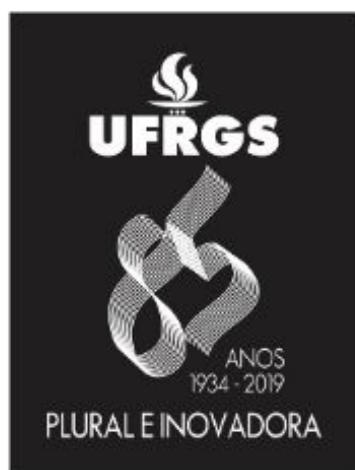


Percurso do Tempo

DANÇA UFRGS . 10 ANOS



Percurso

do Tempo

DANÇA UFRGS . 10 ANOS

Porto Alegre - RS
2020

Marcio Pizarro Noronha

**Teorias Antropológicas da Arte:
revisão de teses clássicas e modernas
e a corporeidade**

RESUMO

Este artigo apresenta um estudo acerca das teorias da arte num enfoque antropológico. O estudo apresenta e identifica estas teorias em seus mais importantes momentos intelectuais – Durkheim, Lévi-Strauss, Bateson, as relações entre arte e religião e como esta interpretação está associada aos grandes autores e suas pesquisas e trabalhos de campo. O pesquisador propõe estudar os efeitos destas teorias no mundo da arte contemporânea.

Palavras-chave: Antropologia da arte; Arte e religião; Claude Lévi-Strauss; Gregory Bateson.

ABSTRACT

This article presents a study about art theories using an anthropological approach. The study presents and identifies such theories in their more important intellectual moments – Durkheim, Lévi-Strauss, Bateson – the relationship between art and religion and how this is associated to the work of these important authors. I intend to study the importance of these theories to the contemporary art world.

Keywords: Art anthropology; Art and religion; Claude Lévi-Strauss; Gregory Bateson.

Origens no pensamento do Totemismo e na Sociologia de Durkheim e seus desdobramentos: a Arte e o Não Humano

Este artigo é uma revisão ampliada do texto **DO FUNDO DOS MEUS (TEUS) OLHOS. Abordagens da obra de arte em suas dimensões simbólica, imaginária e corporal**, parte da fundamentação teórica da pesquisa de doutoramento em Ciências – Antropologia (USP), cujo alvo de interesse era o estudo do corpo na produção artística da ficção científica. O ensaio apresenta e identifica estas teorias em importantes momentos intelectuais – nas obras de Émile Durkheim, Claude Lévi-Strauss, Gregory Bateson, com ênfase para as relações entre arte e religião e como esta interpretação está associada aos grandes autores e suas pesquisas teóricas etnológicas e trabalhos de campo. Propõe ainda estudar os efeitos destas teorias no mundo da arte contemporânea, com ênfase para artes do corpo, artes da cena e performance arte. Esta é uma problemática bastante extensa – as relações da arte advindas das teorias da magia e da religião e do pensamento simbólico – e foi ela, prioritariamente, que deu origem aos estudos antropológicos da arte. O sociólogo francês Émile Durkheim (1996), com a publicação de sua obra *As formas elementares da vida religiosa* (1912), inaugura um campo de reflexão sobre a produção dos objetos estéticos no interior das culturas ditas “primitivas”. Esse raciocínio durkheimiano indica uma via aristotélica de pensamento, na qual as categorizações – as formas de ordenação e classificação – passam por um processo mais geral do pensamento e uma estabilização na formação dos objetos. Os objetos devem e são classificados, inicialmente, no interior do pensamento religioso – as categorias têm uma origem no pensamento religioso. A religião é o primeiro grande sistema de conhecimento sistemático da realidade e, portanto, integra um *modus operandi* de gerar simbolizações advindas da experiência, transportadas e ordenadas sob a forma de representações. E é nessa interioridade que surgem as reflexões primordiais acerca dos objetos particularmente considerados estéticos – ou seja, as obras de arte.

A primeira forma encontrada no pensamento de Durkheim foi a do Totem. Para ele, o Totem é exatamente este meio material de expressão de uma força coletiva e um elemento de integração entre conjuntos heteróclitos – fazendo algo passar da desordem para a ordem. Os objetos materiais são os primeiros meios encontrados para a realização comunicativa e expressiva humana, no trânsito dos estados individualizados – as representações individuais, de natureza psíquica e associadas à memória individual – para os estados coletivos – o modo como a sociedade revela-se idealmente através de uma imagem ou um objeto, revelando a densa problemática dos valores e da moralidade social*.

Essa perspectiva assume como tese a dimensão de que a obra de arte é um modelo reduzido ou microcosmo social – uma idealização. A idealização é o entendimento de que estamos diante de fenômenos – mágicos, religiosos, artísticos e estéticos em geral – cujo procedimento de aparição é dependente de serem a representação de algo, na forma do modelo, podendo produzir a boa mimese (no caso da arte, a arte ideal) ou a mimese ruim (no caso da arte, a arte degradada). O objeto estético e a arte visam provocar um tipo de prazer de natureza propriamente estética – da estesia –, através do qual podemos acompanhar e fruir uma representação da realidade em modelo reduzido. Esta representação é o cerne – uma síntese unificada, consistente e coerente – do que é avaliado da experiência, ou seja, avaliamos o que foi transformado em representação e não a experiência do real, e, portanto, dependemos de critérios para a qualidade da representação (boa mimese ou mimese degradada), que envolvem sempre a potência dos objetos, das imagens e da encenação espetacularizada dos acontecimentos de produzir o efeito do real.**

*Ver em: MONTERO, Paula. A teoria do simbólico de Durkheim e Lévi-Strauss: Desdobramentos contemporâneos no estudo das religiões. **Novos Estudos**, 2014. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/nec/n98/07.pdf> >. Acesso em: 15 fev. 2019.

** Esta abordagem da arte é consonante ao pensamento aristotélico e o modo como este se apresenta no interior das Ciências Humanas e Sociais. O mundo idealizado na obra não é um mundo da "cópia fiel" da realidade, mas um mundo capaz de, em suas eleições estéticas, apresentar, de modo reduzido, num microcosmo, um conjunto de relações sociais identificáveis como verossímeis. Ou seja, o papel da arte – da magia, da religião, dos ritos, das performances sociais – em grande parte corresponde a uma capacidade de gerar uma identificação idealizada no espectador. No caso do pensamento do trágico, por exemplo, o personagem é um tipo reduzido universal que não se encontra num cotidiano exclusivo, mas é identificável com qualquer cotidiano.

Essa idealização implica uma complexa rede de interdependências entre o objeto, a imagem e o espetáculo dos acontecimentos e os seus aspectos afetivos, expressivos e simbólicos. Assim, o objeto é afetivo por ser capaz de produzir e promover um prazer a partir de uma dupla origem afetiva, permitindo que o ator-espectador dirija seu olhar para a intensidade das coisas, sejam elas coisas boas ou coisas ruins. Ele é simbólico por remeter à própria coletividade, e, é também expressivo por participar de uma rede social na qual está sendo constantemente posto em julgamento, a partir de uma tradição social de produção. Todos estes caminhos conduzem os objetos, as imagens e o espetáculo a um processo catártico, que é, nos termos aristotélicos, uma orientação – um caminho – a ser dado pela obra e pela experiência à desordem do plano dos afetos.

