



Dossiê

Bauhaus

Dossiê Bauhaus

Abertura

Anabela Mendes

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Anabela Mendes (1951) é germanista e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A partir de 2018 tornou-se investigadora independente. Desenvolve a sua actividade científica e ensaística nas áreas dos Estudos de Expressão Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Dramaturgia Radiofónica, Artes Performativas, Viagens de Longo Curso. É tradutora literária e dramaturgista. Tem criado projectos artísticos e culturais em Lisboa, Berlim, Panjim (Índia) e Açores. Realiza, actualmente, com outros investigadores e como projecto autónomo, a 2ª fase de acção, dedicada ao estudo das artes e da cultura no Arquipélago de Bijagós (Guiné-Bissau). Chama-se o projecto *Bijagós: Uma etnia homeostática*.
A autora escreve de acordo com a antiga ortografia. Todas as traduções de alemão para português são da minha inteira responsabilidade.
E-mail: anmendes@outlook.pt

Parte um

Que lugar é este o da Bauhaus?

O sistema nervoso entérico não é periférico, mas sim central!
António Damásio

Sabemos como é difícil reconfigurar na perspectiva de um conjunto o que conhecemos nas diversas aprendizagens com a Bauhaus e também com o que ela tornou transversal no campo das artes e ideias. A escrita deste dossier enquanto motivação é disso prova. Não cruzámos nem abordámos todos os campos artístico-científicos que a Escola ofereceu ao longo da sua existência como instituição e como modo de vida. Não seguimos o trajecto de todos os mais considerados Mestres e seus Aprendizes, naquilo que poderia ter sido uma visão abrangente da actividade da Bauhaus. Afastámo-nos de uma sistematicidade ampla do conhecimento integrador, fazendo escolhas, que melhor se adequassem aos percursos individuais de cada ensaísta.

Esta liberdade de posição não deixou indefinidas as opções dos textos apresentados, antes projectando em cada caso a determinação orientada do que fazia sentido ser com a Bauhaus, em nome da Bauhaus, nas margens da Bauhaus, ou até na perspectiva longínqua da Bauhaus. E isto teve como resultado que o assunto Bauhaus passasse a conhecer uma deriva entre o periférico e o central. Não sendo despiciendo o lugar da periferia, muitas vezes essencial para os subsequentes desenvolvimentos propostos por cada ensaio e respectivos ensaiadores, verificou-se que o lugar do centro se diluiu com frequência, não por perda de importância, mas porque a sua evidência era força transformadora em outras direcções. O carácter suplementar e a riqueza de poder acrescentar a cada reflexão escrita elementos, teorias, práticas, autorias vindas também de fora da Escola da Bauhaus e que com ela conviviam ou dela vieram a beneficiar como lastro equilibrador e ajustável a cada opção, vem com-

provar que afinal poderemos estar a assistir a um começo sem fim e resultante de uma proposta programática (dois anos de estudo sobre a Bauhaus) e a que entendemos dar uma estrutura menos volátil: a da sala de aula e a da sua dança imprevisível. A importância e o dinamismo desta Escola de Artes e Ofícios relevam de sermos hoje capazes e ainda de assumir o papel de indirectas testemunhas de um estudo apaixonante e singular, que para nós se transformou numa chave simbólica de experiência e conhecimento, ao aproximarmo-nos deste projecto educativo, artístico e político: a Casa da Construção.

A nossa Bauhaus tornou-se assim, e por consequência, numa forma colaborativa e somatória única, portanto a nossa, inspirando-nos como uma espécie de parábola sobre a vida e sobre a arte, que contém uma importante verdade de conjunto – aquela que nos mobilizou como um único corpo electivo e que ao mesmo tempo integra e é representada por cada contributo –, quando todas essas unidades parcelares se vêem ao espelho das ideias e da escrita, das imagens que as acompanham como extensão e deriva e se questionam com inquietude sobre como aqui chegámos.

E chegámos sob a forma de uma constelação a modular-se como um esquema, um diagrama, uma viva expressão à maneira da Bauhaus.

Que lugar foi este, o da Bauhaus?

Lançámo-nos ao mar aberto, sujeitos a fortes correntes, a algumas tempestades, dando uns aos outros as mãos como gesto cúmplice, escolhendo centros e periferias que tornassem relevantes os vários modos de criar conhecimento pela vida e pela arte e de lhes dar actualização, mesmo quando recuperámos o que era saber antigo e que nos foi de proveito.

Primeira modalidade – Fundações

Lançámo-nos ao mar aberto, sujeitos a fortes correntes, a algumas tempestades, dando uns aos outros as mãos como gesto cúmplice, escolhendo centros e periferias que tornassem relevantes os vários modos de criar conhecimento pela vida e pela arte e de lhes dar actualização, mesmo quando recuperámos o que era saber antigo e que nos foi de proveito.

Primeira modalidade – Fundações

Três não são um mais um e mais um...

Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações

Primeira e segunda partes (Anabela Mendes)

Este ensaio duplo, apresentado no dossier como sequência, traça um muito breve percurso pela realidade histórica da Bauhaus, contempla formas viáveis de metodologias de ensino, confronta o modelo e o mito com projecto europeu contemporâneo, desloca-se pela intercepção de um pouco de tudo o que se encontra acumulado em quatro artes: fotografia, desenho, dança, apropriação do espaço,

Pedrada no Charco (Maria João Vicente)

Do centro e para o centro da Bauhaus se desloca a autora com o seu ensaio *Pedrada no Charco*, um título muito sugestivo e que expressa a inegável qualidade do ensino artístico na Bauhaus, quando comparado com outros projectos pedagógicos do seu tempo. Associado a um fenómeno essencial e que diz respeito à articulação entre “escola e sociedade, arte e produção”, a ensaísta disserta sobre a exemplaridade da Bauhaus que ainda hoje pode ser entendida como modelar implementação do ensino das artes.

