
A ARTE PENSA? A METODOLOGIA E O CAMPO ENCARNADO DO IMPREVISÍVEL

Hélia Borges (FAV – Faculdade Angel Vianna)

Resumo

Este artigo tem como objetivo criticar o modelo de avaliação comumente utilizado na academia, propondo para o estudo da performance um método que vise o processo ao invés dos resultados, ou seja, que coloque em evidência a instabilidade do campo pesquisado destacando a importância da experiência estética.

Palavras-chave: Subjetividade, Performance, Presença.

Abstract

This article aims to criticize the evaluation model commonly used in academia, proposing to study the performance of a method that aims the process rather than the results, namely who places in evidence the instability of the field of research highlighting the importance of aesthetic experience.

Keywords: Subjectivity, Performance, Presence.

Para além dos modelos teóricos hegemônicos na produção conceitual de pesquisa pautados na reflexividade, proponho realizar uma problematização sobre o conceito de metodologia utilizado nas pesquisas acadêmicas voltadas para o estudo dos estados de “presença” característicos do corpo estético.

Estamos, aqui, às voltas com pensar o “talvez inaproximável para o pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 19). Na tradição do pensamento ocidental, a reflexividade – pela necessidade de um tempo para pensar – foi tomada como referencia para encontrar as respostas, em que o objeto de pesquisa metodológica sustenta-se no credo do poder do logos, da representação.

Surgem, então, quando se fala da vida como obra de arte, questões relativas ao modo de produzir pensamento como por exemplo: como produzir pensamento na experiência da imediaticidade característica do que se desloca continuamente? Ou ainda, como produzir pensamento com o que se aproxima do que Derrida (2002) nomeia *différance* no jogo de presença, em que o que se coloca em cena é o processo molecular e deslizando, sempre em vias de se realizar do encontro sensível com as coisas do mundo?

Na direção dessas problematizações, pensamos que na construção teórica realizada a partir das experiências estéticas vividas através do fenômeno perceptivo, a

palavra poética é o desvio necessário para que os **blocos de sensação** possam dar lugar aos conceitos. A deriva é o lugar, ou melhor – o não lugar marcando que o estudo, a pesquisa nas humanidades deve se situar nas juntas, nas articulações, nos entre-meios. Em que o campo pesquisado e pesquisador fazem sua trajetória de maneira inseparável.

Produzir um texto teórico como pesquisa instalada no campo artístico comporta em si mesmo um diferencial, que coloca em questão a ideia de metodologia contida no senso comum da pesquisa acadêmica. No lugar de conceitos como campo da representação, fazer uso de planos de consistência como nos diz Ana Godinho no caso da “pintura como histeria, ou a captura de forças pelas formas” (GODINHO, 2007, p. 192).

Por metodologia entende-se, na herança cartesiana, a elaboração de um plano já pré-determinado, orientado para um fim proposto em que se supõe saber os passos visando alcançar determinado objetivo e/ou resultados. A produção acadêmica, comumente, tem na metodologia seu instrumental para cercar a observação fenomenológica que, pela certeza adquirida de uma realidade dada, se define na separação entre sujeito e objeto impedindo, entre outras coisas, o encontro com os vazios de sentido, com o que se encontra fora da representação.

Porém, contrariamente ao logos, a experiência estética, dentro da perspectiva dos vazios de sentido, convoca a corporeidade e é através dela que apelamos para o desconhecido. Do caos aos cosmos: adentrar em um não-lugar para construir novo território. Construir um CsO, enlouquecer o organismo, fazer subir as forças retidas nas formas e como **caosmo**¹, reconfigurar um campo.

Na noção transmitida por Artaud e recuperada por Deleuze e Guattari (1996), de “corpo sem órgãos” encontramos o registro de um caminho. O CsO é um conceito que sustenta uma provocação à ideia de organismo, objetivando uma crítica ao pensamento da verdade, das instituições, da permanência.

O CsO pretende explodir com o organismo petrificado na sua formatação serializante no qual um remete a outro, incessantemente, produzindo o mesmo sem diferença; local “aonde” o funcionamento está garantido por sua lógica obturante de reprodução, de mimeses, “aonde” o jogo é abortado, constantemente, pela imposição de um pensamento norteado por uma série identitária que desliza na mesma direção sem poder opor desvios.

