

O CORPO COMO MATÉRIA PARA A OBRA DE ARTE

THE BODY AS MATERIAL FOR THE WORK OF ART

Charles Feitosa, Rio de Janeiro / Brasil

Resumo | Estou interessado na construção, na filosofia e nas artes cênicas, de uma outra forma de corporeidade, para além do organismo, como um campo por onde circulam forças, com intensidades e direções sempre diferentes, onde não se precise mais falar de partes ou fragmentos, pois se não há todo não há partes nem fragmentação, mas sim de singularidades, no plural, cada singularidade podendo assumir uma diversidade infinita de funções e o próprio todo não se definindo mais como uma substancialidade essencial, mas como um acontecimento complexo e imprevisível.

Palavras-chave | Materialidade | Corpo | Dança

Abstract | I'm interested in the construction, on philosophy and scenic arts, of another form of physicality, beyond the organism, as a field where the forces circulate, with always different intensities and directions, where it is not necessary anymore to speak of parts or fragments, cause if there is no whole there are neither parts nor fragmentation, but singularities, on the plural, each singularity being able to assume an infinite diversity of functions and the whole itself not being defined anymore as an essential substanciality, but as a complex and unpredictable happening.

Keywords | Materiality | Body | Dance

CHARLES FEITOSA é Doutor em Filosofia pela Universidade Freiburg i.B., Alemanha, Professor e Pesquisador do PPGAC/UNIRIO, autor de Explicando a filosofia com arte (RJ: Nova Fronteira, 2012) e de diversos artigos nas áreas de estética, fenomenologia e filosofia da cultura. É coordenador do POP-LAB - Laboratório de Pesquisas em Filosofia Pop (<http://filosofiapop.ning.com/>).

CHARLES FEITOSA is Doctor in philosophy by the University Freiburg i.B., Germany, Professor and researcher at the PPGAC/UNIRIO, author of *Explicando a Filosofia com Arte* [Explaining the philosophy with art] (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012) and several articles in the areas of aesthetics, phenomenology and philosophy of culture. He is also the main coordinator of POP-LAB – research laboratory in Pop Philosophy (<http://filosofiapop.ning.com/>).

O. Nota Prévia sobre a Filosofia Pop

Como uma forma de resistência tanto ao eruditismo como à excessiva simplificação em filosofia estou envolvido desde 2004 com o projeto de uma “filosofia pop”: pensar o mundo em uma linguagem bem-humorada e acessível, sem contudo perder a densidade inerente aos conceitos.

Eu não inventei o termo “filosofia pop”, eu roubei o conceito de Deleuze, que muito rapidamente menciona a expressão, sem maiores aprofundamentos, no contexto da necessidade de novas formas de ler e de escrever na filosofia.¹ Minha apropriação do termo se orienta por experimentar com aspectos que talvez o próprio Deleuze não tenha previsto, mas que teria, imagino, aprovado. A primeira ressalva é que o uso do termo “pop” nada tem a ver com a acepção corrente, presente em títulos de programas televisivos do tipo “SuperPop” e que se aplica ao entretenimento de caráter raso, fácil e meramente comercial. A ideia, ao contrário, é resgatar o projeto presente no movimento da “art pop” dos anos 50, onde o conceito de “pop” era visto como algo imaginativo, rebelde, original, irreverente, crítico e alegre. Através de técnicas de duplicação, reprodução, incorporação, reciclagem, superposição e colagem de elementos díspares nas telas, os integrantes do movimento ajudaram a consolidar uma nova estética, uma outra sensibilidade, enfim, uma linha de fuga de dentro do sistema.

O principal aspecto da “filosofia pop” é a atitude consciente de descompromisso com a distinção entre “alto” e “baixo” em termos de cultura. Assim como nas telas de Andy Warhol compareciam

¹Para uma tentativa mais apurada de definição ver FEITOSA, C. O Que é isto - Filosofia Pop? In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze - Pensamento Nômade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 95-105.

simultaneamente referências do mundo erudito, como da cultura de massa, a filosofia pop também defende a interseção constante dos conceitos fundamentais da filosofia com os aspectos considerados normalmente os mais banais da existência. A filosofia pop busca resgatar riqueza e a inteligência da vida cotidiana, desprezada tradicionalmente como o famoso obscurantismo do “senso comum”.