Esse raciocínio durkheimiano seguirá seu trajeto no pensamento de Claude Lévi-Strauss, nos trabalhos de Horton, bem como nas análises históricas de Jean-Pierre Vernant (2002) e de Régis Debray (1993)*. A Antropologia da Arte, em suas abordagens etnográficas, discorda desse raciocínio macrossociológico e linear e aponta para uma complexificação das relações entre as produções artísticas em geral e as chamadas sociedades letradas. Nesses conjuntos humanos, do qual fazemos parte, por exemplo, a combinatória entre as imagens e as palavras e a perspectiva de um raciocínio mais fluido e que lide com a dinâmica das imagens – e a dinâmica do social – nos permite afirmar ainda a presença de lógicas simbólicas no interior das relações sociais. Esse relacionamento com a religiosidade passará a ser entendido aqui de um novo modo e a partir de um conceito mais abrangente.

*Há aqui uma grande divergência interpretativa. Para os historiadores da imagem, em especial as fontes de Vernant e Debray, essa função simbólica presente na imagem e na formação dos ídolos, vai desaparecendo na "civilização contemporânea da imagem". Os elementos da vida biológica, as relações com o mundo dos objetos inanimados (o animismo primitivo) e a vida psíquica humana vão sendo cada vez mais mapeados e regulados pelo pensamento científico, realizando um trânsito e uma maior aproximação da Arte com o pensamento científico e, portanto, um desaparecimento da função simbólica do campo artístico. Nessa perspectiva, o desaparecimento de um sistema total de caráter religioso – um sistema religioso capaz de fornecer uma explicação, uma cosmologia – implica uma separação entre a Arte e o Simbolismo. O papel indicado por Vernant e Debray, da arte enquanto meio capaz de designar o transcendente, de estabelecer o laço, além da morte, entre os vivos e os ancestrais, este mundo e o outro, teriam entrado em declínio nas sociedades ocidentais modernas e contemporâneas. É na mesma medida em que a morte se desqualifica enquanto um fato simbólico que perdemos essa capacidade de simbolização. As artes plásticas e visuais que, no passado, evocaram o "anti-rostro" do Outro Absoluto, procurando provocar a irrupção do "surreal" no cotidiano, ou encarnando a magia de um talismã que liberta das leis do naturalismo, instalam-se agora liberadas dessa função.

Com base neste argumento, Horton dá uma forma especial à definição de religião, enquanto crença nas forças espirituais. 'A religião pode ser encarada como uma extensão do campo das relações sociais das pessoas para além das fronteiras da sociedade puramente humana'. Acrescentando ele que, a fim de excluir os animais de estimação desta definição, ela seria qualificada como uma extensão na qual 'os seres humanos envolvidos se vêm numa posição de dependência face ao seu ALTER não humano. (LAYTON, 2001, p.54).

A religião recebe agora um tratamento de pensamento acerca do *não humano**. Este termo não humano correspondia ao jogo totêmico como sistema de representação. No caso durkheimiano, o que interessava era o modo como os elementos não humanos vão se tornando humanos, sendo incorporados a um sistema lógico de pensamento simbólico e de uma cognição e uma sistematização socialmente compartilhada do mundo (as representações mentais são representações sociais). Agora, a partir desta nova perspectiva, inaugura-se um posicionamento que insiste num modo de trânsito entre humano e não humano. É, deste modo, que, nesse domínio, temos o primeiro desenvolvimento de um pensamento de/nas fronteiras. A religião afirma que o humano pensa e busca expressar essas zonas fronteiriças através de uma ordem simbólica, ou seja, pensar o não humano dentro das fronteiras humanas e abordar esta condição e dar-lhe alguma substantivação, mantendo as diferenças. Se a religião é ainda parte integrante do pensamento e do fazer artísticos, então, por princípio lógico, toda a Arte é também um modo – um procedimento e um sistema – de fazer sensível, perceptível, visível, um não-humano, oferecendo a ele uma Face – uma Rostidade. Aqui, o totem (durkheimiano) é justo esta reunião / combinação dos elementos heteróclitos, configurados em um nível superior e socialmente empático, de reconhecimento e de identificação social.

*Aqui indico: < <http://www.aibr.org/antropologia/06v02/articulos/060201b.pdf> >; < <http://www.cjh.uem.br/anais/2015/trabalhos/1406.pdf> >. Nestes dois textos da antropologia simbólica e cognitiva podemos identificar algumas das relações que transitam entre os mundos do humano e do não humano na atualidade, na configuração de zonas de linguagem.

Mas também, pode advir disso, não apenas um rosto, mas um processo inverso, de transformação das coisas humanas em não humanas* e o entendimento das simetrias e assimetrias entre mundos humanos e não humanos**. Assim, dirigir o olhar para as intensidades das coisas, das imagens e do espetáculo dos acontecimentos é um modo de enfrentar elementos da ordem do não humano, sob uma forma lógica humana, transpondo as intensidades para o campo das linguagens. Nesse “rosto”, o que aparecem são as lógicas “residuais” – do cosmológico, do biopsíquico, do sociocultural. Essas imaginizações do Inteiramente Outro são em alguma justa medida modos de tornar visível o transcendente, fazendo-o realizado a partir de uma mediação entre a dimensão histórica e cultural e a dimensão simbólica e imaginária/simbólica e arquetipológica. Na contemporaneidade, esse *não humano* deve ser entendido enquanto uma categorização lógica abrangente e a sua *figuração* enquanto uma ação de materialização e de repertorização simbólica que visa dar conta da presença residual do campo mágico-religioso no pensamento contemporâneo em geral – o que alguns sociólogos costumam designar pelo fenômeno de “reencantamento do mundo”.

*Esta é uma ideia que não será explorada no conjunto deste ensaio, pois remete à lógica psicanalítica do pensamento freudiano, presente em Totem e Tabu, cujo princípio é recalcar o acontecimento das coisas humanas em formas não humanas.

**Uma das formas contemporâneas de tratamento sociológico ao tema do não humano se encontra na teorização de Bruno Latour (2012, 2009, 2001, 2000, 1994). Latour identifica uma concepção de sociedade que não deve ser pensada como o pano de fundo do enquadramento dos fenômenos, pois isto seria de algum modo, totemizar o social. Para ele as sociedades são apenas um dos elementos que integram um conjunto de ramificações e relacionamentos que caracterizam modelos de agenciar. A presença preponderante dos elementos não humanos após as revoluções industrial, informacional e biotecnológica, denotam que o mundo dos artefatos não é exclusivamente uma experiência de objetos. Elementos não humanos não são apenas conectores e intermediadores – moedas de troca simbólica, por exemplo – e passam a ser agentes de mediação das relações e da ação e performance, portanto, são também agenciadores e zonas de agenciamento. O importante é saber abordar os graus de simetria e assimetria entre os agentes humanos e os não humanos. O mundo da ficção científica, no campo da arte de massa, tem produzido cenários e modelizações para estas formas de agenciamento. Para este mundo, o vasto universo do não humano pode se apresentar como inumanos, pós humanos, transumanos, reportando para descritores e rostos diferenciados de cada um dos agentes. No campo das artes, estas questões são parte fundamental da pauta das teorias contemporâneas e encontram eco também na concepção do hibridismo estético e artístico.