Deleuze e Guattari (1996) partem da descoberta artaudiana do corpo sem órgãos, empenhados no posicionamento decorrente desta constatação para pensar sobre as possibilidades de constituição do sujeito fora das ordenações representacionais lineares. O CsO não é um organismo, não se organiza, é um corpo intensivo efetivado em planos, em limiares, em zonas de indiferenciação, pelas ondas de sensação, pela vibração do corpo, um corpo inteiramente vivo “o corpo sem órgão é carne e nervos” (DELEUZE, 2002, p. 48).

Deleuze (2002) propõe o CsO para dar conta deste universo das sensações, visto que, para esse autor, a fenomenologia em sua perspectiva da intencionalidade no ato

¹ Termo utilizado por Deleuze e Guattari referindo-se à arte como caos que carrega o germe de ordem, pois que sendo composição do caos já porta em si um território (cf. DELEUZE E GUATTARI, 2001).

perceptivo não consegue apreender as constantes transmutações e ambiguidades características da experiência estética. As constantes desconstruções oriundas da transitoriedade dos investimentos polivalentes nos órgãos revelam um corpo em deslocamento de forças, corpo intensivo, um coletivo, no qual as formas se subjugam às forças.

Porque o CsO é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto) porque não existe 'meu' corpo sem órgãos, mas 'eu' sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares. (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 24).

Neste sentido do movimento, em sua dimensão espaço-temporal, nos ritmos, fluxos, pulsações, aproximamo-nos da ideia de corpo-sem-órgãos (CsO), que comporta uma compreensão do corpo em uma reorganização constante e infinita, na incessante desconstrução e reconstrução de territórios. Tal aproximação nos permite compreender a histeria como um corpo deformador das formas em que o movimento e o ritmo são manifestações de um intervalo em que se revelaria o fora da lógica discursiva.

O corpo como portador de uma linguagem arcaica, questiona a racionalidade decorrente da ruptura realizada no pensamento ocidental, revelando o **outro** que habita em nós, um **avesso** que se expressa na emanação rítmica com o universo.

Foi justamente nesse sentido que Freud (1996), ao se voltar para as históricas, pensando para além da representação, provocou um encontro radical com as forças, sendo capaz de, no começo do séc. XX, revelar, através dos sintomas, a contração vivida das expressões singulares. O rubor histérico que aponta para o segredo escondido no corpo, provocou o olhar codificado levantando suspeitas sobre o silêncio dos órgãos, provocou o olhar para as turbulências de um corpo em estesia que uma sociedade racionalista necessitava calar.

Historicamente, os sintomas históricos não pararam de mudar, espacialmente e temporalmente, a histeria está sempre confrontando uma lógica ordenadora do espaço/tempo por sua mobilidade sintomática, a histeria confronta os saberes instituídos. (cf. David-Menard, 2001).

De modo que, de certa maneira, os sintomas históricos apontam para as limitações dos pesquisadores ao entendimento realizado através da mediação da razão, por confundir o senso comum e o bom senso, os universais e os hábitos do pensamento automatizado em causa/efeito.

O sintoma histérico, de saída, nos apresenta, na sua instabilidade, um corpo excessivo, convulsionado não apenas no sentido conhecido comumente dado à associação entre conversão e ataque histérico, mas no sentido em que suas manifestações nos apresentam um corpo convulsionado pela confusão desordenada dos sentidos que são normalmente atribuídos aos órgãos e suas patologias. Ou seja, um corpo convulsionado onde os sinais trocam de valência, os órgãos caminham de um pólo a outro: trocam de lugares, trocam de função.

Sintomas que não se definem por um modelo no qual haveria uma correspondência entre determinada manifestação e um estado subjetivo, na lógica de causa/efeito. Um corpo paradoxal, que sucessivamente se modifica por descolamento e deslocamento, esfriamento e aquecimento, verticalidade e horizontalidade, profundidade e superfície, abertura e fechamento. Tais oscilações revelam a plasticidade de um corpo que se desconstrói para novamente reconstruir-se.

Para Freud (1976), a motricidade seria a via privilegiada pelos histéricos para deslocar as forças estagnadas pelos impedimentos introjetados, evidenciando, então, as múltiplas manobras, assim como a pluralidade elementos que formam este destino. Para além da teoria do significado, o que nos interessa aqui é nos voltarmos para o processo mesmo da condição sensível do corpo, como campo de afetação das forças do mundo.