Uma das consequências desse descompromisso com a dicotomia “alta” x “baixa cultura”, é a expansão tanto dos autores, quanto das questões, supostamente clássicos e incontornáveis. A ideia é que a filosofia não precisa se restringir a pensar apenas a questão da liberdade ou da verdade em Descartes ou Kant, mas pode e deve também se debruçar sobre as questões de poder no uso do controle remoto nas diferentes constelações familiares ou ainda sobre os desdobramentos éticos-políticos das ideias presentes em uma história em quadrinhos, um videogame ou uma letra de funk.

Vale ressaltar que de nada adianta integrar os temas das artes e da vida cotidiana na filosofia se ela continuar a manter uma certa atitude prévia de superioridade. Há alguns anos tive uma experiência ainda mais inquietante em um evento sobre Filosofia e Literatura algo ainda mais inquietante. Uma professora de literatura apresentou uma inédita leitura e interpretação de letras de funk carioca. Naquela época a cidade ainda discutia a legitimidade do funk, ameaçada de censura em nome de uma injusta associação que a classe média e a mídia fazia entre essa manifestação artística, política e cultural e o tráfico de drogas. Nesse sentido era uma ação altamente afirmativa trazer para a universidade um debate em torno do que estava sendo produzido na periferia e não apenas nos famosos “centros de excelência”. Entretanto, ao fim da comunicação, ao ser perguntada se gostava de ouvir funk, a professora respondeu que detestava, que aquilo não era música, muito menos poesia. Ela só estaria abordando o tema, porque estava na moda! Parece que o funk só poderia ser incluído na pauta na condição de “literatura inferior”. Na minha opinião esse tipo de integração à força das artes de rua pela academia só reforça a dicotomia entre alto e baixo na cultura. A filosofia pop não é diferente apenas pelos seus temas, mas também pela sua abordagem. O modo como se pensa é tão importante como “o quê” é pensado.

Um outro aspecto importante de uma filosofia pop é a proposição de mudança de paradigmas: a tradição da filosofia é historicista, disciplinar e eurocêntrica, a filosofia pop é temática e geografizada. Por temática entenda-se que ela privilegia as questões e os conceitos, sem desprezar sua evolução e transformações, mas colocando-as em segundo plano. Bem ao contrário da concepção pedagógica bastante em voga no Brasil, que compreende filosofia em primeira instância como a aprendizagem de sua história, em detrimento dos problemas e dos temas. Além disso, a filosofia pop é uma “geofilosofia”, quer dizer, busca sempre conectar o local com o universal, no nosso caso, na tarefa de abordar filosoficamente as ambiguidades e paradoxos da nossa própria cultura.

Cada uma das características mencionadas da filosofia pop até aqui mereceria uma abordagem mais profunda e detalhada. Para mim o aspecto mais fundamental é a proposição de uma outra relação entre conceitos e imagens, ou de forma mais abrangente, entre filosofia e arte. Tradicionalmente a filosofia tem duas atitudes em relação a arte: ou levanta suspeitas sobre sua capacidade de contribuir para uma ampliação da compreensão humana do mundo ou então instrumentaliza as imagens e as obras de arte como se fossem mera ilustrações e atestações de argumentos conceituais, empobrecendo assim a riqueza de possibilidades que elas poderiam ainda nos oferecer. A filosofia pop entende que as imagens não são inferiores aos conceitos quando a tarefa é pensar o mundo, ao contrário, as imagens exigem outros tipos de pensamento e abrem perspectivas inacessíveis ao raciocínio lógico convencional. Por isso mesmo meu livro se chama *Explicando a Filosofia com Arte* e não *através da Arte*. A filosofia pop busca parcerias com as artes, deixando-se levar por elas, permitindo-se a processos de hibridização, mesmo correndo o risco de se tornar outra coisa, uma mutação, quase uma monstruosidade.