O *não-humano* apresenta diferentes faces: • anímica, que pretende dar imagem à vida – ou alma – do inanimado; • biológica, que pretende fornecer imagens da vida do animado – desde a etologia animal até a corporeidade e a géstica da espécie humana; • psíquica, que pretende fornecer imagens da vida psíquica da espécie humana em particular – a subjetividade propriamente dita, os fenômenos culturalmente situados da vida privada e íntima; • tecnológica, que procura produzir imagens da vida dos objetos, sejam eles resultantes de tecnologias arcaicas, sejam eles resultantes de um universo tecnocientífico contemporâneo – aqui temos um encontro entre o pensamento do anímico, que quer dar à vida ao inanimado, e o objetual, sendo que este último recebe um duplo tratamento da cultura, pois é resultante da intervenção simbólica e de uma técnica e de um estilo cultural.

Assim, tomando como eixo deste estudo a perspectiva de que a Arte é a promoção de uma *face humana* para o *não-humano*, estaremos ressaltando a contínua presença da lógica simbólica na sua produção. Agora, analisaremos alguns dos pensadores modernos e contemporâneos que problematizaram teórica e etnograficamente o estudo da Arte.

Entre Claude Lévi-strauss e Gregory Bateson: o Pensamento da Arte – Claude Lévi-strauss

Em *O pensamento selvagem* (LÉVI-STRAUSS, 1989), encontramos a afirmação de que a Arte é o caminho do meio, algo entre o Pensamento Mítico e Mágico e a Ciência. A Arte desenvolve objetos que são materiais – o caráter mágico, anímico, de dar uma determinada força e energia a um objeto criado/construído – e, ao mesmo tempo, de conhecimento – “coisas mentais”, dentro do caráter científico da Arte. O pensamento artístico funciona a partir de *modelos reduzidos**, ou seja, um tipo de raciocínio monadológico que opera na produção de uma obra de arte, considerando sempre que nele há a construção de um padrão matemático para o desenvolvimento das dimensões da obra. Cada obra é um modelo reduzido em relação a seu próprio tema – seu universo semântico. A redução é a operação primária para o desenvolvimento das obras de arte e, quando esta não ocorre em escala, ocorre em outro plano/dimensão, afetando as demais propriedades de uma obra (volume, cor, odor, impressão tátil, temporalidade). Enfim, a obra reduz o universo sensorial (das percepções, dos fenômenos) a um determinado registro do sensível numa forma inteligível.

A obra de arte constitui-se numa estabilização formal das forças e sua transição para a condição de um objeto construído plasticamente que ainda é capaz de revelar a presença enigmática dessas mesmas forças. Mais uma vez, estamos diante de uma problemática originariamente de caráter mágico-religioso. O que Lévi-Strauss constrói em sua apresentação da arte é a perspectiva de que a arte é sempre um modelo artificialmente proposto. É dessa artificialidade que se faz a experiência objetual.

* É o mesmo perfil que já estava presente no raciocínio de Durkheim.

E é dela – da experiência – que eu produzo um universo conceptual. Seguindo o raciocínio proposto, a obra é sempre um artifício que indica parcial ou totalmente, de forma mais ou menos explícita, o seu modo de construção e o seu modo de uso. A obra de arte assemelha-se a uma espécie de brinquedo, capaz de promover no seu espectador-usuário um gozo – no prazer alcançado com a ilusão, com a fantasia – e um trabalho do conceito – a experiência que constitui algo enquanto objeto e que, portanto, também define o lugar do sujeito, proporcionando uma outra forma do prazer, na dimensão do inteligível. Esse tipo de gozo intelectual é resultante de uma capacidade investigativa e lúdica que temos em nos interessar pelas operações de construção das obras, dos modos como uma obra indica seus caminhos de feitura e as escolhas realizadas a cada uma das etapas de sua produção.

Esse raciocínio lévi-straussiano acerca da arte indica ainda uma marca do pensamento aristotélico no e sobre o fazer artístico: a obra de arte é uma operação de construção de metáforas. Em sua análise, o antropólogo comenta uma pintura de uma renda e a substituição no interior de um quadro da renda real por uma renda figurada. A renda da gola de um nobre do século XVII é substituída metaforicamente por uma outra renda que indica a existência de algo fora dali, no Real – a renda real. Mas a renda que temos no interior do quadro é sempre a renda figurada*. Aqui, a figuração aparece nos seus termos mais literais da figuratividade. Mas podemos também afirmar que figurar aqui não significa exclusivamente produzir uma figura de caráter figurativo, pode ser também uma homologia num plano formal que se institua a partir de operações de abstração (a renda poderia estar sugerida por uma mancha de tinta, por exemplo) e de geometrização (a renda poderia estar figurada por um padrão geométrico indicativo de um determinado código). Nesse amplo sistema, a arte, o caminho do meio entre o sistema mágico-religioso e o sistema científico, encontra-se ainda inversa e simetricamente posicionada em relação à estrutura dos mitos. Isso pode ser representado do seguinte modo:

*A figuração de uma renda num colarinho implica uma série de conhecimentos por parte do artista visual. Ela exige um conhecimento interno da morfologia da renda e de sua técnica de fabricação. Exige ainda um conhecimento de sua inserção numa representação humana ou animal, envolvendo as anatomias e as posturas. O artista precisa ainda ser capaz de realizar uma operação de síntese dessas propriedades intrínsecas do objeto em questão (aquilo que é dado a ser visto e tomado enquanto "natural", o aceitável), unindo-as ao contexto socioespacial temporal na qual o objeto é experienciado pelo produtor e pelo receptor primeiro (o próprio artista, no dizer de Wollheim), bem como na sua contextualização cultural. O produto artístico é sempre um ponto resultante de um cruzamento de vetores que indicam uma apreensão sensível da realidade fenomênica por parte do artista e a perspectiva pela qual o objeto resultante – a obra – se apresenta enquanto tal a seu contexto geral de recepção – a cultura. Ver as reflexões de Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*. Outra obra considerada neste estudo se refere a *O cru e o cozido: mitológicas* (LÉVI-STRAUSS, 1991).

SISTEMA MÍTICO	SISTEMA MÁGICO RELIGIOSO	SISTEMA ARTÍSTICO	SISTEMA CIENTÍFICO
objeto de contemplação estética + sistema de relações abstratas	MUNDO MATERIAL E CONHECIMENTO SIMBÓLICO	objeto de contemplação estética + sistema de relações abstratas	MUNDO MATERIAL E CONHECIMENTO CIENTÍFICO
uma estruturação em comum é transformada/atualizada num objeto concreto, com um conjunto de fatos e de operações		a reunião de um conjunto de objetos, fatos e operações que, por meio do ato da criação, ganham uma dimensão de totalidade	
ESTRUTURA DO MITO É ATUALIZADA EM OBJETOS + FATOS + OPERAÇÕES		OBJETOS + FATOS + OPERAÇÕES LEVAM A UMA ESTRUTURAÇÃO	
O MITO É COISA MENTAL QUE TRANSITA PARA UMA HISTÓRIA		O OBJETO DA ARTE POSSUI AS CARACTERÍSTICAS MÁGICAS DADAS AO OBJETO POR MEIO DO SISTEMA SIMBÓLICO E UMA SISTEMÁTICA OPERACIONAL-FUNCIONAL CONQUISTADA POR SER TAMBÉM UM OBJETO DO CONHECIMENTO HUMANO, RESULTANDO DE UM TIPO PARTICULAR DE INVESTIGAÇÃO QUE TEM ELEMENTOS COMUNS AO PENSAMENTO CIENTÍFICO	
	METÁFORA		METONÍMIA

E a dimensão histórica, o contingente? Segundo Lévi-Strauss, o contingente no universo artístico pode ser identificado a partir de um quadro: • o contingente é ocasional – fatos externos (modelos), sociológica e culturalmente reconhecíveis, capturados pelo artista, afetando e incorporando-se à produção de uma obra, numa relação sensível inteligível; – por exemplo, os trabalhos fotográficos de Sebastião Salgado, algumas das criações de Vik Muniz, os trabalhos artísticos que tecem comentários acerca da vida social; • o contingente aparece na execução das obras – não são fatos externos, mas fatos advindos da própria “vida” dos materiais (tamanho, forma, fibras, texturas, instrumentos utilizados, resistência dos materiais) – por exemplo, a arte matérica, os trabalhos de Karin Lambrecht; • o contingente aparece enquanto um incidente no projeto, algo que ocorre durante o processo de execução das obras e que afeta a finalidade do projeto artístico – por exemplo, as esculturas do Aleijadinho.