Segunda modalidade – Travejamento

Constatámos entretanto serem Oskar Schlemmer e Wassily Kandinsky duas das referências dominantes e por razões diversas, dando orientação ao que foi sendo escrito por alguns dos investigadores. A probabilidade cénica pontual para o primeiro e, para o segundo, um quotidiano alimento indispensável fomentaram em cada um a escolha de traves-mestras que suportaram as respectivas actividades pensativas e ao serviço das artes. Não se fecharam nestas direcções os aproveitamentos reparadores e libertadores do edifício em crescimento.

Três não são um mais um e mais um...

Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações

Segunda parte (Anabela Mendes)

Em torno de Wassily Kandinsky, Gret Palucca e Oskar Schlemmer se vislumbra de onde e para onde se precipita a arte na sua corrida ou mansidão, como uma espécie de roteiro dos passos que deles faz cruzamento nas entrelinhas da Bauhaus em Dessau. Palucca ou a sua fotógrafa Rudolph, por exemplo, estão entre o fora e o dentro, altamente periféricas e tão centrais. A arte cénica e a dança são áspera consciência daquilo que sendo estranho se tornou familiar.

O homem no círculo das ideias – considerações sobre o futuro dos humanos a propósito dos trabalhos para palco de Oskar Schlemmer. (Alexandre Pieroni Calado)

Para o autor torna-se um desafio seguir o sentimento de estranheza (Será?) de uma inseparabilidade entre dois pólos: orgânico e inorgânico na travessia que não conhece fim do actor-bailarino segundo Oskar Schlemmer.

Este produtivo ensaio, acompanhado de outras vozes que não apenas a do artista plástico e coreógrafo, interroga-se ainda sobre o que poderia ser o sem-sentido (a discussão entre orgânico e inorgânico) caso essa dimensão discursiva e imagética pudesse passar a ter um sentido provisório, aquele em que a continuidade de ser-se alguém questiona “uma ética da amizade entre humanos e máquinas”. Não há formas prévias à experiência no decisivo da nossa vida.

Kantor na cadeira da Bauhaus: linhas para o ator e o teatro híbridos (Bruno Leal Piva)

O binómio Kandinsky e Schlemmer presta serviço à compreensão do abstracto e à sua sensibilidade, quando o exterior vem ter com o artista para lhe proporcionar um encontro, uma experiência que mistura a carne com a imagem, com o objecto de natureza funcional. Tadeusz Kantor sabe que não se esgotam as possibilidades que estão para além do que é substituir uma perna amputada por outra de pau. Mas neste âmbito, e apesar de ser a mistura entre carne e imagem do domínio simbólico, certa arte da dança contemporânea insere formas híbridas nos seus alinhamentos que invocam mais a fragmentação do que a mistura. (Dimitris Papaioannou, digo eu.)

Aqui o travejamento tem apropriada disposição ao exemplificar-se em obra escolhida pelo ensaísta e que pretende resignificar a hibridez tão antiga e que os Gregos nos deixaram no Hermafrodita e no Andrógino.

Terceira modalidade – A voz da casa

El cuerpo vocal del/a performer en formación

Una mirada *desde la voz* para Kleist, Meyerhold y Schlemmer (María Josefina Azócar Fuentes)

A arquitectura deste ensaio evidencia aspectos felizes e bem urdidos de uma pedagogia actual da aprendizagem da voz (a neurociência é interacção e potenciação), que poderíamos ter encontrado na Bauhaus como área aberta e autónoma. Mas para quê assim? A voz é necessidade como o bater cardíaco. A autora ensina-nos a adquirir uma consciência, uma capacidade de absorção daquilo que nunca está de fora e que nos identifica. “La voz aparece en el arte y en la vida cotidiana de la misma forma, dando paso a flujos y significaciones diversas e inesperadas, transformando -no sólo a quién escucha- si no (y principalmente) a quien suena.”

Quarta modalidade – A casa em movimento

“O cinema como convergência dos sentidos” (Rosário Oliveira)

Estando por dentro da arte, da expressão e da técnica que dão forma ao cinema, a ensaísta percorre, distanciando-se e aproximando-se (em sucessi-

vos *close ups*, *travellings*, *zooms* e o que mais ela sabe e eu não sei), aqueles caminhos que só um vivo pode captar de outro vivo. Acrescente-se, porém, que nem sempre é o vivo que nos mobiliza. Formas animadas como se experimentaram na Bauhaus, entonteceram a sensibilidade de esparsos espectadores que, desorientados entre movimento e repouso, eram interiormente solicitados a atrair sobre si mesmos o fluxo das imagens de que não eram capazes de se separar. O movimento pode ser um milagre e o cinema sabe disso, quando se orienta entre o que está para ser e o que vai deixar de ser. Este ensaio organiza-se de forma apropriada para que em nós superemos a estranheza daquilo que nos aparece na arte do cinema, mesmo que perversamente não seja fator de empatia.

Escadas cinemáticas – notas sobre estética, política e pedagogia no advento do cinematismo moderno (Pedro Florêncio)

Partamos do princípio que o corpo é a morada da nossa interioridade e que sem o seu reconhecimento não pode haver expressão. Ora justamente o que nos é proposto pelo autor e de modo muito veemente é que sejamos capazes de reconhecer, em particular, importância política e estética, em termos qualitativos e derivados, àquilo que pode estar a acontecer na perspectiva da imagem em repouso ou em movimento. A escada e suas exemplificações potenciam no ensaio o acesso a objectos de investigação e a instrumentos operatórios, cuja funcionalidade subverte e transforma a compreensão de sinais, talvez abandonados a si próprios, mas que são imagens no desvio cinemático que andam à procura de o ser.