I. Introdução – Do Infinito e da Totalidade à Finitude e à Pluralidade da Dobra

Começo anunciando meus pressupostos. Em primeiro lugar gostaria de me afastar da ideia de que o infinito seja uma coisa ou um lugar, uma dimensão eterna, ou atemporal. Me interessa muito mais a noção de infinito como um “sem fim da finitude”, como a afirmação irrestrita da

transitoriedade, como abertura para o diferente e o plural, como o horizonte fértil de possibilidades a serem realizadas.

Em segundo lugar vejo muitas dificuldades na crença de que a totalidade possa ser tomada como medida de verdade das coisas, seja para a compreensão das comunidades ou das sociedades humanas, seja para entender a estrutura e o funcionamento do corpo humano ou ainda seja como paradigma para a reflexão sobre os rumos contemporâneos da arte. A totalidade, enquanto conjunto harmônico das partes, no qual todos são um, é um mito, nunca existiu, por isso qualquer discurso crítico contra a "fragmentação" na cultura atual parece-me inadequado, pois pressupõe uma unidade prévia que não pode ser encontrada em lugar algum.

Essa recusa da totalidade aplica-se especialmente contra a ideia do corpo como um **organismo**, ou seja, um sistema harmônico (o todo), composto de órgãos e membros (as partes), onde cada elemento tem um papel programado e específico. Segundo esse ponto de vista, a saúde do todo depende de que cada parte cumpra a sua respectiva função. O organismo fica doente, entretanto, quando um membro ou órgão do corpo para de funcionar ou passa a trabalhar autonomamente (como um tumor). Nesse caso a medicina tradicional só conhece dois tipos de terapia, reabilitar ou extirpar o órgão debilitado. Só que às vezes é mais violenta a inclusão da parte no todo, do que da sua exclusão.

Estou interessado na construção, na filosofia e nas artes cênicas, de uma outra forma de corporeidade, para além do organismo, como um campo por onde circulam forças, com intensidades e direções sempre diferentes, onde não se precise mais falar de partes ou fragmentos, pois se não há todo não há partes nem fragmentação, mas sim de singularidades, no plural, cada singularidade podendo assumir uma diversidade infinita de funções e o próprio todo não se definindo mais como uma substancialidade essencial, mas como um acontecimento complexo e imprevisível.

Enfim, ao invés de infinito e de totalidade, finitude e pluralidade. Proponho retomar o conceito deleuziano de "dobra" [*le pli*] 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 e da performance.

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. Quem já teve oportunidade de observar por exemplo uma estátua de Rodin, provavelmente ficou extasiado com a plasticidade com que o corpo humano é reproduzido. Provavelmente ficou também com vontade de tocar a obra, o que felizmente é proibido. Eu digo “felizmente” porque então a experiência estética do belo provocada pela observação dessa obra seria perturbada e até mesmo interrompida. Quando tocamos a superfície da escultura, encontramos ao invés de carne, calor, sensualidade e vida, apenas mármore ou bronze, enfim, a frieza e a rigidez da morte. 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 pode impossibilitar essa mesma fruição.

A leitura de um livro, seja em prosa ou em verso, será tanto mais intensa quanto for nossa capacidade de abstrairmo-nos da forma do texto que estamos lendo e deixarmos nos levar por aquilo que as palavras nos evocam. Se ao contrário nos distraímos pela forma rebuscada das letras, como em um texto com caracteres góticos, teremos dificuldades em deixarmos-nos envolver na leitura. Existem portanto diferentes formas de ver, diferentes formas de percepção sensível. Aqui o ver é pode ser tanto apelo como ruído na nossa atenção do belo. A percepção estética não é dissociada dos sentidos, mas esses exemplos mostram que há uma certa descontinuidade entre ambas, ou seja, que a percepção sensível e 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 na arte contemporânea. De um lado uma desvalorização da arte como uma experiência meramente física ou corporal, que não envolve pensamento ou conceito (tal como em Platão ou em Kant). 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 ambiguidade 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). Seria a já famosa tese sobre o “fim da arte” apenas uma constatação ou muito mais um assassinato? Na verdade Hegel aponta para uma espécie de “suicídio” e sugere ainda que a estética pôde finalmente se estabelecer como ciência rigorosa na modernidade justamente porque a arte estava chegando ao seu término. O surgimento da “filosofia da arte” enquanto campo autônomo do saber é um sintoma da crise da arte. Que crise é essa? Para Hegel a evolução da arte na história tende para seu próprio esgotamento. Se a obra de arte é uma unidade entre o inteligível e o sensível, por outro lado, essa não é uma unidade adequada. A arte é apresentação do mais elevado, do essencial, mas ainda em uma forma imperfeita. Para Hegel o “verdadeiro” nunca vai poder se manifestar perfeitamente na forma material ou sensível; essa descontinuidade entre o conceito e o concreto gera então uma crise. 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 impele 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.