Portanto, o processo criativo resultará desta confrontação entre uma estrutura (mágico-religiosa e científica, ao mesmo tempo) e um acidente (mundo dos fatos). A brutalidade dos fatos constrói modelos para o fazer artístico e resulta num registro tipológico de Arte. E as Artes Corporais? Como podemos pensá-las dentro desse esquema teórico? As Artes Corporais designam um objeto que é, ele mesmo, o fato exterior, o material da execução do trabalho e que ainda envolve os incidentes da produção. O objeto dessa arte é todo ele imbuído de um raciocínio contingencial. Assim, a sua estruturação deveria ser percebida do seguinte modo:

MAGIA + CIÊNCIA + CONTINGÊNCIA.

Cada qual desses três termos representando os seguintes elementos: • o mágico é a dimensão simbólica, domínio semântico que aparece no modelo desenvolvido pelo artista, a produção de uma metáfora com e a partir da corporeidade, como, por exemplo, a construção de uma gística para a realização de uma operação artística. O corpo é uma forma que permite realizar uma metáfora; • o científico é a dimensão de conhecimento do corpo enquanto objeto de um sujeito. O corpo é olhado a partir da sua exterioridade e da sua autonomia de “coisa viva”; • o contingente é predominante e envolve os diferentes aspectos. Ele revela-se no tema, na captura de fatos e de ocasiões. Ele revela-se no processo de execução, nas resistências que a corporeidade oferece à sua utilização para a realização da obra, nas mudanças/transformações do corpo, no aumento/diminuição de peso, nas adaptações ao ambiente. Ele revela-se como incidente e também como acidentes no percurso – no ato da performance propriamente dita.

Assim, as Artes do Corpo revelam-se mais do que um diálogo, um enfrentamento do Cânone da Arte Erudita Ocidental. Nelas, o contingente ganha uma tamanha força – potência – que desloca a própria significação que desenvolvemos para a Arte. Seu aprisionamento no contingencial fere a proposição aristotélica da Arte-Metáfora e repõe a problemática da arte que roça os limites do ícone religioso (a reprodução de modelos com uma finalidade exaustiva, a de significar uma função), a dimensão da metonímia (a arte repete na mesma escala o corpo, com todas as suas propriedades, o que implica realçar a cadeia de contiguidade mais do que a de substituição) e a transformação da obra em instrumento absoluto da obra, ou seja, a inseparabilidade absolutizada do material e da resultante, sem mediação simbólica*. Essa problemática encontra-se afirmada em José Gil (1980), *Metamorfoses do corpo*, quando aponta para o significante vazio do corpo, o significante flutuante que este instaura enquanto grau zero de inscrição. Sem sair dessa mesma lógica, o corpo enquanto significante flutuante designa as conotações energéticas e suas formas desordenadas. O corpo seria uma espécie de meio que realizaria permutas entre diferentes universos de codificação (corpo permutador de códigos), ou seja, seria um ponto de passagem entre um estado e outro da existência, das forças/energias à sua codificação. A performance pretende fazer transitar a corporeidade novamente para seu lugar de superfície de inscrição, tal qual o faz a técnica xamanística. Nessa superfície, o corpo é exatamente um espaço de inscrição e um subjétil (DERRIDA, 2002). Ele nada diz, mas deve deixar passar sobre si o novo sentido, a nova significação. A arte da performance pretende instaurar-se como campo privilegiado para a desocupação do código e o aparecimento de um novo sentido. Esse novo sentido depende prioritariamente de um excedente, de um excesso (Bataille, Mauss, Lévi-Strauss).

*Todas essas questões da contingência ficam ressaltadas no campo particular das Artes Plásticas e Visuais, diferenciando-se profundamente nas concepções desenvolvidas nas chamadas Artes Cênicas. Nas Artes Cênicas, o corpo é o instrumento de produção da metáfora e ele deve ser capaz de ter em si, interiorizadas as suas funções contingentes. Por exemplo, o dançarino necessita ter interiorizado algum dos seus elementos contingenciais, seja ele a forma de execução de uma determinada dança (uma técnica), um conteúdo social (a dança de salão e suas formas socialmente aceitáveis, funcionando enquanto comentários sobre a organização social e a formação dos pares humanos), seja a finalidade de um determinado projeto (fazer arte para agradar, a arte como divertimento, a arte como espetáculo). Nas Artes Visuais, seguindo esse raciocínio, o corpo opõe-se justamente a essa operação de metáfora. Ele quer resistir a ela, tornando-se mais e mais afeito às condicionantes da contingência. Essas condicionantes permitiriam um outro tipo de acesso ao simbólico, justo pela repetição das condições do corpo enquanto objeto e sujeito indistintos. O corpo da performance não executa uma partitura a partir de uma determinada técnica. O corpo da performance não é a projeção de conteúdos sociais. O corpo da performance não pretende se impor enquanto um comentário social, enquanto uma forma da cultural. O corpo da performance não se dispõe ao espetáculo. Portanto, ele exterioriza todas essas condicionantes para fazer-se integrado a um resultado que só cabe enquanto evento do corpo. Ele quer estar colado ao corpo real do artista e estar junto ao corpo real do espectador. Assim, ele sofre de uma assimbolização e se põe em contiguidade aos fatos. Ele roça nos fatos. Há uma redução do simbólico pela via da metáfora e uma tentativa de saída pela via da metonímia.

Assim, a arte da performance pretende ir aquém da mímica, reenviando a corporeidade a si mesma, como repetição do fato da sua existência corporal, contigua a sua existência material. Sem partitura, ele fica todo na desarticulação – na artrose do sentido.

Gregory Bateson, A Ecologia Da Mente No Espírito Da Arte

Bateson (1967) possui um profundo interesse no estudo da mente e seus padrões. Num texto de 1967, *Estilo, gracia e información em el arte primitivo*, o antropólogo propõe que o problema central da arte é a busca humana da Graça. Utilizando-se das reflexões de Aldoux Huxley e Walt Whitman, Bateson afirma que uma das maiores problemáticas humanas está em alcançar a Graça contida no reino animal, com sua comunicação e conduta (etologia animal) simples e divinas. Para esses autores, os humanos estariam totalmente distanciados do mundo divino pois teriam sido corrompidos por sua capacidade de enganar e de se auto enganar intencionalmente e pela presença de uma consciência/autoconsciência. A busca de retomar a experiência animal da Graça é o que leva os humanos a produzir *arte*. As sociedades humanas, em sua diversidade, estabelecem diferentes padrões para a graça, para a compreensão da sua busca e de seu esforço, gerando também os tipos designados enquanto sucesso e os tipos designados enquanto fracasso. A Graça é uma forma da integração total das diferentes partes da mente/corpo num todo harmônico, em que “as razões do coração devem ser integradas às razões da razão”. A Graça é, portanto, resultante de uma integração psíquica. E, através dela, podemos encontrar um reconhecimento transcultural capaz de permitir a um ser humano formado em uma determinada cultura de experimentar a validade e o significado de uma experiência estética de outra cultura.