Da individuação técnica na arte: Para uma estética do pós-humano (João Eça)
Não se ocupou a Bauhaus da matéria deste ensaio que é conhecimento contemporâneo. Apesar disso, reflexão própria e com afinidade poderíamos encontrar em Oskar Schlemmer a propósito do orgânico e do mecânico. Pós-humano é outra coisa, e será que consensual? Importante é que este ensaio se posiciona, sem litígio, como construção de pensamento filosófico e artístico com a ciência e a técnica em nome da categoria de pós-humano.

Em arquivo descubro breve trecho de entrevista concedida por Jean Petitot a Nuno Nabais (Jornal Expresso, Novembro, 1996) que me permito aqui reproduzir. Dizia então o filósofo francês:

“Expliquei na minha conferência que o ideal da ciência é obter aquilo a que chamei «síntese computacional dos fenómenos», ou seja, reproduzir, a partir de equações ou de programas de computadores, uma espécie de duplo da realidade empírica. Por exemplo, o ideal da mecânica clássica é utilizar a equação de Newton, resolvê-la através de um grande computador, e obter uma imagem perfeitamente exacta dos anéis de Saturno.”

Se, segundo Petitot, cabia à ciência, por hipótese, criar uma realidade virtual e produzir um mundo que replicasse e reproduzisse o mundo que há, através

de complexos modelos e operadores dependentes da electrónica, da informática, da computorização, em que medida o pós-humano pode contar com a ciência e com a técnica, já que conta com a filosofia, para incorporar diferentes identidades e assumir-se como mundo na sua multiplicidade e heterogeneidade?

Será o pós-humano uma consubstanciação dúplice da *realidade empírica*?

O autor, e por entre escolhidas vozes, nos responde e invectiva.

Parte dois

Privilégio de um seminário

Corria o ano de 2012, quando o Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa aprovou a criação do seminário *Espectáculo e Cognição* por mim proposto e tão bem fundamentado quanto possível. Esse seminário abrangia ao tempo e em simultâneo alunos de Mestrado e Doutoramento. A sala enchia-se uma vez por semana. Havia alunos assistentes.

Espectáculo e Cognição nasceu à beira-rio durante uma passeata. Sérgio Mascarenhas e eu discutíamos na altura como a presença da teatralidade se aplicaria ao espaço de funcionamento de sessões em tribunal (o colega e amigo é jurista) e como ela se poderia distinguir da teatralidade cénica.

Entusiasmados interrogávamo-nos ainda sobre o conceito de *Persona* (do latim: per sonare) a fim de identificarmos a transversalidade e mutabilidade do conhecimento nas áreas concernentes ao trabalho no seminário: artes cénicas, cinema, artes plásticas, neurociência aplicada às humanidades, filosofia, direito e ética. *Persona* levou-nos ainda a pensá-la *declinada em constelações conceptuais específicas*: *personagem - anti-personagem - papel - máscara como visibilidade - máscara como dispositivo ressoador - rosto-máscara - ocultação/afronta social - desdobramento - composição - enquadramento/duração - personalidade - capacidade - estatuto, entre outras*. Por altura deste último troço de pensamento conjunto já nos sentáramos a olhar o Tejo com bebida fresca.

A conversa entre nós foi sendo retomada de tempos a tempos e tornou-se num primeiro programa de seminário a que foram agregados *pro bono* docentes e outros amigos: o psiquiatra e artista plástico Nuno Felix da Costa, mais tarde o jovem cineasta e docente Pedro Florêncio. Alexandre Pieroni Calado, encenador e professor, e Sérgio Mascarenhas, co-autor do projecto de docência. O número de colaboradores fixos cresceu com o trio de juízas que acompanhámos e nos acompanharam ao longo de vários anos no Campus da Justiça, na área do Direito Penal, e onde íamos com regularidade. Emília Costa, Rosa Brandão e Marisa Arnêdo, após cada sessão de julgamento, conduziam-nos para a sua sala de trabalho, debruçada sobre o rio, e aí perguntas e respostas tornavam-se extensão do seminário. De tempos a tempos eramos visitados em

aula pelo juiz Renato Barroso, um apaixonado por A. Hitchcock e a quem dedicara espessa obra. Sérgio Mascarenhas vibrava entre os seus pares. Tanto ele como eu acreditávamos que todos em conjunto passávamos a estar ligados profissional e emocionalmente aos nossos alunos, construindo com eles o que de melhor sabíamos fazer.

Dezenas de espectáculos assistidos, pensamento teórico adequado a cada caso de estudo, e uma atenção particular a trajectos de seres humanos que desconhecíamos, pois não faziam nem parte dos nossos currículos universitários, nem dos nossos interesses como cidadãos pacíficos.

E todo este labor durou sete anos, ao fim dos quais nasceu um livro¹ – *Teatro e Tribunal – Vida e Labirinto* que foi de todos nós, mesmo daqueles alunos que ofereceram resistência à experiência jurídica. O tribunal era ainda para alguns lugar não visitável de que fugiam como gatos escaldados e que de água fria tinham medo. O propósito era não arriscar, não virem a escaldar-se.

O volume então editado contemplou uma actividade lectiva, única no enquadramento dos Estudos de Teatro, acrescida de observação e questionação sobre pessoas que em tribunal eram obrigadas a expor-se e às suas vidas, pessoas que não nos tinham sido apresentadas, mas das quais passávamos a conhecer, muitas vezes em registo de grande teatralidade, funestos episódios das suas existências e que tantas vezes nos confundiam.

Este foi um trajecto autorizado e criado de raiz e que se extinguiu com a minha aposentação. Debandaram professores e alunos, os colaboradores externos. Não se desfez a alcançada experiência. Em cada um de nós a marca de uma outra vida de que jamais imaginávamos fazer parte perdura e mudou-nos para sempre, mesmo que seja mínima a atenção que lhe damos. Juntar a actividade e estudo teatrais à presença em salas de tribunal foi um enriquecimento (também um trauma) que carregaremos até ao fim das nossas vidas, mas que pode sublinhar o nosso sentido ético e a disponibilidade para melhor entendermos o outro, aquele que se expõe até ser ou não ilibado e aquele que o teatro ficciona.