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 consequências a tendência de abandonar a representação figurativa do mundo e concentrar-se na composição das formas, cores ou sons. Também nas *Lições sobre Estética* Hegel serve-se do mesmo critério para estabelecer um sistema das diferentes formas de artes. Nesse sistema é a literatura (prosa e poesia) que ocupa o patamar superior por se mostrar menos condicionada pelo sensível e pelo particular do que a música, a pintura, a escultura ou a arquitetura. Apesar disso é a filosofia e não a literatura que ocupa o posto máximo na hierarquia dialética. A filosofia é a forma mais alta de manifestação do "Espírito", porque é um pensar que se auto-determina; já a literatura, enquanto forma de manifestação artística, é o produto de um pensamento ainda contaminado pelo sensível e material.

IV. O Corpo como Matéria para a Obra de Arte

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 estatua 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.



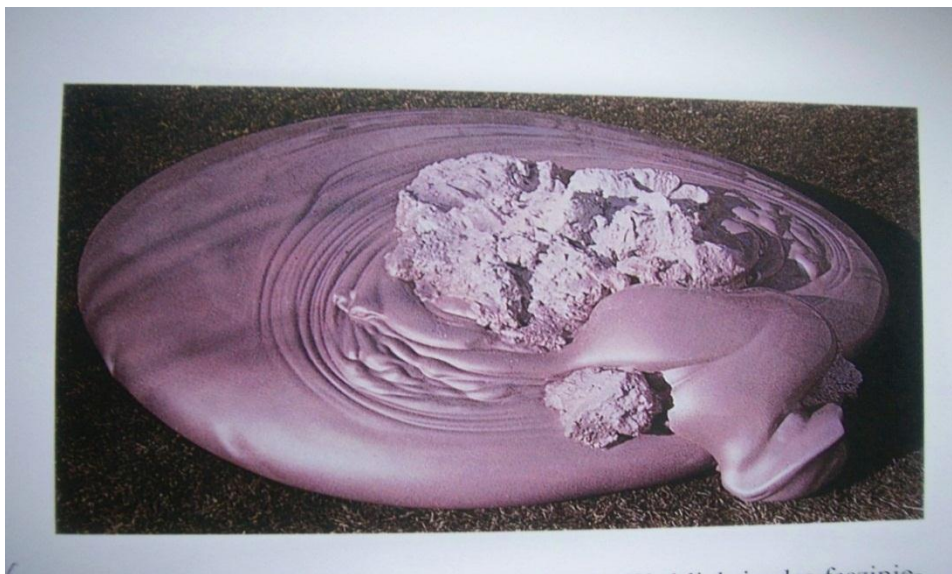
O resultado é muito belo e perturbador. A ideia de apresentar a dança sem o corpo, por mais paradoxal que seja, corresponde a uma das mais fortes tendências da arte contemporânea, a saber, a desmaterialização do humano através do crescente uso da tecnologia. Um olhar tecnicista, que decompõe e recompõe o corpo de tal modo que faz dele uma "coisa": algo disponível e discernível, mas também descartável e distorcido. Seu gesto paradigmático está magnificamente capturado naquela famosa passagem da II. Meditação a propósito do pedaço de cera. Ao aproximar a cera do fogo Descartes constata a perda de suas características sensíveis: "isso que resta de seu sabor se vai, o odor se esvanece, sua cor muda, sua figura se perde, ela cresce, se torna líquida e quente, só com dificuldade pode-se tocá-la, e se alguém bate nela, não produz nenhum som" (Descartes, II, 1953 p.281). Descartes interpreta tal experimento como o processo de purificação do objeto de seus aspectos singulares e acidentais. Isso o que permanece da cera após a "prova de fogo" é que constitui a sua verdade, algo que só pode ser apreendido corretamente através de uma inspeção do espírito. O sensível é instável, transitório, finito e é tarefa do entendimento corrigí-lo ou eliminá-lo.