Portanto, a questão de Gregory Bateson é a seguinte: como a integração psíquica está codificada na obra de arte? Ou seja, Bateson quer saber que tipo de informação psíquica existe na obra de arte e, para tanto, deve ater-se a um princípio formal de análise que aponta para a problemática da significação – cultural – do código que foi eleito para a realização da obra. O código não é o conteúdo. O código é exatamente o estilo – culturalmente situado – utilizado para a realização da obra (estilo cultural). Assim, podemos afirmar que a preocupação de Bateson restringe-se à e aprofunda a relação de uma semântica da estilística – a significação presente na eleição dos materiais, da composição, do ritmo –, que levam a promover a Graça através da obra de arte. O código – estilístico – da realização das obras diz respeito aos modos como uma determinada cultura percebe, produz, estabiliza e transforma os objetos, as formas vivas em geral e os seres sobrenaturais, transformando-os em formas visíveis – na madeira, na pintura, na gesticulação, na corporeidade – constituindo-se em fonte primária de informação acerca do artista individual e da cultura na qual este se situa e produz sua obra. O pesquisador do código apreende a obra através das regras de transformação de uma ideia em algo visível, ou seja, de uma codificação implícita que ordena e é capaz de nos levar a realizar as mensagens – os conteúdos artísticos – dentro de determinados padrões.

O que é, portanto, o significado? O significado corresponde exatamente à ideia de um padrão de comportamentos, de formas e de respostas possíveis já contidas na forma e no modo como atualmente algo se ordena. É a ideia mesma da redundância promovida pela informação que nos permite, no interior dos jogos de linguagem, criar e/ou identificar determinados prováveis resultados comunicativos. A obra de arte é um sistema conceitual que possui tanto externa quanto internamente suas regras, seus padrões. Essas regras dizem respeito tanto aos demais aspectos dos sistemas culturais e psíquicos (características da cultura e do biopsiquismo) quanto aos procedimentos de formalização (características do objeto) encontrados na análise das obras de arte. Desse modo, em toda a obra encontramos um elemento de pertinência a seu domínio cultural e biopsíquico. Que tipos de relações e de correspondências podem existir entre a arte, a cultura e o mundo biopsíquico?

Aqui as coisas começam a ficar mais complicadas. Bateson propõe um tipo de raciocínio lógico para o entendimento dessa relação. Entre a afirmação de algo – de um fenômeno, por exemplo – e a percepção do mesmo, existe uma barra, que representa a quantidade de conjecturas que somos capazes de realizar entre a afirmação verbal e a percepção de algo (a experiência, num sentido mais abrangente). Quando recebemos uma informação verbal qualquer iniciamos um procedimento encadeado de redundância da própria informação – uma cadeia metonímica. Essa repetição do verbal no visual é um bom exemplo do modo como funcionam os sistemas comunicacionais. A comunicação é essa relação entre os sujeitos que visa continuar a promover a redundância da própria informação, sempre em outro nível de linguagem ou de sistema de ilustração – por meio de uma substituição permanente de uma coisa pela outra coisa equivalente ou igual. Nas relações entre os indivíduos, a informação visual advinda da percepção funciona enquanto uma mensagem acerca da redundância existente no interior dos padrões comunicacionais verbais entre o Eu e o Outro. Esses padrões operam em círculos concêntricos e devem estar em consonância uns com os outros. Essa consonância não retira a barra, mas faz promover uma espécie de desenho espiralado de níveis semânticos correlatos. Passamos de um nível a outro através de um salto / de uma lacuna / de uma barra e devemos encontrar entre os diferentes níveis os pontos de correspondência. Esse tipo de trabalho propõe uma epistemologia permutável entre um conhecimento resultante dos sentidos – do sensível – e um conhecimento a partir da mente – do inteligível. E eis aqui a problemática do estudo científico da Arte. Se a Arte é a procura da Graça e se a Graça corresponde a um modo de integração biopsíquica, então a Arte deve ser estudada enquanto o complexo processo de estratificação mental e das sínteses operadas entre as dimensões consciente-inconsciente, sensível-inteligível, na busca de um padrão. Que tipos de conhecimentos podem ser elencados quando estamos falando de processos artísticos? Resumindo o esquema de Bateson temos os seguintes modos de conhecimento: • o conhecimento inconsciente, pelo hábito de ação, de percepção e/ou de pensamento, são as formas da habilidade encontradas nas disciplinas orientais – no Zen-Budismo, por exemplo; na prática artística, está representada por um domínio do fazer, do sentir e do avaliar adquiridos no interior de uma determinada tradição e de um estilo cultural e que, na atualidade, encontra-se integrado no plano biopsíquico individual e coletivo; • o conhecimento das imagens pode ser alcançado através de processos matemáticos e de leis universais, das quais somos totalmente inconscientes; • as teorias psicanalíticas e, com especial atenção, o sonho como metáfora codificada no processo primário; • a concepção de inconsciente, a partir de Freud (1987), e colocaríamos aqui também de Jung (1964).

Aqui as coisas começam a ficar mais complicadas. Bateson propõe um tipo de raciocínio lógico para o entendimento dessa relação. Entre a afirmação de algo – de um fenômeno, por exemplo – e a percepção do mesmo, existe uma barra, que representa a quantidade de conjecturas que somos capazes de realizar entre a afirmação verbal e a percepção de algo (a experiência, num sentido mais abrangente). Quando recebemos uma informação verbal qualquer iniciamos um procedimento encadeado de redundância da própria informação – uma cadeia metonímica. Essa repetição do verbal no visual é um bom exemplo do modo como funcionam os sistemas comunicacionais. A comunicação é essa relação entre os sujeitos que visa continuar a promover a redundância da própria informação, sempre em outro nível de linguagem ou de sistema de ilustração – por meio de uma substituição permanente de uma coisa pela outra coisa equivalente ou igual. Nas relações entre os indivíduos, a informação visual advinda da percepção funciona enquanto uma mensagem acerca da redundância existente no interior dos padrões comunicacionais verbais entre o Eu e o Outro. Esses padrões operam em círculos concêntricos e devem estar em consonância uns com os outros. Essa consonância não retira a barra, mas faz promover uma espécie de desenho espiralado de níveis semânticos correlatos. Passamos de um nível a outro através de um salto / de uma lacuna / de uma barra e devemos encontrar entre os diferentes níveis os pontos de correspondência*. Esse tipo de trabalho propõe uma epistemologia permutável entre um conhecimento resultante dos sentidos – do sensível – e um conhecimento a partir da mente – do inteligível. E eis aqui a problemática do estudo científico da Arte. Se a Arte é a procura da Graça e se a Graça corresponde a um modo de integração biopsíquica, então a Arte deve ser estudada enquanto o complexo processo de estratificação mental e das sínteses operadas entre as dimensões consciente-inconsciente, sensível-inteligível, na busca de um padrão.

