

Materialidade e Imaterialidade do Corpo nas Artes Cênicas e na Filosofia

O sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui ele próprio uma membruação de invisível e o invisível, é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele, é o irrepresentável que me é apresentado como tal no mundo. Não se pode vê-lo aí e todo o esforço para aí vê-lo o faz desaparecer, mas ele está na linha do visível, é a sua pátria virtual, inscreve-se nele (em filigrana).

Maurice Merleau-Ponty

Charles Feitosa

Professor e Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO

Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais – UNIRIO

O corpo constitui a matéria-prima fundamental das artes cênicas. Na filosofia, entretanto, a dimensão material das obras de arte foi predominantemente considerada apenas um meio para instauração da forma. Essa marginalização do material atinge tanto os materiais típicos tais como tinta, mármore ou bronze, como também a corporeidade humana. O auge dessa concepção ontológica que separa e hierarquiza forma e matéria são as Lições de Estética de Hegel, onde é estabelecido um sistema classificatório das manifestações artísticas baseado no maior ou menor grau de superação do caráter cru, natural, imediato e inferior da matéria. Nesse contexto a dança será equiparada por Hegel com a arte da jardinagem, devido a seu caráter imperfeito, excessivamente vinculado ao corpo. Nos séculos XX e XXI percebemos aspectos conflitantes, de um lado, tentativas de reabilitação da materialidade do corpo para além da ditadura da forma; de outro lado, uma tendência preocupante rumo a uma des-materialização do corpo, principalmente graças a crescente interação das artes cênicas com o cinema, o vídeo, o computador e a internet. O objetivo da presente comunicação é refletir sobre os pressupostos filosóficos das apropriações contemporâneas da materialidade e da imaterialidade do corpo nas artes cênicas, especialmente, na dança.

Palavras-chave: corpo, matéria, dobra.

Introdução –

Proponho retomar o conceito deleuziano de “dobra” como chave de compreensão da obra de arte. A dobra não é uma unidade harmônica, totalidade ou síntese dialética de opostos, a dobra é apresentação da ambiguidade, seja entre interior e exterior, seja entre pensar e sentir, seja entre visível e invisível, seja entre materialidade e imaterialidade. A dobra é linha de fuga para escapar de alguns dos preconceitos presentes na estética das artes cênicas.

II. Preconceitos

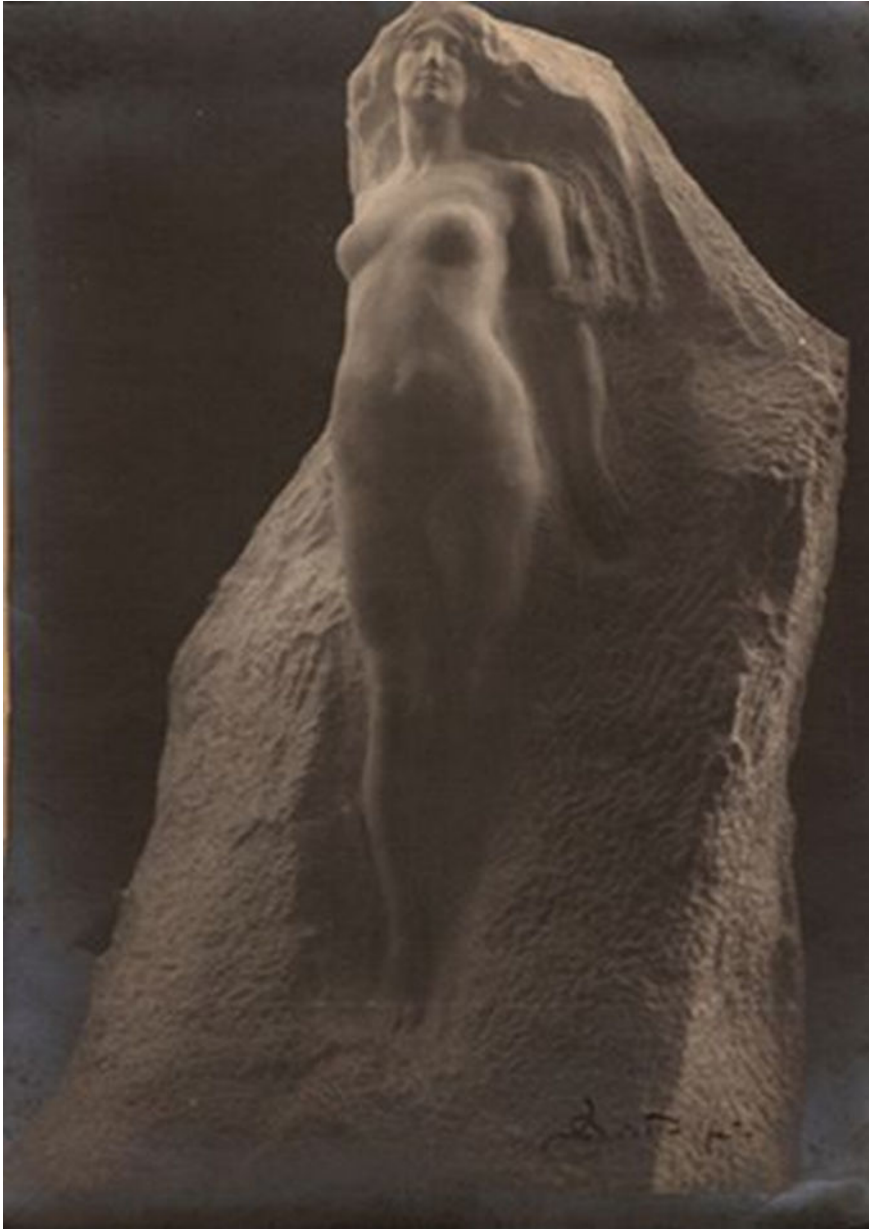
Sabemos que o termo “estética” remonta ao grego *aisthesis* [percepção através dos sentidos e/ou dos sentimentos] e foi cunhado por volta de 1750 pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762). Baumgarten usou a expressão para designar uma