Problemático na experiência cartesiana é justamente o fato de que ao buscar a verdadeira essência de um pedaço de cera aproximando-o do fogo, o filósofo destrói assim todas suas propriedades sensíveis (cor, densidade, sabor) e acaba destruindo a própria cera inteira também. O mesmo parece

ocorrer nesse filme, mas é muito interessante rever a cena 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.

V. 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” entre materialidade e imaterialidade que toda obra de arte institui.



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

É exatamente no momento em que o cânone tradicional de materiais próprios para a arte é questionado e ampliado, que mais vai se ganhando clareza sobre a importância da materialidade do corpo no gesto da criação. O corpo, nas suas texturas e fibraturas, costumava ser reproduzido através de materiais diversos, tais como bronze, gesso ou tintas. Nos últimos sessenta anos o corpo passa a ser exposto e explorado de formas mais amplas. O sangue, humano ou animal, associado a diversos simbolismos culturais, religiosos e políticos e considerado por muitos como a essência fluida da própria vida corporal, ganhou centralidade enquanto matéria para a arte a partir da segunda metade do século XX. O artista francês Yves Klein (1928-1962), por exemplo, usou algumas vezes sangue bovino como tinta para alguma das suas famosas *Antropometrias*, onde os

corpos nus das modelos não apenas eram tingidos de sangue, mas usados como pincéis, ou melhor, carimbos, vivos, deixando marcas ou figuras em telas, produzindo assim registros ou documentos de suas ações. Na década de 1960 e na década de 1970 vários artistas europeus utilizaram o sangue humano e animal em ações extremas que apontavam para a vulnerabilidade do corpo. Os mais famosos formavam um círculo de artistas vienenses que incluía Hermann Nitsch, Gunter Brus, Otto Muehl e Rudolph Schwartzkogler.



Em alguns casos o uso do sangue na arte parece conduzir a uma estratégia paradoxal de afirmação e acusação da própria materialidade do corpo, por causa da sua transitoriedade inerente. O artista plástico britânico Marc Quinn (1964-), por exemplo, reproduziu sua cabeça, na forma de um auto-retrato intitulado *Self*, usando seu próprio sangue, conservada com estabilizadores químicos e mantida sob refrigeração constante, à temperatura de 15°C negativos. Foram realizadas quatro versões de *Self* por Quinn desde 1991, cada uma delas usando cerca de 5 litros de sangue. Elas servem como um arquivo de memória para os estágios de amadurecimento, ou de envelhecimento, do artista.

No caso específico de Quinn, parece que o sangue não é exposto como substância volátil, instável, inconstante, efêmera, um versão fluida da vida, mas literalmente congelado por aditivos químicos. Congelado, o

sangue passar a funcionar também como um elemento congelador das vivências, na medida em que se constitui como suporte para a memória, na luta tradicional do ser humano contra as transformações do tempo e a transitoriedade dos movimentos. O congelamento do sangue parece apontar para a necessidade de aperfeiçoamento da materialidade do corpo através da arte, uma estratégia muito antiga ainda que sob uma roupagem contemporânea.