Assim, podemos construir uma reflexão que, retirando o conteúdo ideativo da sustentação do sintoma, nos permita avançar na compreensão desta manifestação como um corpo em plena exposição de sua produção erótica, vitalizada. Tal produção erotizada é a condição primeira para a constituição da subjetividade, ou ainda, é parte fundamental do processo de subjetivação, na medida em que é este corpo, CsO, corpo erótico, profuso, singular, que sustenta as resistências aos campos de modelização instituídos pelas lógicas dominantes.

Novamente aproximando a presentificação que nos faz o histérico do campo sensível do corpo, podemos encontrar em Freud a diferenciação entre representação (*Vorstellung*) e apresentação (*Darstellung*) com conotações entre figurar/apresentar/exibir para este último termo, em contraponto à ideia/concepção imagética em relação ao primeiro termo (cf Hans, 1996, p. 376-404). Em "Totem e Tabu" (1912-13), Freud associa o termo *Darstellung* às condições sensíveis determinantes do impulso motor.

Assim, emerge a importância em designar as constituições subjetivantes como processos de apropriação de mundo realizados a partir da transmutação de corpos que se opera, também, por meio da apresentação (*Darstellung*) e não pela via representacional. A representação (*Vorstellung*), como imagem representada, já pressuporia a existência de um momento anterior, revelada na condição da apresentação já como uma forma de produção constituinte. Suzanne Langer (2006), ao nos falar sobre a produção de um espaço virtual no fazer artístico como o "fazimento do universo em que a forma simbólica existe" (LANGER, 2005, p. 84) nos aponta esta condição primária de criar um mundo a partir de um campo de afetação onde a própria vida e o espaço tomam "vida".

Avançando na apreensão deste corpo, nem simbólico nem biológico, que escapa às intervenções estabilizadas e previsíveis, podemos dizer de uma corporeidade que, como CsO, aponta para o instante de abertura infinita de um corpo desterritorializado, momento de inventividade e criação. É no jogo de apropriação de si no qual se leva em conta o paradoxo (cf. Winnicott, 1978) de ser e não ser ao mesmo tempo que, contrariando a leitura do processo de construção de si como um processo de identificação **mimética**, irá se colocar em cena **o jogo** no encontro (cf. Badie, 2007) do que aparece e desaparece, nas bordas moventes, a chance da reprodução diferencial em uma perspectiva singular.

Um processo no qual o princípio de identificação como formador do eu, na sua correspondente linearidade, cede lugar a uma subjetivação marcada pelo paradoxo resultante de um distanciamento que se coloca entre o jogo e a necessidade, a ficção e a realidade. Constituindo, assim, um caminho por onde a construção de um eu, ao invés de sustentar-se numa imagem fixada de si, permite uma apreensão do **si mesmo** em sua fugacidade, portanto, em constante movimento e, paradoxalmente, em seu existir contínuo.

A partir dessa concepção, a arte enquanto campo de desvio e fugacidade, realiza agenciamentos de semiotização, impedindo que se prenda, ao mesmo sistema interpretativo, o mesmo invariante de figura de expressão, o que torna obscura e misteriosa a articulação entre conteúdo e expressão. “O caos, ao invés de ser um fator de dissolução absoluta de complexidade, torna-se o portador virtual de uma complexificação infinita” (GUATTARI, 2000, p. 78). E ainda, “a complexidade, liberada de suas sujeições discursivas significantes, se encarna então em danças maquinicas abstratas, mudas, imóveis e extraordinárias” (GUATTARI, 2000, p. 105).

O que este autor ao tecer tais ideias inaugura é a possibilidade de passar a teorizar a partir de **um pensamento prático** que, saindo do pensamento tranquilo, pela violência de um encontro estésico, realize uma ruptura do modo molar de funcionamento das coisas do mundo para favorecer a captação do campo intensivo, campo este que diz respeito ao modo molecular de funcionamento da vida.

Ao se trabalhar fora da lógica pautada em resultados ou medidas atravessamos o mundo molar – o mundo das formas. É no encontro com as forças moleculares que se torna possível produzir um campo de afetação em que a experiência estética entendida como ser de sensação, campo de imanência desajusta os espaços codificados e, assim, ao romper com a reconição se torna inaugural.

Este é o sentido radical de uma estética da imanência: “ela se deseja gesto e não representação, *Darstellung* e não *Vorstellung*, processo e não aspecto, contato e não distância” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 143).

Freud (1976), ao aproximar a histeria da arte, já indicava uma ponte possível entre o corpo sensível e a produção de uma experiência estética. Permitindo, a partir daí, realizar – pela porosidade de uma matéria cujo destino são as turbulências – uma crítica aos modelos da representação que sustentam o saber cientificista. A verdade, através do corpo do histérico, cede pelo desmoronamento implacável das certezas através da manifestação de um existente que se expressa na materialidade de um virtual atualizado.