nova disciplina da filosofia, que pretendia investigar as condições de possibilidade e os limites da experiência de prazer relativo ao belo.

Dois preconceitos estão presentes aqui. O mais óbvio é a inadequada redução da experiência estética a dimensão sensível, como se o prazer de criar ou fruir a beleza fosse primordialmente senão exclusivamente corporal. Há entretanto uma dimensão não-sensível na experiência estética. Assim, se por um lado a fruição de uma escultura **de Rodin** depende enormemente da percepção sensível (no caso, a visão); por outro lado, um simples toque com as mãos pode impossibilitar essa mesma fruição.

A percepção estética não é dissociada dos sentidos, mas há nesse exemplo a indicação de uma certa descontinuidade entre ambas, ou seja, que a percepção sensível e a percepção estética não são exatamente o mesmo. Existe um aspecto inteligível na obra de arte que não pode ser negligenciado, pois a obra exige interpretação, quer dizer, uma atividade de constituição de sentido daquele que a percebe. A experiência do belo é uma mistura ou uma “dobra” entre senso e o sensível, embora nesse momento ainda não saibamos bem em que dose, sob que condições, ou em qual organização, essa mistura (dobra) se dá.

O outro preconceito não é tão óbvio, mas está atrelado à mesma separação entre matéria e forma, que domina a reflexão sobre arte. Quando a obra de arte passa a ser reconhecida como uma mistura de matéria e imaterialidade, a dimensão material quase sempre é tratada como se fosse um aspecto inferior, geralmente associado ao cru, ao natural, ao feio, ao feminino. Segundo Aristóteles “a matéria deseja a forma, assim como o feminino o masculino e o feio a beleza” (Física, 192^a22). Na história da arte ocidental predomina a visão da materialidade da obra como um mero suporte ou meio para a forma ou o que é ainda mais comum, como um obstáculo a ser vencido pelo artista no desenvolvimento do seu trabalho de realização da beleza.



Leonardo BISTOLFI – A Beleza sendo libertada da Matéria. Monumento a Giovanni Segantini – Mármore - 1899-1904.

Constata-se então duas tendências de interpretação da arte na tradição ocidental. De um lado uma desvalorização da arte como uma experiência meramente física ou corporal, que não envolve pensamento ou conceito. De outro lado, quase como que uma reação, um movimento dos próprios artistas no sentido de uma crescente desmaterialização da obra de arte e rumo a uma crescente conceitualização, isso que Hegel profetizou na sua *Estética* como o “fim da arte”.

III. O Fim da Arte através da Desmaterialização da Obra de Arte.

O primeiro filósofo que soube reconhecer a ambigüidade entre materialidade e imaterialidade na arte foi Hegel nas suas *Lições de Estética* (1817-1831). Curiosamente, a *Estética* hegeliana, um texto que celebra a arte como lugar de co-presença entre verdade e beleza, comporta também o anúncio de seu fim: “A arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo que passou” [ein Vergangenes], afirma o pensador (*Est.* I,p. 22). Para Hegel o homem na modernidade não encontra mais satisfação no belo artístico, a única forma da arte se expandir seria através da sua total “espiritualização”, quer dizer, o despreendimento irrestrito em relação à materialidade presente na obra, seja na forma visual ou sonora. A lógica histórica do desenvolvimento da arte a impeliria para a auto-superação. Por isso diz Hegel que a arte como tal é coisa do passado, quer dizer, ela foi momento importante no processo de realização do pensamento no mundo, mas acabou. O futuro da cultura estaria na filosofia, que ao seu modo de ver, é um pensamento puro, descontaminado de todo contato com o sensível.