Bauhaus – um centenário em *Espectáculo e Cognição*

Restavam ainda dois anos até ao fim da minha actividade lectiva e para esse tempo fui pela primeira vez sensível à celebração pública de um aniversário. A Bauhaus era um caso ímpar como matéria de transgressão à revelia da sua época e, por isso, me pareceu absorver um certo espírito vindo da experiência anterior com o tribunal. A ideia de transversibilidade do conhecimento, o carácter experimental das actividades da Escola, a ligação prática das Artes ope-

1 Anabela Mendes (ed.), 2018, *Teatro e Tribunal – Vida e Labirinto*, Lisboa: Edições Colibri.

rantes e que procuravam sobrevivência no universo exterior à Bauhaus foram aspectos ponderados para a escolha do assunto-

Durante dois anos planeámos programas que pudessem ir ao encontro de algumas das matérias ensinadas na Bauhaus e cuja expansão, abertura e criação de entusiasmo nos pudessem voltar a concentrar no caminho das Artes do Espectáculo. O que fora feito há 100 anos na Alemanha continuava a interessar-nos, tornando-se também num modelo de ensino e aprendizagem democrático para as Artes.

Numa proporcionalidade justificada pelo modelo de ensino-aprendizagem que sempre tomámos como referência e que consistiu na capacidade de cruzar e resgatar hipóteses de conhecimento diversificado, fazer uma abordagem cirúrgica e restrita ao trabalho teórico-prático e metodológico da Bauhaus, tornou-se para nós numa proposta de trabalho que quisemos experimentar. E ela passou a configurar o nosso próprio entendimento não só das escolhas oferecidas pela Escola alemã e que fomos capazes de trabalhar em campos como artes plásticas, design, teatro, dança, fotografia, cinema, música, e a que poderíamos chegar com a nossa experiência e conhecimento, mas também tivemos consciência daquelas opções que saberíamos ter de abandonar. Deixámos para trás a arquitectura, o design (será que deixámos?), as artes gráficas, a gravura, a tecelagem, a moldagem em ferro e em madeira, a escultura, o uso de novos materiais, a decoração de interiores e os seus objectos inovadores e ajustados a um gosto simples e funcional. Ficaram ainda para trás a atenção à formação de uma banda de Jazz, os passeios ao ar livre, os treinos desportivos, a nudez em danças de grupo, as festas ao fim-de-semana, as refeições conjuntas entre professores e alunos, entre artistas e artesãos. Todo um mundo que não vivemos, mas ao qual continuámos a querer chegar, porque ele nos interessava como proposta educacional e de inspiração para a vida.

A Bauhaus foi até ao limite possível uma Escola democrática, independentemente das influências ideológicas, artísticas e filosóficas que marcaram as opções dos seus directores.

E a propósito: Nesta Escola estudaram muitas mulheres vindas de diversas partes do mundo. Muito poucas foram aquelas que chegaram a integrar o corpo docente. Eram quase sempre auxiliaadoras. A notoriedade dos seus trabalhos e acções teve frequentemente lugar já fora da Escola.

Professores e alunos, em pequena escala, foram denunciadores de colegas por razões ideológicas.

Alunos e alunas da Bauhaus morreram em campos de concentração.

Professores, alunos e alunas salvaram as suas vidas emigrando.

Alguns professores, alunos e alunas aderiram ao NSDAP.

O arco democrático foi algumas vezes alvo de fissuras.

Desapareceu o seminário de Espectáculo e Cognição Nasceu o dossier para a Revista Dramaturgias

O nosso agradecimento sincero ao Prof. Doutor Marcus Mota da Universidade de Brasília que em nós confiou e nos deu espaço para a publicação de ensaios sobre o assunto Bauhaus e afins na Revista Dramaturgias de que é director.

Apesar dos sucessivos adiamentos que sempre se prendem com o andamento das nossas vidas, contámos com a muito benevolente posição do Prof. Marcus Mota que nos permitiu cumprir o compromisso a que nos ligáramos.

Deste ponto de vista a gratidão excede todas as medidas.

Obrigado Prof. Marcus Mota!

Oxalá não o desiludamos.

Anabela Mendes

23 de julho de 2022.

Dossiê Bauhaus

Três não são um mais um e mais um... Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações Primeira e segunda partes

Anabela Mendes

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Anabela Mendes (1951) é germanista e professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A partir de 2018 tornou-se investigadora independente. Desenvolve a sua actividade científica e ensaística nas áreas dos Estudos de Expressão Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Dramaturgia Radiofónica, Artes Performativas, Viagens de Longo Curso. É tradutora literária e dramaturgista. Tem criado projectos artísticos e culturais em Lisboa, Berlim, Panjim (Índia) e Açores. Realiza, actualmente, com outros investigadores e como projecto autónomo, a 2ª fase de acção, dedicada ao estudo das artes e da cultura no Arquipélago de Bijagós (Guiné-Bissau). Chama-se o projecto *Bijagós: Uma etnia homeostática*.
A autora escreve de acordo com a antiga ortografia. Todas as traduções de alemão para português são da minha inteira responsabilidade.
E-mail: anmendes@outlook.pt

Resumo

As almeçadas celebrações dos 100 anos da criação da Bauhaus despertaram um furor quase a nível planetário para devolver às actuais gerações de estudiosos e amantes desta Escola de Artes e Ofícios mais luz sobre o que ainda pode ser intrigante e que vive nas sombras de um passado que nos continua a fascinar e a guiar.