*Bateson insiste que um código icônico de representação possui uma parte verbal e, por sua vez, as descrições verbais possuem também uma iconicidade.

Que tipos de conhecimentos podem ser elencados quando estamos falando de processos artísticos? Resumindo o esquema de Bateson temos os seguintes modos de conhecimento: • o conhecimento inconsciente, pelo hábito de ação, de percepção e/ou de pensamento, são as formas da habilidade encontradas nas disciplinas orientais – no Zen-Budismo, por exemplo; na prática artística, está representada por um domínio do fazer, do sentir e do avaliar adquiridos no interior de uma determinada tradição e de um estilo cultural e que, na atualidade, encontra-se integrado no plano biopsíquico individual e coletivo; • o conhecimento das imagens pode ser alcançado através de processos matemáticos e de leis universais, das quais somos totalmente inconscientes; • as teorias psicanalíticas e, com especial atenção, o sonho como metáfora codificada no processo primário; • a concepção de inconsciente, a partir de Freud (1987), e colocaríamos aqui também de Jung (1964).

Assim, em síntese, existem quatro classes de inconsciência enumeradas por Bateson. Isso significa dizer que o conhecimento inconsciente é um tipo mais geral de conhecimento, do qual a consciência é um tipo particular e altamente econômico – uma pequena fração de nossos processos mentais. Ele afirma que a inconsciência é a lei geral e o consciente é um caso particular. Se essa é a questão central de uma *epistemologia da arte*, então qual seria a qualificação do conhecimento produzido e promovido pela própria arte? Para Bateson, a Arte é justamente um exercício de comunicação e um aperfeiçoamento acerca destas diversas espécies/classes de inconsciência. O tipo de mensagem que a Arte promove indica uma formalização (de um padrão) da lógica do inconsciente – lógica do sensível, no dizer de Lévi-Strauss – numa interface entre o consciente e o inconsciente. A destreza do arqueiro Zen, da arte do chá, do artista visual e de tantas outras formas e práticas artísticas é uma mensagem desse tipo. A destreza – o domínio técnico sobre um fazer – é, ao mesmo tempo, um fato consciente (o artista sabe que sabe fazer) e um fato inconsciente (a prática continuada de uma determinada arte faz com que se apague o modo de fazer, ou seja, a técnica é incorporada ao sujeito, como integrando a sua formação biopsíquica). Essa lógica do inconsciente é uma lógica dos sentidos.

A problemática é semelhante ao que temos em *O pensamento selvagem*, de Lévi-Strauss, analisado no tópico anterior. A questão encontra-se no tratamento dado à metáfora, à arte e ao que se denomina em Psicologia e Psicanálise de processo primário. Este seria justamente um modo de operação do pensamento que não funciona por negações, por tempos e modos gramaticais, sendo regido por um sistema de associação livre, analogias, substituições e metáforas. As coisas e as pessoas não são indicadas por meio de predicados e adjetivos, designando lugares para os sujeitos e para os objetos. Aqui, o que predomina são as relações entre as coisas, os lugares, as pessoas, num encadeamento sem marcadores simbólicos linguísticos do tipo consciente. Como as relações indicadas dependem sempre de um lugar subjetivo para serem instaladas, podemos estar falando de processos de pensamento que privilegiam/destacam os modos como uma determinada vida subjetiva fala sobre si em relação aos outros e às outras coisas e fala sobre o ambiente em geral no qual se encontra situada. O que se estabelece é um ponto de difusão e uma série de feixes relacionais que dele partem. Essas relações são investidas de conteúdos de caráter afetivo – aquilo que comumente designamos por sentimentos, tais como, amor, ódio, confiança, angústia, hostilidade e outros. Assim, o discurso emitido no processo primário seria sempre um discurso dos afetos e promoveria padrões de afetos para a designação das relações. Cada relação entre o Eu e um Outro seria designada semanticamente por um conteúdo afetivo. Os conteúdos afetivos teriam sua correspondência numa determinação forma de comunicação visual – icônica, no dizer de Bateson. A Arte e seu discurso estariam tratando de mostrar – tornar visíveis – esses padrões de afetos que são também os padrões de relações com os quais manejamos nossos sentimentos em relação aos outros, às coisas e ao mundo*. Esse discurso, para tornar-se Arte, deve estar imbuído de determinados padrões, produzidos na dependência de uma determinada destreza e de uma determinada performance. Sem esta, estaríamos falando de patologia e não de Arte. As manifestações artísticas ao demonstrarem padrões icônicos e fora da linguagem estruturada designam uma trama ampla de imagens e processos, de redes que alcançam a dimensão inconsciente.

*Nesse sentido, a afirmação de Bateson possui alguma concordância com o pensamento de Clifford Geertz, quando este reconhece que a Arte é um modo de comentar algo acerca do sentimento que uma cultura/sociedade humana desenvolve em relação à vida.

E o corpo, como fica? E as artes do corpo? As Artes Cênicas? A performance? O corpo é também reconduzido a essa dimensão e suas artes assemelham-se à produção das artes icônicas, pois alcançam o estabelecimento de relações entre os padrões (os modelos) e as contingências que o pensamento consciente não permite desenvolver. A produção de Gregory Bateson encontra eco no trabalho artístico de Ligia Clark, na medida em que esta identifica um mundo de estruturas em circuito integrado, no qual o intercâmbio das mensagens passa por registros sensório-perceptivo-motores e icônicos. Tal como no exemplo dado por Bateson, na comunicação entre os cães, as obras de Clark anunciam/enunciam estados comunicacionais afetivos, nos quais cada uma das etapas de aprendizagem sensória assemelha-se a um cerimonial – a um rito, no sentido cibernético do termo. A cada momento do jogo comunicativo, a imagem e a sensação remetem a um encadeamento relacional com os padrões afetivos desenvolvidos pela espécie e indica uma próxima etapa a ser explorada. Esse pensamento arcaico, presente nessas formas performáticas, tem profundas consequências para a dinâmica, a tópica e a economia da mente humana. É nesse sentido que a arte de Clark acaba por despontar na direção de uma terapêutica, pois desenvolve e admite uma grande quantidade de informação que se organiza inconscientemente enquanto padrão, reintegrando os indivíduos em circuitos amplos de processos e imagens. A superficialidade do pensamento consciente e de uma apreensão da obra de arte de um ponto de vista exclusivamente visual é substituída por uma rede do visível reposicionada em torno das outras formas e modos do sensível.

Nesse sentido, há algo possivelmente comum a estes autores: Lévi-Strauss e Gregory Bateson. É o fato de que a *arte diz respeito a lógicas do sensível e a uma produção do sentido que se operacionaliza no interior dessas lógicas*. Da perspectiva straussiana, do discurso internalista, o sensível remete a estruturas inconscientes, culturalmente visíveis, diferenciáveis, mas inconscientes. Em Lévi-Strauss, elas falam acerca de resíduos do Pensamento Selvagem, das formas de conhecimento que são vizinhas da percepção sensível do mundo, valorizando as classificações promovidas no plano das percepções estéticas. O “modelo reduzido” preanunciado por Durkheim e amplamente desenvolvido por Lévi-Strauss nos afirma que a produção artística indicia um conhecimento da totalidade por uma ilusão reducionista, que alcança um raciocínio por homologias formais.

