupturas que dominam as práticas e teorias humanas”.

¹⁰ Para Richard Sennett, por exemplo, “o corpo humano” encobre um caleidoscópio de épocas, uma divisão de sexos e raças, ocupando um espaço característico nas cidades do passado e nas atuais” e o devir urbano corresponde ao devir dos ideais e temores da coexistência corporal na vida social. Sennett, Richard. *Carne e Pedra - O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 22.

¹¹ “Selvagem” foi um adjetivo muito utilizado por Merleau-Ponty para designar o objetivo de sua ontologia: a descoberta do Ser Selvagem ou Ser Bruto, o sensível anterior à divisão sujeito/objeto.

¹² Merleau-Ponty, Maurice. “Marxismo e Filosofia”, p. 265.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *História da Arte Como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *El Pintor de la Vida Moderna*. Murcia: Librería Yerba, 1995.

_____. *Escritos Íntimos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. “Um par problemático: representação e sujeito moderno”. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

DASTUR, Françoise. “Merleau-Ponty e o Pensamento do Dentro”. In: *O Nó Górdio*. Rio de Janeiro, ano I, nº 1, dez. 2001.

FINCK, Michèle. “Poésie et Danse à l'Époque Moderne: Six Poètes em Quête de Corps”. In: ROUCH, Jean (org.). *Corps*

Provisoire. Danse, Cinéma, Peinture, Poésie. Paris: Armand Colin, 1992.

FLAM, Jack (org.). *Robert Smithson: The Collected Writings.* Berkeley: U. California Press, 1996.

HUSSERL, Edmund. *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *L'Idée de la Phénoménologie – Cinq Leçons.* Paris: P.U.F., 1984.

_____. *Invitación a la Fenomenología.* Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte.* São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. "A Escultura em Campo Ampliado". In: *Gávea* nº 1. Rio de Janeiro, PUC/ RJ, 1984.

LE BRETON, David. *Anthropologie du Corps et Modernité.* Paris: Quadrige/P.U.F., 2000.

LIPPARD, Lucy. *Eva Hesse.* Nova York: Da Capo Press, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A Natureza.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

NAVES, Rodrigo. "Prefácio". In: Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Yves Klein.* Paris: Hachette, 1974.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem: Ensaios sobre a Subjetividade Contemporânea.* São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

* **Patricia Corrêa** é mestre e doutoranda em História Social da Cultura na PUC-RJ, com pesquisa sobre a representação do corpo na arte contemporânea. Como crítica de arte, é autora de *José Resende* (São Paulo: Cosac&Naify, 2004).

Resenha

O cidadão e a política

Claudio Marques*

Existem várias formas de se pesquisar a relação entre política, cidadania e mídia. Uma delas é centrar-se na análise do material veiculado pelos meios de comunicação. A crítica que se faz a este tipo de pesquisa é que ela desconsidera o público, os cidadãos envolvidos no processo. Por isso, um outro método comum é analisar quantitativamente os cidadãos e suas tendências. O grande mérito do livro de Alessandra Aldé, ***A construção da política: democracia, cidadania e meios de comunicação de massa (2004)***, é que percorre um caminho diferente dos anteriores: a análise qualitativa do público em questão.

A autora entrevistou, exaustivamente, 19 cidadãos do município do Rio de Janeiro. Lendo o livro, é possível conhecer melhor cada um deles e verificar que suas atitudes representam bem o modo de agir de boa parte dos cidadãos brasileiros. Naturalmente, não é uma representação proporcional, já que não é este o objetivo da pesquisa. Entretanto, o texto constitui-se em um instrumento valioso para se conhecer melhor a relação entre cidadania e política não só na capital do Rio, mas em todo o Brasil.

No capítulo *Descobrimo os personagens*, temos o primeiro contato com os pesquisados, identificados por nomes fictícios. Somos apresentados a Márcia,

49 anos, executiva; Ivone, 59, advogada; Joana, 58, médica; Otávio, 46, geógrafo; Luís, 51, economista; Felipe, 41, sócio de uma oficina mecânica; Mário, 38, vendedor; Leonardo, 27, comerciante; Wilson, 39, mecânico; Ana, 55, pedagoga; Cláudia, 18, estudante; Cristina, 43, dona-de-casa; Pedro, 40, operador de máquinas em empresa de recolhimento de lixo; Roberto, 42, administrador; Míriam, 34, empregada doméstica; Solange, 53, inspetora de colégio; Vera, 36, secretária; Carlos, 33, corretor; e Geraldo, 31, auxiliar de portaria.