A reflexão que entendi fazer como estudo específico dedicado a Wassily Kandinsky, Gret Palucca e Oscar Schlemmer, releva de pensamento próprio contido na seguinte proposição: *Juntar determinados elementos uns aos outros não limita a operação somatória nem dela se constitui apenas e temporariamente como centro, organizando-se antes enquanto possibilidade periférica que antecede, acompanha ou projecta o que é considerado principal.*

Serão consideradas duas partes de um mesmo objecto de trabalho. Na primeira, dar-se-á voz ao processo histórico que envolveu a Bauhaus, às metodologias de ensino e aprendizagem e, em último lugar, ao entendimento institucional europeu sobre como, no séc. XXI, se poderá criar nova vida para a vetusta Escola alemã.

A segunda parte intercecciona percursos artísticos e pensamento dos três criadores mencionados. Aparentemente desligadas entre si, as duas partes formam um particular conjunto à luz da consciência somativa. É a ela que se fica a dever que a escolha de situações periféricas adquiram centralidade. A Bauhaus também foi isto.

Palavras-chave: consciência somativa, Bauhaus, AL-Bauhaus, conhecimento diagramado ao arpejo da temporalidade, explosão espacial. (primeira parte) Sob a forma de encomenda, Composição para Palco, ar livre, curva e contra-curva, o que é simples pode ser complexo, do quadrado ao cubo, abstracto e concreto, Figura Artística. (segunda parte)

Abstract

The long-awaited celebrations of the 100th anniversary of the creation of the Bauhaus aroused an almost planetary frenzy to give the current generations of scholars and lovers of this School of Arts and Crafts more light on what can still be intriguing and that lives in the shadows of a past that continues to fascinate and guide us.

The reflection that I intended to do as a specific study dedicated to Wassily Kandinsky, Gret Palucca and Oscar Schlemmer, reveals my own thought contained in the following proposition: Putting certain elements together does not limit the summative operation, nor does it constitute itself only and temporarily as a center, organizing rather, as a peripheral possibility that precedes, accompanies or projects what is considered to be the main one.

Two parts of the same work object will be considered. In the first one, the historical process that involved the Bauhaus, the teaching and learning methodologies and, finally, the European institutional understanding of how, in the 21st century, will be given voice and a new life to the ancient German School.

The second part intersects the artistic paths and thought of the three mentioned creators. Apparently disconnected from each other, the two parts form a particular set in the light of summative consciousness. It is up to her that the choice of peripheral situations acquire centrality. The Bauhaus was also that.

Keywords: summative consciousness, Bauhaus, AL-Bauhaus, diagrammed knowledge against temporality, spatial explosion. (first part)

In the form of a commission, Composition for Stage, open air, curve and counter-curve, what is simple can be complex, from square to cube, abstract and concrete, Artistic Figure. (second part)

Três não são um mais um e mais um... Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações

Primeira parte

Juntar determinados elementos uns aos outros não limita a operação somatória nem dela se constitui apenas temporariamente como centro, organizando-se antes enquanto possibilidade periférica que antecede, acompanha ou projecta o que é considerado principal.

1. Do histórico da Bauhaus

Como modelo de escola multidisciplinar no campo das artes, entre 1919 e 1933, na Alemanha, a Bauhaus jamais poderia ter nascido do nada. Anterior à sua existência, e especificamente na cidade de Weimar, a Bauhaus beneficiou da existência de dois factores concomitantes: 1. Weimar foi a partir do séc. XVIII um centro de acolhimento regular das ciências e das artes quase sempre sob o beneplácito dos Grão-duques que se iam sucedendo como monarcas regionais; 2. O historial que precede a constituição da Bauhaus tem na Escola Grão-ducal de Arte da Saxónia em Weimar, fundada em 1860, exactamente pelo Grão-duque Carlos Alexandre da Saxónia-Weimar-Eisenach, uma primeira tentativa de desenvolver uma escola de artes. Em 1905, esta Escola é integrada no conjunto de escolas estatais do Grão-ducado da Saxónia-Weimar-Eisenach e, em 1910, passa a escola de ensino superior em artes plásticas e preserva o nome do seu fundador.

Paralelamente a estes dois aspectos, de enquadramento histórico para a Bauhaus, existiu em Weimar, entre 1907 e 1915, uma Escola autónoma de artesãos e artistas que seguia como inspiração o modelo tardo-medieval que juntara artesãos nas suas Guildas a artistas-arquitectos na construção de igrejas e catedrais por toda a Europa. Esta antiga ligação entre as várias profissões é recuperada pela Bauhaus como princípio educativo que reconhece no saber de cada um idêntico valor independentemente da sua classe profissional.

As duas instituições de ensino artístico acima referidas, e no contexto histórico-pedagógico e cultural da cidade de Weimar, foram fundamentais para a criação da Bauhaus, independentemente de todas as influências provenientes do Reino Unido, de Viena, de Berna e de Berlim, de São Petersburgo, de Moscovo, ou de outros lugares, todas associadas aos destinos de proveniência de onde chegavam a Weimar os futuros mestres e aprendizes com propostas estéticas e teórico-práticas muito variadas.

Acredito que faça sentido aqui referir como, a pouco e pouco, todo um conjunto de contributos científicos, pedagógicos e artísticos, a que a Escola se foi manifestando receptiva, embora nem sempre como leitura homogénea, acabou por dar origem a um processo que viria a conduzir a uma concepção única no seu tempo e que caracterizou aquilo que poderíamos chamar de um *estilo-modelo Bauhaus*. Este tornou-se na marca identitária da instituição, representativa não só pela simplicidade de formas em muitas das criações, como também pelo carácter funcional dos projectos, antecipando os futuros arcos, em particular, na arquitectura e no design. Esta matriz geral esteve também associada à construção de objectos e estruturas que consagravam o despojamento e a eficiência de materiais e usos, e que faziam opção de cor, por vezes inusitada para o gosto estético comum. Em obra plástica, têxtil, gráfica, encontramos o *estilo-modelo Bauhaus* em registo experimental e amiúde desconcertante.