Estas são garantidas pelo próprio funcionamento metafórico da obra de arte, na qual se compensa o objeto real por uma ilusão do real, que é a produção de um Real figurado – uma Imaginarização. Essa dimensão Imaginária do conhecimento artístico permite integrar os aspectos da vida contingente num plano objetual que faça funcionar ao mesmo tempo o seu simbolismo (razão teórica, abstrata, da existência de tal objeto no mundo) e a sua função pragmática (função utilitária). Em Bateson, é a problemática da Graça que está em jogo. Essa lógica sensível é tomada como sendo da ordem equilibradora / desequilibradora / reequilibradora, uma função inconsciente contida na produção artística. As homologias formais, no plano inconsciente, levam Bateson a raciocinar nos termos dos padrões como elementos de um sistema da mente, da união do simbólico no pragmático, como estrutura funcional e plástica. A Graça, enquanto Comunicação inconsciente, assemelha-se às condutas produzidas no corpo animal, na ausência de uma estrutura subjetiva reconhecidamente humana, onde há espaço para um sistema consciente e de autoconsciência, que seria geradora do engano/autoengano e da mentira. O humano não possui mais a Graça e, produz, inconsciente/conscientemente a Arte para procurar suprir a sua Ausência. A falta de Graça é justamente a impossibilidade – mas também o desejo, através das Artes –, que temos de alcançar a Sabedoria do Arqueiro Zen, que é integralizado/unificado a seu gesto e a seu instrumento (arco), sentindo no gesto a força e a velocidade da flecha.

Assim, posso construir duas afirmações. A arte é uma forma sensível de classificar o mundo. A arte é uma forma sensível de equilibrar o mundo. O que quero dizer com isso? Primeiro, a linguagem interna ao próprio sistema sensível cria um mundo particular de objetos na perspectiva de Lévi-Strauss. Os dados sensoriais são classificados e tecnicamente submetidos a uma determinada construção estética. Segundo, a linguagem interna, inconsciente, promove padrões que revelam as estruturas de nossas emoções e sentimentos – e eu pensaria aqui nos dois filmes por suas decisões em identificar o humano ao sentimento de promover, no duplo sentido, o artifício, na capacidade do engano e da mentira (Hal 9000 e os sentimentos de desconfiança, medo, hostilidade) e o ambiente artificial encontrado no “suposto interior” do monólito negro (um ambiente que indica que o inconsciente humano opera artisticamente, enquanto padrão de relação que se sustenta nos jogos artificiais e na busca de uma Graça não-natural).

Do fundo dos meus (teus) olhos: Abordagens do Simbólico e do Imaginário para a Corporeidade

Lembremos agora que a problemática da Arte estava enunciada em seus primórdios durkheimianos em como dar uma figuração (seja ela qual for, figurativa, geométrica, mancha, etc.) ao que designamos no campo da religiosidade como sendo o Não-Humano. Esse *não-humano* foi dado nas sociedades tradicionais como sendo algo da ordem anímica prioritariamente e ganhou outras formas de relevo nas sociedades contemporâneas, designando as experiências que temos com a vida biológica como um todo, com a vida psíquica e com o mundo tecnológico. Portanto, esse redimensionamento da religiosidade pode e deve auxiliar a pensar acerca dos índices de cultura presentes na obra, bem como as formas visíveis que a Alteridade – O Grande Outro – e, portanto, o Simbólico, tomam. Na contemporaneidade, a experiência do *não-humano* assume a sua preponderância culturalmente situada num ponto de vista da experiência subjetiva, que envolve o intercruzamento entre as dimensões da corporeidade (materialidade da vida do corpo, intervenções sobre o corpo, transformações corporais, degradação do corpo) e da vida psíquica (vida privada, vida íntima, relatos subjetivos, memória, figuração do “eu”, formas relacionais intersubjetivas – afetividade, confiança, sinceridade, abertura, dialogismo), e, nos modos como lidamos e vivemos a vida dos objetos (a “alma” dos objetos, a memória, o consumo) e nossas relações com a tecnologia (cultura tecnocientífica e tecnoestética, os objetos técnicos, o mundo da comunicação eletrônica). Assim, prenuncia-se uma problemática da contemporaneidade que é a exploração exacerbada do referente humano e de seus desdobramentos tecnológicos para o tratamento da *não humanidade*, na mesma medida em que o avanço científico foi tornando o mundo natural contínuo e contíguo às suas explicações – a lógica da ciência, metonímica no dizer de Lévi-Strauss, transformou a natureza num mundo explicado e explicável e, portanto, dificultou a passagem desta ao campo do simbólico. Em compensação, a partir das problemáticas do Corpo e do Inconsciente – do *grande outro em nós* – esta *não-humanidade* está presentificada em nossa própria interioridade/exterioridade humanas, bem como nas formas advindas da cultura técnica e tecnológica.

Neste texto, o objetivo é permanecer na esfera do Não-Humano enquanto humanamente situado, ou seja, nos registros da corporeidade e do psiquismo. A crença nas "forças espirituais" (Horton) está garantida por uma espécie de mecanismo subjetivo que substituiu o *Alter não-humano* Inanimado por uma autonomização da Esfera Corporal e Subjetiva Humanas, fazendo-as transitar para uma zona intermediária – uma espécie de Limbo – na qual elas compõem os relatos da *não-humanidade*. Pelo viés da cultura, vivemos em uma sociedade que tem como modelo cultural (Geertz) uma subjetivação da vida social*. Pelo viés do simbólico, este seria o modo encontrado de produzir a estranheza, de designar as qualidades do sentir e de continuar lidando simbolicamente com as passagens e intermediações entre os diferentes estados da vida – entre o vivo e o morto, entre o animado e o inanimado – com os duplos, com os fantasmas e as fantasias. Uma grande parcela da produção artística contemporânea desenvolve relatos e comentários sobre esses temas – do ponto de vista de Geertz, da arte enquanto um comentário sobre os sentimentos que desenvolvemos em relação à vida –, bem como situa-se nessa posição psíquica de ser, ela própria, um lugar psíquico para se lidar com o grande fato da Morte. A arte seria um comentário social-cultural acerca das "tribulações da vida do eu" e das configurações identitárias subjetivas, da formação da autoimagem, das flutuações da vida emocional dos habitantes dos centros urbanos (Geertz)**.

*As formalizações artísticas propostas funcionam como comentários sociais e como modelos classificatórios de nossas paisagens atuais. Os homens urbanos ordenam seu meio ambiente e seu *habitat* – seu lugar no mundo – por meio de analogias entre o mundo social e o mundo da paisagem urbana, tomada como sendo a sua "natureza" – tal como os ameríndios classificam e ordenam seu mundo social em relação ao conhecimento da floresta, das espécies vegetais e animais. Como a questão da cidade e do artista enquanto aborígene urbano não são o foco desta análise, apenas apontamos para esta temática de reflexão.

**Uma sugestão provocada pelo raciocínio de Clifford Geertz seria estudar a produção artística e o artista contemporâneo enquanto informantes privilegiados, comentaristas reflexivos acerca dos modos de vida e da sensibilidade desenvolvida nas grandes metrópoles, entre os habitantes das grandes cidades. Esse tipo de raciocínio encontra-se muito bem representado nas leituras benjaminianas de Baudelaire, nos estudos de Willi Bolle sobre o modernismo brasileiro, dentre outros trabalhos de pesquisa.