De diferentes classes sociais e níveis de escolaridade, os pesquisados foram selecionados entre os mais de 400 questionários que a autora distribuiu aleatoriamente. São todos “cidadãos comuns”, ou seja, nenhum deles é profissional da comunicação, da política ou ligado a pesquisas de opinião. Um dos requisitos iniciais era o de acompanhar diariamente pelo menos um telejornal, embora Míriam tenha perdido sua televisão antes do início das entrevistas.

Outro critério utilizado na seleção dos pesquisados foi a distribuição de acordo com o interesse em política (alto ou baixo) e o acesso aos meios de comunicação em geral (amplo ou restrito). Mais adiante, a autora realiza uma classificação mais complexa, em que considera a intensidade (forte ou fraca) e a valência (positiva, tensa ou negativa) da atitude política dos tipos de receptor (ávidos, assíduos, consumidores de escândalos, frustrados e desinformados). Pedro, por exemplo, é classificado como um consumidor de escândalos de atitude política forte e tensa.

O capítulo *Atitudes políticas do cidadão brasileiro* explica que a atitude forte/positiva é aquela dos cidadãos que

têm um alto grau de interesse por assuntos políticos, combinada à crença de que é possível modificar a realidade por meio da política. A atitude forte/negativa é a daqueles que não acreditam nas instituições, mas procuram manter-se a par dos acontecimentos políticos, nem que seja para desqualificá-los. A atitude forte/tensa é a dos cidadãos que se sentem paralisados entre a vontade de atuar politicamente e a descrição do mundo político como negativo, acima das possibilidades individuais de transformá-lo. A atitude fraca/positiva é a dos desinteressados pela política que procuram manter-se afastados da esfera pública, considerando a informação que lhes chega e o nível de participação política que lhes é exigido como suficientes, senão excessivos. Por fim, a atitude fraca/negativa é típica dos que gostam de se declarar apolíticos e de dizer que votam nulo.

O contraste entre as opiniões dos pesquisados é marcante. Alguns cidadãos de atitude forte e positiva, como Luís, relativizam as deficiências da política a partir de explicações ideológicas, históricas ou macroeconômicas. Mário, de atitude forte e negativa, é anti-democrático e favorável à volta dos militares ao poder. De atitude forte e tensa, Felipe atribui parte dos males da política à definição das eleições pela maioria carente, desenganada e comprada pelo clientelismo. Para Vera, de atitude fraca e positiva, a adesão ou antipatia por determinado político é determinada pelo que ele “passa”. Carlos, de atitude fraca e negativa, considera os políticos como uma “cambada que tem prazer em falar meia dúzia de palavras e enganar gente ignorante”.

A relação dos cidadãos com os meios de comunicação é o tema do capítulo *Mídia e atitude política*, em

que conhecemos os tipos de receptor. Os ávidos têm acesso plural e diversificado à mídia de massa e uma inclinação quase compulsiva para manter-se informados sobre o mundo em geral e a política em particular. Os assíduos têm hábitos de consumo regular dos meios de comunicação, mas são mais passivos em relação à procura por notícias políticas, geralmente limitando-se à audiência do telejornal habitual. Os consumidores de escândalos incorporam às suas explicações sobre política as notícias que ganham destaque e evidência principalmente, e têm preferência por programas de entretenimento e o jornalismo policial/sensacionalista. Os frustrados gostam de noticiários de televisão, mas criticam o conteúdo dos meios de comunicação, pois não encontram o seu ideal de informação no ambiente cognitivo a que têm acesso. Por fim, os desinformados são os que têm contato esporádico com a mídia e preferem o entretenimento, não se interessando por notícias ou informações.