A vontade optimista, libertária, colectiva e individual de criar transformou a Bauhaus, ao mesmo tempo, num espaço de aprendizagem que vivia da capacidade de associação entre artes, inspirando aptidões e conduzindo a infindáveis descobertas, sobretudo nos primeiros anos da Escola. É o caso, por exemplo, da exploração de jogos de luz e sombra (na fotografia, na realização fílmica, mas também nas artes cénicas) que propunham quase sempre uma reconfiguração do espaço como registo proporcional. Tantas foram as artes colaborativas, quantas as formas de interligação que as potenciaram. A este projecto educativo singular foi dado um tempo (14 anos) para existir e se consumir em inúmeras possibilidades de afirmação que continham alternadamente ou em simultâneo o antigo e o moderno como representação de uma nova realidade. O fora da Escola, porém, tornou-se numa adversidade constante. A seguir a um tempo de esperança vinha o desânimo que operava de modo a inventar de novo vida comum e produtiva.

A contextualização externa da Bauhaus terá sempre de considerar, a nível social, político e económico, o importante papel desempenhado pelo trajecto da

Revolução Industrial e seus derivados que funcionou como motor de arranque e implementação deste processo, não sem o ter muitas vezes colocado em risco..

A I Guerra Mundial, foi obviamente também, num outro plano, aquela tragédia que deu origem a sofrimento directo ou indirecto e quase sempre de modo avassalador. Acrescentem-se ainda, e numa perspectiva ampla as transformações e conflitos ideológicos que dominaram a Europa durante as primeiras três décadas do séc. XX. O nacional-socialismo usou afiadas garras e foi fazendo sangrar até à última gota a Bauhaus de Weimar, Dessau e Berlim. O que se seguiu foram estropiados, mortos e escombros.

Foi, porém, em Weimar que renasceu, a partir de 1954, o *estilo-modelo bauhausiano* com a criação da Universidade Bauhaus, como iniciativa institucional, e que pretendeu, de certo modo, reavivar o trajecto experimental que fora pertença da Escola-Mãe. Convém lembrar que o território weimariano era ao tempo parte da ex-RDA e que a nova Universidade mantinha, por isso, um cunho político-ideológico favorável ao regime socialista de inspiração soviética. O *estilo-modelo Bauhaus* terá tido, por isso, uma outra configuração que não a originalmente desenvolvida. No entanto, este projecto fundador teve o seu mérito na medida em que preservou e implementou o legado que o antecedeu.

A História e a Arquitectura da Bauhaus em Weimar reúnem-se agora no primeiro edifício que foi restaurado no pós-II Guerra Mundial, e que constituía obra original do arquitecto belga Henry van de Velde, datada de 1905-1906. Nessa época Velde recebeu directamente encomenda do Grão-Duque Guilherme Ernesto de Sachsen-Weimar-Eisenach e concebeu um edifício em forma de casco de cavalo, o que muito terá divertido pelo seu aspecto o monarca amigo das artes.

Este Grão-Duque entregou a Walter Gropius a direcção da Bauhaus em 1919, antes de trocar Weimar pelo castelo de Heinrichau na Silésia, onde se recolheu em exílio até ao fim da vida. Desde 1996, a Universidade Bauhaus no seu conjunto é herança e património cultural da UNESCO.



A Universidade Bauhaus de Weimar, edifício histórico.

Dentro de um contexto histórico, talvez possamos compreender o desejo e a vontade manifestados publicamente, em 2020, por Ursula von der Leyen, actual presidente da Comissão Europeia, em querer criar na Europa cinco novas universidades Bauhaus. A seu tempo voltaremos a este assunto.

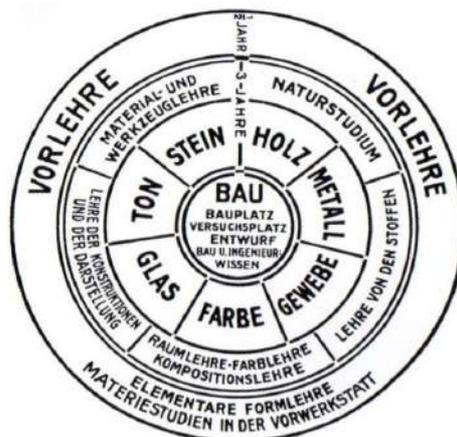
https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus_University,_Weimar

2. Esquemas e diagramas

Através da observação de três esquemas e diagramas podemos estabelecer nexos entre elementos teórico-práticos que constituíam o paradigma científico oferecido pela Bauhaus nos primeiros anos do seu funcionamento e na fase de aprendizagem propedêutica comum a todos os estudantes. Este tipo de imagens permitia abranger visualmente a totalidade das opções seleccionadas dentro de um campo formativo e que tornava acessível a complexidade das interligações desses projectos. Muitos dos mestres da Bauhaus, sobretudo aqueles que orientavam as matérias propedêuticas, criavam e desenvolviam os seus programas em função do diagrama geral que contribuía também para a escolha de instrumentos de trabalho, materiais a usar com os seus alunos, e que proporcionava a tal visão de conjunto dos planos de estudos, nomeadamente aqueles que diziam respeito ao ensino preparatório das diversas disciplinas.

A opção por um tempo preliminar de aprendizagem procurava criar, por um lado, condições para que todos tivessem as mesmas oportunidades, acentuando a importância de uma visão democrática do ensino na Bauhaus.

Por outro lado, o contacto sistemático e progressivo com disciplinas teórico-práticas desenvolveria o maior número possível de competências entre os formandos, criando oportunidades futuras para trabalho autónomo consubstanciado.



Modelo 1.

O diagrama acima apresentado integrava o plano de estudos incluído nos estatutos da Escola e publicado por Walter Gropius em 1922.

Caminhando do anel exterior para o centro temos a indicação da aprendizagem preliminar (Vorlehre), associada à aprendizagem elementar da forma (Elementare Formlehre), bem como aos estudos de matéria na oficina preparatória (Materiestudien in der Vorwerkstatt). Este anel abarca trabalho para meio ano, sabendo-se que o curso completo englobava três anos.