Corpo sensível, um corpo encarnado, “carne trêmula”², **corpo vibrátil** (cf. Rolnik, 2001) corpo dos múltiplos sentidos, corpo estésico. A estesia, como condição sensível do corpo que, no seu encontro com o mundo, possibilita a apreensão de campos diferenciais, permitindo **desventramentos** de mundos. A força dessas manifestações nos retira de um plácido horizonte de certezas e nos impregna do que se desorganiza e insiste em se desorganizar e repetir sem cessar a qualidade desestabilizante da própria vida.

² Em referencia ao filme homônimo de Almodóvar.

A arte não representa o mundo ela é transmutação da matéria, força expressiva em que o estado de presença faz nascimentos de mundo. Portanto, não se trata de interpretar signos ou decifrar signos, mas de assinalar trajetórias, de encontrar universos de criação. Forçar o pensamento a pensar é o resultante desta prática, pois, ao sair da reconhecimento – tal como os egiptólogos como nos diz Deleuze (2003) em Proust e os Signos, nos tornamos aprendizes do que observamos.

Os vazios – o que se coloca entre ausência de representação de coisa ou imagem e as pulsões –, são os estados que se sustentam na atualização de um campo de virtualidades sempre presentes que, como processos subjetivantes, operam por forças ainda não codificadas, transduzindo-se³ em formas. Tais forças estão em um campo intensivo como virtualidades, que são atualizadas no processo de construção de mundos, a partir da apreensão perceptiva. Embora não conscientes ou conscientizáveis, esses virtuais se dão aos sentidos por micropercepções dos espaços moleculares e vão constituir parte do dialeto de cada um.

José Gil (2001) se apoia nesta trilha das pequenas percepções para nos trazer a contribuição da experiência da dança como algo que emerge do encontro dos corpos, por meio de efeitos que ele designa como **efeito nuvem**. Esse **efeito nuvem** faria parte das experiências captadas para além do codificado, dos espaços localizáveis e que não temos uma consciência vigil. O **efeito nuvem** poderia ser entendido como um lugar entre o visível (gestos codificados) e o invisível (forma das forças).

As **nuvens de sentido** sendo formas móveis, como poeiras que se organizam momentaneamente num sentido, mas que rapidamente se deslocam para outro movimento, infinitamente, possibilitariam a emergência de comunicação entre os inconscientes que não se liga a uma experiência individual, mas a uma imagem-nua. Imagem-nua se trata de algo que pertence às pequenas percepções, ao mundo a-significante, ao campo imanente da existência.

Dentro desta perspectiva o trabalho de pesquisa – distanciando-se do hábito redutor de uma metodologia inspirada nos modelos racionalistas de verdade e fundamento – operando por transdução, inscrevendo-se na abertura ao desvio possibilita o acesso ao campo pré-individual, ao coletivo transindividual como território das forças que devêm formas.

Estamos no domínio do que não se deixa representar. Pode até parecer haver uma ordem e um encadeamento das faculdades mas é uma cadeia forçada, destrambelhada, quebrada [...]. Há aí, qualquer coisa que passa, que se comunica, não uma luz natural mas clarões diferenciais problemáticos que saltam e devêm – as Ideias em quanto instancias que vão da sensibilidade ao pensamento e do pensamento à sensibilidade. O seu meio não é a reconhecimento ou a representação, antes remete para um para-senso. (GODINHO, 2007, p. 68).

³ O termo “transdução”, aqui utilizado, se refere à capacidade do corpo em realizar uma transformação no ato de conhecimento ao receber uma informação sensível e transformá-la em percepção, operação realizada pelo campo intensivo do corpo.

Ressalto aqui a condição de transdução operada pelo corpo, através da ativação dos órgãos dos sentidos de forma a permitir, pela alteridade, um ato de resistência às políticas homogeneizantes. São pelas zonas de indistinguibilidade, criadas na desconstrução do que se encontra já codificado, que se favorece a emergência de novos horizontes diferenciais na possibilidade, daí advinda, em sustentar o próprio paradoxo da existência.

O fazer artístico contemporâneo se desdobra na radicalidade da contramão à lógica racionalista que busca no sentido único, no significado datado das coisas do mundo, seu suporte para o pensamento. A singularização, a individuação consiste, justamente, em um processo de transdução em que o pré-individual se torna acessível para produzir o deslocamento necessário, desconstruindo os conjuntos semiotizados impeditivos de apreensão de uma realidade suprassensível, ou seja, impeditivos de transformar os processos de arte em forma de vida.