V. O Corpo como Matéria para a Obra de Arte

Em certa medida Hegel constata já na sua época uma forte tendência histórica de desmaterialização das obras de arte. A arte não acabou, mas se tornou cada vez mais “abstrata” no século XX, levando às últimas conseqüências a tendência de abandonar a representação figurativa do mundo e concentrar-se na composição das formas, cores ou sons.

O advento da era da reprodutibilidade técnica das obras de arte no século XX contribuiu para acirrar as hierarquias e preconceitos da estética tradicional contra a matéria, na medida em que não é possível identificar em uma fotografia se uma estatueta é de pedra, gesso, cimento ou isopor. No século XXI a dança e o cinema interagem com o vídeo, o computador e a internet, abrindo uma nova e perigosa tendência para as artes do movimento: a desmaterialização do corpo. Existe um filme de dança chamado *Ghostcatching (07*”, 1999), realizado pelos artistas digitais Paul Kaiser e Shelley Eshkar, que faz um dançarino (Bill T. Jones) parecer uma mera animação gráfica computadorizada. A proposta do filme é capturar o essencial do movimento, aquele resíduo último sem o qual a dança não seria possível. Através de complicados processos digitais foram gravadas primeiro cenas do dançarino girando e dançando, depois o desenho de seu corpo foi apagado e apenas seus movimentos foram preservados, sendo então representados como riscos de giz coloridos num quadro negro tridimensional.