Prosseguindo para o anel seguinte são-nos apresentadas matérias que associam o Estudo da Natureza (Naturstudium) à Aprendizagem sobre Tecidos (Lehre von den Stoffen), à Aprendizagem do Espaço (Raumlehre), à Aprendizagem das Cores (Farblehre), à Aprendizagem de Composição (Kompositionslehre). Segue-se ainda no mesmo anel, Aprendizagem de Construções e de Apresentação (Lehre der Konstruktionen und der Darstellung). Finalmente há ainda lugar para a Aprendizagem sobre Ferramentas e Material (Material- und Werkzeugelehre).

Este segundo anel indica vários caminhos sob uma mesma área de montagem. Destaca-se o Estudo da Natureza como uma componente de formação para todos e que na verdade tem um papel fundamental, não só na aprendizagem dos formandos, como na compreensão dos princípios e valores que orientaram a Bauhaus. Este é, por exemplo, o campo que vigora sob os auspícios da filosofia naturalista e mística (masdeísmo) de Johannes Itten, o primeiro mestre a assumir a responsabilidade de dirigir o curso preliminar. Ele começava todas as suas aulas com exercícios de ginástica e respiratórios, preocupando-se com a necessidade de que cada aluno se libertasse de preconceitos e se tornasse o mais criativo possível. Itten implementava nos alunos a vontade de virem a ser profissionais completos, i. e., que se tornassem responsáveis por todas as etapas de um único projecto, tal como exigia Walter Gropius aos seus aprendizes e mais tarde colaboradores. O facto é que no terceiro anel encontramos, de uma forma vaga ainda, as possibilidades que a Bauhaus, após quatro anos de existência, passou a poder oferecer com os contributos dos seus docentes. Os tecidos, as teorias da composição, o estudo do espaço, a arquitectura e o design, a prática oficial eram respectivamente da responsabilidade de Marianne Brandt, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Walter Gropius, Adolf Mayer, entre outros.

E é importante considerar, no propósito geral de organização das matérias neste diagrama, um aspecto linguístico. A palavra “Lehre” significa estudo, aprendizagem, mas também teoria. O diagrama não oferece especificação neste campo. Como é evidente os alunos do curso preliminar, como em cursos posteriores, aprendiam de forma complementar teoria e prática, sem as quais não poderiam passar à etapa seguinte.

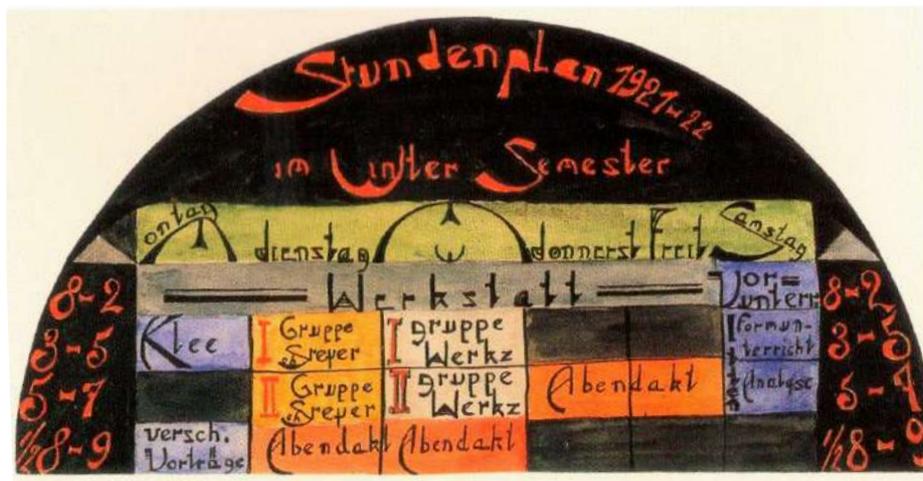
O anel que se segue, o penúltimo, concentra-se nos materiais em uso na Escola e na cor (Farbe). Esta é alvo de diferentes teorias como as de Itten, Klee e Kandinsky, mas também de Johann Wolfgang von Goethe e Philipp Otto Runge. Tudo virá a ser alvo de experimentação, exercício laboratorial, trabalho em ofi-

cina a par dos conhecimentos teóricos correspondentes e em cada uma das disciplinas. Haverá mistura e singularidade nos objectos a construir em pedra (Stein), madeira (Holz), metal (Metall), tecidos (Gewebe), vidro (Glas), barro (Ton) e suas constantes ligações.

Finalmente o centro do diagrama está reservado à CONSTRUÇÃO (BAU): Lugar da construção (Bauplatz), lugar da experimentação (Versuchsplatz), projecto (Entwurf), construção e conhecimento de engenharia (Bau u. Ingenieur: Wissen).

A forma circular do diagrama também nos oferece leitura em todas as direcções, na medida em que cada anel pode criar correspondência e intercepção com os outros anéis e contribui para que se produza uma dinâmica de movimento entre o centro e as margens e vice-versa. A circularidade prevê a agregação e a independência das matérias, mas também a sua continuidade experimental em várias disciplinas, nomeadamente através da ligação entre materiais e formas. A escolha das oficinas, por exemplo, é feita segundo as capacidades dos alunos mais talhados para determinadas áreas e menos para outras. Esta concepção adequa-se ao espírito e aos objectivos da Escola durante a fase de Weimar, acentuando-se esse princípio durante o período de Dessau.

O espaço de aplicação e transformação do diagrama é a Bauhaus - Casa da Construção. Sobre o princípio da construção assenta toda a filosofia desta Escola.