Já na área das artes cênicas, especialmente da dança e da performance, ao contrário, aparecem diversas propostas de reabilitação da materialidade do corpo, notáveis por se realizar através de afirmações cada vez mais radicais da sua transitoriedade. Ao invés de tratar o corpo como meio da memória, as artes da dança e da performances assumem a finitude e a singularidade de cada acontecimento corporal. Ao expor corpos nus; corpos que se deixam tocar pelos expectadores; corpos que entram em vertigem e caem; corpos que se misturam com os mais diferentes materiais; até mesmo corpos submetidos à dor e a ferimentos, em prol de uma ressensibilização da percepção da nossa própria carne, as artes cênicas, especialmente a performance e a dança, tornam-se de certa maneira “artes do esquecimento”, pois promovem uma corporeidade que resiste à documentação, ao registro, à conservação.²

²Uma questão importante, a ser desenvolvida em outra oportunidade, diz respeito ao trabalho de alguns performers, tais como Chris Burden, Gina Pane ou Marina Abramovic, célebres pela imensa variedade de auto-mutilações promovidas em cena. As transformações do próprio corpo em tela ou escultura, tratado como um objeto passível de ser cortado, perfurado ou retalhado em todas as direções, carregam uma ambiguidade problemática: por um lado denunciam as violências sociais a que todos estamos em maior ou menor grau submetidos, mas por outro lado tendem a reduzir o corpo a um material como outro qualquer, na medida em que enfatizam a sua suposta capacidade de suportar, sempre e a cada vez, mais e mais dor, mesmo que em nome de ideais políticos e estéticos.



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.

VI. Conclusão: Contra a Anestesia

Inspirado nos autores acima mencionados eu gostaria de sugerir uma outra forma possível de convivência entre pensamento e corpo, uma forma alterada de práxis estética inerente à filosofia pop. Não é nada de novo ou de original, mas apenas a radicalização disso que eu acredito ser o mais importante na obra desses autores. Essa forma modificada de intimidade entre arte e racionalidade eu quero nomear aqui de "pensar estético", mas que também poderia ser chamada de "pensar sensível", "pensar híbrido" ou "pensar finito". Tudo depende de entender o termo "estético" não apenas como uma forma de relação com o belo, mas principalmente como uma referência à percepção sensível, "aisthesis". E ainda, é preciso tentar compreender *aisthesis* não mais através da dicotomia tradicional sensível x inteligível, mas como uma experiência simultânea de percepção sensível e percepção de sentido. Heidegger demonstra em *Ser e Tempo* (1927) que todo "sentir" já é desde sempre um sentir "entendedor", todo ver e ouvir já são ver e ouvir "compreendentes". A intuição pura do que é dado não passa de um construto abstrato (sempre ouvimos algo, uma motocicleta, os sinos da igreja; para ouvir apenas ruído é preciso muita técnica e concentração). É importante ressaltar que a recíproca também é verdadeira: desde do ponto de vista da ontologia fundamental não pode haver nenhum tipo de pensar, que não esteja "determinado" de alguma maneira pela sensibilidade, seja por afetos (tais como a alegria, a ira ou o tédio), seja pela percepção da paisagem, do clima e da alimentação.

Pensar esteticamente significa então deixar se guiar pela percepção sensível de modo a ficar evidente que o pensamento não pode se dar de outra maneira, até mesmo quando ele está voltado contra a sensibilidade. O pensar estético da filosofia pop pode ser entendido então como uma resposta à an-aesthesia niilista que vem determinando os rumos da nossa cultura.

Por fim gostaria de citar uma frase do Nietzsche, que serve de inspiração para a filosofia pop: "Os maiores problemas [da filosofia] estão na rua" (2004, §127). A filosofia pop é uma filosofia de rua, na rua, para a rua, quer dizer, ligada ao corpo, ao cotidiano, à existência, ao aqui e agora, em nome de outros e melhores futuros.

Esse texto foi apresentado na íntegra no simpósio “Cuerpos y Corporalidades”, realizado na Universidad San Francisco de Quito/Equador, 21-23 de novembro de 2013 e é uma versão ampliada e corrigida de uma comunicação intitulada “Materialidade e Imaterialidade do Corpo na Filosofia e nas Artes Cênicas”, que foi apresentada anteriormente na reunião da ABRACE de 2010.

Referências Bibliográficas

HEGEL. *Curso de Estética*. São Paulo: Edusp. 1999.

FEITOSA, C. O Que é isto - Filosofia Pop? *In*: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze - Pensamento Nômade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESCARTES. *Oeuvres et Lettres*. textes presentes par André Bidoux. Paris : Gallimard, 1953.

NIETZSCHE, F. **Aurora** (1881), §127, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.