Mas também seria uma formação simbólica – uma forma-emoção –, que estaria lidando com a presença do *estranho**. A estranheza seria esta configuração da vida psíquica, o relato psíquico acerca do *não-humano*, ou melhor ainda, um *não-humano* do ponto de vista do psiquismo humano, o último reduto do simbólico em nossas culturas, na qual procederíamos por uma rede de "animização" de todas as coisas, uma espécie de um fundo de "alma comum a tudo e todos", agora tomado por sua particularização e objetualização enquanto um ser. Esse Estranho pode ser o objeto como também pode ser o próprio sujeito identificado a um *si mesmo* sem espelho e, portanto, incapacitado a enfrentar-se enquanto o Outro e incapacitado de reconhecer o Outro, sofrendo por um adoecimento da autoimagem. No quadro podemos visualizar o esquema proposto:

<i>não-humano</i> enquanto humanamente situado	<i>não-humano</i> enquanto tecnologicamente situado	<i>não-humano</i> e a vida biológica em geral	<i>não-humano</i> e a animização do inanimado
corporeidade humana	mundo dos objetos de consumo	vida vegetal	o inanimado encontrado no mundo natural alteridade o outro a morte
vida psíquica subjetividade humana o outro a alteridade	mundo das tecnologias de comunicação	vida animal	o inanimado enquanto resíduo da cultura humana

*O ESTRANHO de que trato aqui diz respeito aos termos já indicados na Sociologia de Georg Simmel e na teoria psicanalítica de Sigmund Freud.

Esse quadro pode auxiliar a desenhar a problemática que nos aguarda dentro do enquadre de raciocínio antropológico para o campo da Arte. O primeiro problema diz respeito ao corpo e seus excessos, no que tange a uma experiência da corporeidade enquanto meramente humana e, portanto, restrita a um sistema de classificações que, nos seus confins, deve nos levar à repetição fenomênica da mudez simbólica do corpo. O segundo deles aponta para a questão da Graça (da transcendência) (Bateson) e o quanto esta pode estar vinculada ao *Devir-Animal* (Deleuze, 1992; e Derrida, 2002) e, portanto, a uma experiência da corporeidade que não diz respeito ao humano, mas justamente ao *não-humano*, ou melhor, que pode estar falando de uma "alma comum" para corporeidades diferenciadas (Eduardo Viveiros de Castro).

O excesso do corpo e o menos Corpo

Será que podemos pensar em obras que se realizam por meio de operações metonímicas? Creio que sim. De que modo? Se, tradicionalmente, o raciocínio artístico é pensado como sendo metafórico – ou seja, a arte é sempre a produção de uma "figuração" (figura figurativa, figura geométrica, figura-mancha) em relação ao Real –, na atualidade, a operação da arte pode indicar um outro tipo de operação, mais afeita, segundo o raciocínio lévi-straussiano, à produção da ciência: a metonímia. Para esse antropólogo, a operação metonímica indica apenas um jogo de substituições, quando o cientista, ao realizar seu experimento ou ao construir seu raciocínio lógico, tenta recuperar/(re)constituir/(re)construir cada passo da existência de um determinado objeto do pensamento científico, seja ele um objeto concreto, seja ele um objeto lógico-matemático, sejam ambos. Nessa operação metonímica, o que temos é a ocupação de um espaço do ser por outro ser que lhe seja análogo ou semelhante. A lei da semelhança é uma operação do raciocínio científico que pode estar sendo também ocupada pela produção artística. O corpo e a corporeidade tratados assim, cientificamente, pelas artes, tratam de se relacionar com a mais absoluta exterioridade do objeto corporal ou com a repetição de operações de reprodução e/ou intervenção no código.

Quando isso ocorre? Por exemplo, quando realizamos a duplicação de determinados objetos. O duplo é um problema da contiguidade e, portanto, um problema da metonímia e não da metáfora. O duplo do corpo não é a produção de um modelo artificialmente constituído. O duplo aqui extingue esta condição e pretende ser a multiplicação do Mesmo em sua infinitude. Assim, muito da arte da performance se quer colada à realidade da corporeidade e, procurar distinguir-se da mímica, do teatro, do rito, exatamente, por esta redução ao mínimo do espaço de simbolização, fazendo o corpo aparecer por ele mesmo, enquanto tal. É O TAL DO CORPO MESMO, acusando a produção da arte de ficar restrita ao procedimento da metáfora e se deslocando na direção de outras operações e funcionamentos. Com a dimensão contingente ressaltada, os aspectos mais relevantes da intervenção sobre o corpo só podem advir do mundo da tecnologia e de uma tentativa artística de reduzir o espaçamento simbólico entre a arte e o meio tecnológico do qual se pretende parte integrante*. Procurando a positividade deste enlace e a constituição de uma esfera do simbólico nesta direção podemos afirmar que o trânsito da corporeidade para uma superfície de inscrição de uma géstica alucinatória – uma desordem – podem estar nos levando numa nova direção, tal como a de “enlouquecer o subjétil” (Derrida) ou a questão da Graça e a do devir animal em nós (Bateson; Deleuze).

*Um artista exemplar nesse sentido é o brasileiro Eduardo Kac.

REFERÊNCIAS

- BATESON, Gregory. **Pasos hacia una ecología de la mente**. Uma aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre. Buenos Aires: Carlos Lohlé Ediciones, 1976.
- CHARBONNIER, Georges. **Arte, linguagem, etnologia**: entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Campinas: Papyrus, 1989.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELILLO, Don. **A artista do corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A seguir). São Paulo: EdUNESP, 2002.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3a.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Volumes XIII e XVII. 2a. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- JUNG, Carl. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LATOUR, Bruno. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: UNESP, 2000.
- LATOUR, Bruno. **A esperança de pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. São Paulo: EDUSC, 2001.
- LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: João Arriscado; Nunes Ricardo Roque (Eds). **Objectos Impuros, Experiências em Estudo sobre a Ciência**. Porto: Edições Afrontamento, 2009, p. 37-62.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do Ator-rede. Salvador: Edufba, 2012, São Paulo: Edusc, 2012.

LATOUR, B.; WOOLGAR, S. **A Vida de Laboratório**: a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LAYTON, Robert. **A antropologia da arte**. Lisboa: Edições 70, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**: mitológicas. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MONTERO, Paula. A teoria do simbólico de Durkheim e Lévi-Strauss: Desdobramentos contemporâneos no estudo das religiões. **Novos Estudos**, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n98/07.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

RODRIGUES, José Albertino. (Org.). **Durkheim, Émile**: sociologia. 3a.ed. São Paulo: Ática, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. 2a.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SOBRE O AUTOR

MARCIO PIZARRO NORONHA

Doutor em antropologia (USP) e doutor em história (PUCRS), psicanalista e escritor, com atuação na UFRGS/Licenciatura em Dança. Membro do Colegiado Estadual de Circo (RGS), do grupo de trabalho INOVA ESEFID (UFRGS), coordenador do NDE DANÇA (licenciatura em Dança UFRGS), do CEP UFRGS e atual coordenador do projeto DCD – Diversos Corpos Dançantes, membro do comitê científico da Coleção Antropologia da Dança e do Comitê Nacional da Rede Latino-americana de Antropologia da Dança.