Receptora ávida, Márcia considera-se parte de uma elite cognitiva composta por pessoas cultas, conhecedoras privilegiadas do mundo público. Ana, que é assídua, interessa-se por política na medida em que o assunto a afeta de perto e tende a reproduzir enquadramentos correntes na mídia. Típico consumidor de escândalos, Geraldo valoriza o caráter policial do jornalismo, em que repórteres e apresentadores ganham a aura de “investigadores em nome do povo”. Para Wilson, classificado como receptor frustrado, a imoralidade da mídia é responsável pelos maus costumes vigentes. Míriam, desinformada, apenas entrevista programas populares na

casa de parentes e amigos. Suas escolhas políticas se apoiam principalmente na força das imagens e nos quadros de referência próximos.

A autora destaca o uso recorrente da televisão como repertório de exemplos para explicar a política. Ela identifica três mecanismos cognitivos que são predominantes no discurso dos pesquisados e correspondem a enquadramentos e recursos narrativos típicos da linguagem televisiva. O primeiro mecanismo privilegia o pré-processamento e o enquadramento dos eventos pelos meios, que os apresentam interpretados, transformados no que Alessandra Aldé chama de “a essência dos fatos”. O segundo mecanismo é o “estatuto visual da verdade”, que confere à televisão um instrumento a mais para fornecer pistas aceitáveis sobre o funcionamento e orientação do mundo, permitindo aos telespectadores naturalizar a narrativa jornalística. O terceiro mecanismo é a personalização dos fatos e eventos políticos, a tendência de organizar o mundo público mais em termos de seus personagens do que em termos institucionais ou públicos.

O livro constata alguns consensos gerais quanto às relações entre comunicação de massa e política democrática e vai além. O enquadramento dos meios de comunicação é considerado determinante nas interpretações correntes do mundo público. Verifica-se que a curiosidade pelo noticiário político é muito mais comum do que parece e a informação exerce um papel ativo na construção da cidadania, seja positivamente, seja negativamente. O consumo dos meios é diferenciado e os vários tipos de receptor situam-se em uma complexa rede de referências em

que a comunicação interpessoal e a midiática se completam e modificam. Apesar disso, o fato é que existe uma notável homogeneidade no uso dos mecanismos cognitivos mais comuns, já que os veículos oferecem um repertório de enquadramentos bastante limitado acerca dos temas noticiados.

A pluralização da mídia e sua desnaturalização são apontadas como as duas principais demandas que a democracia faz à mídia. A pluralização dos padrões de produção implica abrir os canais de emissão de mensagens de massa para autores que não têm voz e investir em comunicação com outros critérios que os de audiência. Para a autora, é preciso democratizar e discutir as normas de seleção e exclusão de notícias, a prática de enquadramentos, os recursos tecnológicos que conferem transparência e credibilidade aos meios, para que sua recepção seja cada vez mais informada e menos ingênua.

O livro *A construção da política* vai além das análises usuais dos meios de comunicação, procurando perceber de que forma os cidadãos interagem e se apropriam das mensagens para construir sentidos sobre o mundo público e orientar sua conduta política e eleitoral. Alessandra Aldé desafia o discurso convencional sobre o suposto efeito alienante da mídia, mostrando que existe forte correlação entre, de um lado, o alto consumo de notícias e fontes alternativas de comunicação e, de outro, uma concepção positiva da cidadania. Por isso, defende um maior pluralismo das informações disponíveis para pessoas que não têm a política como preocupação central, mas que buscam coerência e justificção para sua atitude política e seu voto. Nada mais justo.

Referência bibliográfica

Aldé, Alessandra. *A construção da política: democracia, cidadania e meios de comunicação de massa*. FGV: Rio de Janeiro, 2004. 216 p.

* **Claudio Faria Marques**, jornalista, é mestrando em Comunicação na Faculdade de Comunicação Social (FCS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj).

Orientação editorial

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

1. Orientação Editorial

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

2. Procedimentos Metodológicos

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

como um apêndice ao artigo, com as respectivas legendas e indicação de localização apropriada no texto.

2.7. As referências bibliográficas, organizadas na última página, não deverão exceder dez obras, obedecendo às normas da ABNT. Exemplo de referência de livro: (SOBRENOME DO AUTOR, Nome. *Título da obra*. Cidade: Editora, ano). Os títulos de artigos de periódicos devem seguir o mesmo padrão, sendo o nome da publicação em itálico. Exemplo: (SOBRENOME DO AUTOR, Nome. Título do artigo. *Periódico*, Cidade: Editora/Instituição, v.XX, n.XX, p. XX-XX, mês, ano).