Arte pensa? Pensar o pensamento é chegar ao limite da pensabilidade, ou seja, é ir além daquilo que configura o pensamento reduzido ao representado. A arte, assim, na sua expressão estética pode realizar a ruptura necessária ao já configurado, forçando o pensamento a pensar e ao compor vida com a vida nos impulsiona a novos mundos possíveis.

A arte irá revelar em sua trajetória, portanto, que a realidade é um instante no tempo em que um conjunto de possíveis infinito dá lugar apenas a um sentido, a arte nos impregna da certeza de que há um conjunto de possíveis que estão em permanente presença num campo virtual. O trabalho de pesquisa neste campo requer, necessariamente, o abandono da ideia de finalidade – uma das características da metodologia entendida no sentido clássico, posto que é neste campo de possíveis que o pesquisador em arte deve adentrar, ou seja, naquilo que subjaz a uma realidade dada, no vazio que ela nos permite confrontar.

Bibliografia

ARTAUD, A. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BADIE, M-F. L'en-jeu d'une esthétique non-mimétique dans les travaux de François Zourabichvili. In: **Klesis** – Revue Philosophique: Autour de François Zourabichvili, n. 4, 2007. Disponível em <http://www.revue-klesis.org/numeros.html#d5p1>. Acesso em: 05 jan. 2013.

BORGES, H. O Processo de maturação em Winnicott como campo de atualização de virtualidades. In: ARMONY, *et al.* (Orgs.) **Winnicott**. Seminários Cariocas. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

_____. **Sobre o movimento**: o corpo e a clínica. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Instituto de Medicina Social, 2009.

_____. Por uma vida não fascista. Contribuições para uma clínica ativa. **Revista Polemica**. UERJ. vol. 10, série 4. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/ojs/index.php/polemica/article/view/130/256>

_____. (e-book) A contra-imagem na estética do filme PINA. In: TRINDADE, D. (Org.) **Imaginários de cinema e moda**. Rio de Janeiro: Synergia, 2012.

DAVID-MENARD, M. Dictionnaire de la psychanalyse. In: Albin Michel **Encyclopædia Universalis**. Paris: Éditions Albin Michel, 2001. p. 100-106

DELEUZE, G. **A Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. Pensamento Nômade. In: MARTON, Scarlett (Org.) **Nietzsche Hoje?**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 56-76

_____. **Logique de la Sensation**. Paris: Editions du Seuil, 2002.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O que é a filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2001.

DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. A imanência estética. **ALEA**. vol. 5, n. 1, jun/jul, 2003.

_____. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

GUATTARI, F. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GIL, J. **O Movimento Total** – Corpo e a Dança. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

_____. Imagem Nua e Pequenas Percepções. **Estética e Semiótica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

_____. **A Arte como Linguagem**. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

GODINHO, A. **Linhas de Estilo**. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

HANS, L. **Dicionário Comentado do Alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FOUCAULT, M. **L'Ordre du discours**, Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée Le 2 décembre 1970, Éditions Gallimard, Paris, 1971. Disponível em: http://www.4shared.com/office/ao6Pst1X/FOUCAULT_Michel_A_ordem_do_d.htm Michel-Foucault-A-Ordem-do-Discurso> Acesso em: jan. 2013.

FREUD, S. Estudos sobre a Histeria. **ESB**. vol. II, Rio de Janeiro: Imago (1893-1895) 1976.

_____. O Inconsciente. **ESB**, vol. XI, Rio de Janeiro: Imago (1915) 1976.

_____. Totem e Tabu. **ESB**. vol. XIII, Rio de Janeiro: Imago (1913) 1976.

_____. História do Movimento Psicanalítico. **ESB**. vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago (1914) 1976.

_____. Algumas observações gerais sobre ataques histéricos. **ESB**. vol. IX. Rio de Janeiro: Imago (1909) 1976.

LANGER, S. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ROLNIK, S. Molda-se uma Alma Contemporânea: O vazio-pleno de Lygia Clark. In: BEZERRA JUNIOR, B. C.; PLASTINO, C. A. (Orgs.) **Corpo, afeto linguagem: a questão do sentido hoje**. Rio de Janeiro: Contra Capa Editora, 2001.

WINNICOTT, D. **Da Pediatria a Psicanálise**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.