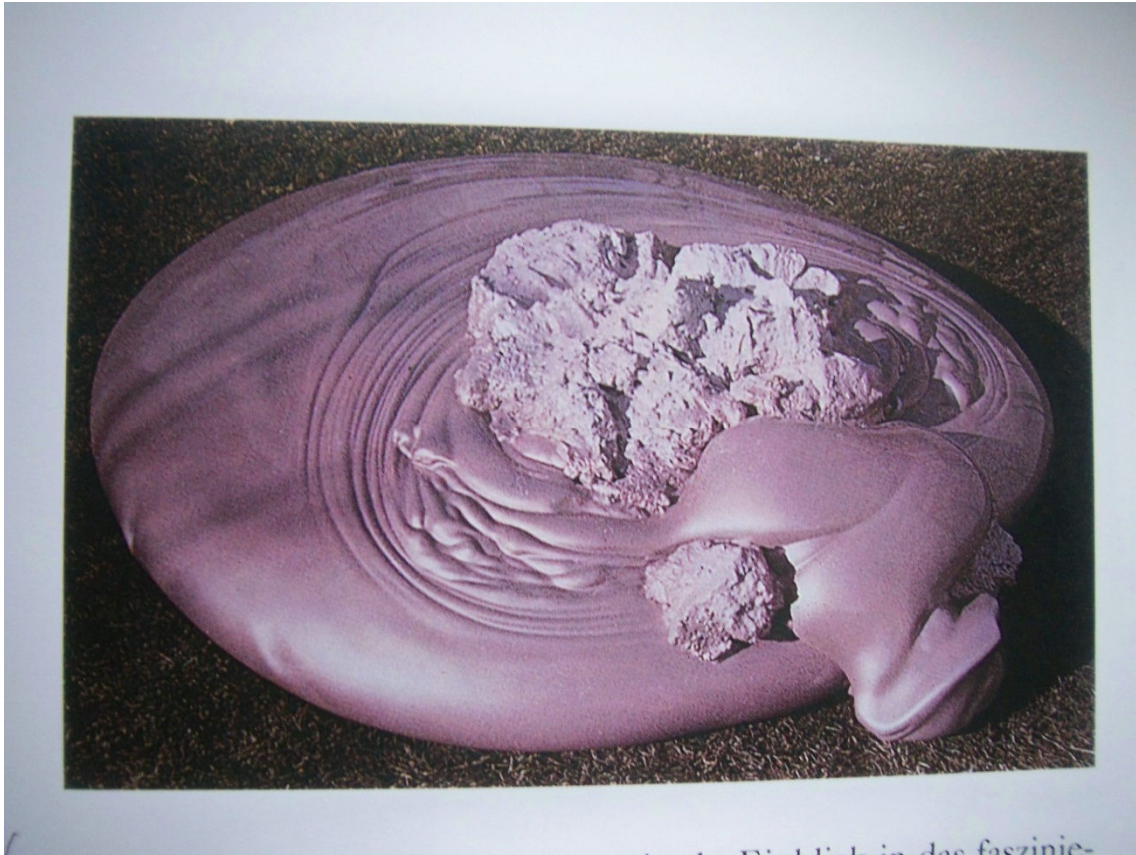


O resultado é muito belo e perturbador. A idéia de apresentar a dança sem o corpo, por mais paradoxal que seja, corresponde a uma das mais fortes tendências da arte contemporânea, a saber, a desmaterialização do humano através do crescente uso da tecnologia. Um gesto tecnicista, só comparável à famosa passagem de Descartes (*II. Meditação*) onde o filósofo busca a verdadeira essência de um pedaço de cera aproximando-o do fogo, destruindo assim todas suas propriedades sensíveis (cor, densidade, sabor) e acaba destruindo a cera inteira também. Mas é muito interessante ver o filme e constatar que embora os computadores tenham feito um ótimo trabalho ao apagar toda carne e músculos da imagem, uma instância material sutil permanece resistindo no fundo, como que nos lembrando que essa coisa que dança não se reduz a um mero conjunto de vetores gráficos. Trata-se da voz do dançarino, que ora geme com a dificuldade do movimento, ora cantarola de alegria ao dar uma cambalhota. Parece que os produtores do filme esqueceram que a voz, embora invisível e impalpável, é uma das marcas mais nítidas da nossa corporeidade.

Conclusão – Resistências

A *Estética* de Hegel prevê um colapso das formas tradicionais de experimentar a beleza, mas foi incapaz de prever os novos e intrigantes rumos que as artes no século seguinte iriam percorrer, entre eles o recurso ao feio, ao grotesco e até mesmo ao nojento. Além disso as artes contemporâneas ainda resistem de muitas formas à instauração definitiva da dominação da essência sobre a aparência. Após 1945 os artistas plásticos passaram não apenas a experimentar com novos materiais, deixando de lado aqueles que

tradicionalmente mais pareciam eternos (os menos materiais dos materiais), tais como o bronze, o mármore ou o granito, e passaram a valorizar substâncias informes, instáveis ou cotidianas, tais como papel, plástico ou areia.



Cesar Baldaccini, *Expansion n. 39*, poliuretano, 1979.

Outros como Vik Muniz vão ainda mais longe ao mudar a atitude contra a materialidade. Ao invés de escondê-la, doniná-la ou atacá-la, a matéria (açúcar, chocolate ou simplesmente lixo) permanece constantemente exposta, tornando visível o caráter de “dobra” que toda obra de arte carrega.



VIK MUNIZ, sem título, imagem fotográfica em porcelana, 2000.

Especialmente nas artes cênicas, dança e teatro, aparecem a partir de 1945 diversas propostas de reabilitação da materialidade do corpo, seja através da nudez dos intérpretes, seja através das performances onde o contato intercorporal é estimulado e celebrado, seja através das experiências de misturar os corpos com as mais variadas substâncias, seja até mesmo nas formais radicais de expor o corpo a dor e a ferimentos, em prol de uma ressensibilização da percepção da nossa própria carne.



Gina Pane, *Action sentimentale*, 1974.

O objetivo dessas experimentações é escapar dos preconceitos da estética tradicional e expor, sem idealizar ou sem caricaturar, a ambiguidade constitutiva entre visível e invisível, material e imaterial, sentidos e sentido. É curioso notar que Hegel parecia saber muito bem da co-implicação originária entre essas duas dimensões. Em uma bela passagem da primeira parte da *Estética* ele afirma: "Sentido [Sinn] é essa palavra maravilhosa, que é utilizada em dois significados contrários. De um lado designa os órgãos da apreensão imediata, de outro lado sentido quer dizer: o significado, o pensamento, o universal da coisa. Uma consideração plena de sentido [*sinvolle Betrachtung*] não separa os dois lados, mas conserva em uma direção a direção contrária e apreende na intuição imediata do sensível ao mesmo tempo a essência e o conceito" (*Est. I*, p.133). Qualquer parceria entre as artes cênicas e a filosofia, especialmente no que diz respeito ao corpo e a sua materialidade, não deveria, portanto, separar senso e sensível, invisível e visível, forma e matéria, ao contrário, deveria começar colocando fim à alguns dos preconceitos fundamentais da própria estética.

Bibliografia

Aristóteles, *Física*, Editora Unicamp, 2009.

Hegel, *Lições sobre Estética*, EDUSP, 1999.