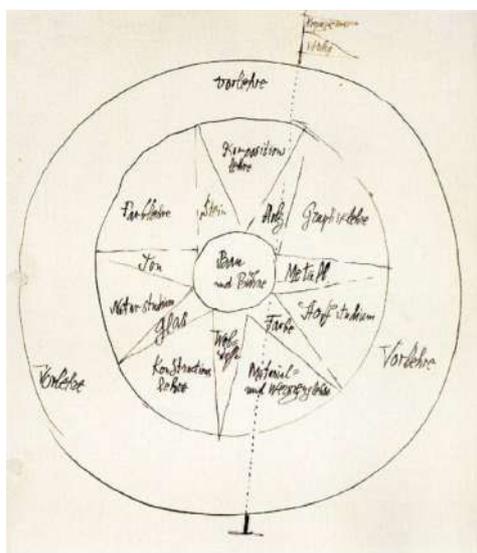
Modelo 2.

A meia-circunferência, uma originalidade na regulação do tempo, do espaço e da actividade humana, aparece-nos como um objecto informativo e simultaneamente como uma imagem estética. Este horário (Stundenplan) foi construído, em 1921, por Lothar Schreyer, primeiro mestre responsável pela oficina de teatro na Bauhaus. A calendarização por ele proposta para o curso preliminar e para o semestre de Inverno de 1921–22, engloba numa limitada espacialidade o que é verdadeiramente essencial. É o caso dos mestres associados a ac-

tividades específicas, que inclui Schreyer como responsável pelo atelier de aprendizagem com ferramentas e por um curso de desenho de modelo nu, ministrado entre o fim da tarde e a noite. Mas também Paul Klee está representado, ao encarregar-se de palestras de carácter teórico sobre desenho e pintura, ministrando ainda aulas sobre cor e forma e acompanhar exercícios com técnica de pincel.

O sintético horário em análise reúne como previsão o número de estudantes inscritos em dois grupos, agilizando assim por hipótese as melhores condições para a sua aprendizagem. Também a semana de trabalho permite informação clara e regulamentar (de segunda a sábado com folga à quarta-feira). O horário das sessões cabe ainda nas margens laterais do esquema apresentado.

O conjunto de elementos que esta mancha gráfica disponibiliza requer diversas aproximações, se bem que haja leitura imediata sobre a informação necessária e disponível. E isso acontece justamente pelo contraste entre cores e preto, usado este último como painel superior e fundo extensivo. Para além disso, o preto é utilizado como recorte das figuras geométricas – caixas-retângulos - onde cabem as principais referências apresentadas. Ao colorido e à ausência de cor associa-se o *lettering* num trabalho a pincel e a relembrar a ligação de Schreyer ao Expressionismo. Esta escrita cria-se como divertimento e suporte de um jogo a que ninguém é alheio. Quanto mais exíguo é o espaço mais engenhosas são as soluções para ele, como se escrever adquirisse uma nova e velha condição de adaptabilidade.. Das abreviaturas aos deslocamentos, às brincadeiras com as maiúsculas e ao seu embelezamento, nada parece escapar a um espírito de leveza criado para um horário. Obra-prima não será, apesar desta matriz destacar a sua funcionalidade.



Modelo 3.

A última imagem que escolhemos (muitas outras seriam ainda possíveis) é da autoria de Paul Klee, também datada de 1922, desenho a lápis sobre papel, e configura a ideia e estrutura da Bauhaus nos seus primeiros anos de existência. Este esboço apresenta-se como uma versão do diagrama que nos aparece no modelo 1 e que integrou os estatutos da Escola nesse mesmo ano, como antes referido.

Klee usa a forma da estrela ou se se quiser a de um sol em plano espraído, como motivo para criar intercepções mais dinâmicas entre as várias áreas de estudo, os materiais e a cor ou, por exemplo, o estudo da natureza.

Observando com atenção todo o esquema lectivo, destaca-se nele o eixo da terra a tracejado, no topo do qual encontramos duas palavras, “Propaganda” e “editora”, campos de atenção dos mestres da Bauhaus como referência aos portfólios de autor, aos livros editados na Escola, à revista regular e ao anúncio de exposições e palestras associadas ao projecto como um todo. A integração neste esquema das duas palavras referidas assinala a importância da componente de divulgação e valorização enquanto prolongamentos das actividades escolares e respectiva recepção. Klee revela acrescida preocupação não só no que diz respeito ao semestre preliminar como também aos anos subsequentes. A publicitação em causa abre espaço entre o dentro e o fora, aspecto essencial para a integração da Escola na cidade de Weimar e arredores.

Idêntico ao modelo 1 encontramos a menção ao curso preliminar que estabelece a linha propedêutica da Escola. Aos raios de sol ou ao desenho da estrela plasmada corresponde a designação dos materiais como no modelo 1. Este diagrama procura associar o trabalho de oficina aos cursos artísticos e naturalmente também aos técnico-científicos. Salvaguarda o modelo 3 os campos de acção anteriormente aprovados e presentes nos Estatutos da Bauhaus.

Que novidades traz o esquema de Paul Klee? A imagem do sol e/ou da estrela, com focagem no centro do desenho, evidencia a presença de duas palavras agregadas então pela primeira vez: “construção” e “palco”. Estes elementos antecipam e projectam a reunião das artes na sua dimensão total e deste ponto de vista Klee abre caminho para a experimentação teatral como referência de estudo. Lothar Schreyer viria a ser o primeiro mestre a criar para cena com os seus alunos peças de sua autoria.

DVD aconselhado

Bühne und Tanz | Stage and Dance – Ludwig Hirschfeld-Mack, Wassily Kandinsky, Kurt Schmidt, Lothar Schreyer, Edition Bauhaus, 110 min., línguas alemã e inglesa, 2014.

Sol ou estrela, como se queira, adquirem no contexto do modelo 3 um significado que transcende o esboço correio do esquema. Na perspectiva de Klee, um dos dois elementos ligados também à terra associa simbolismo ao curso da Bauhaus. Sol ou estrela prenunciam a vitalidade da Escola, enchem-na de

luz e calor, atribuem-lhe uma distinta configuração da registada no modelo 1. As suas componentes talhadas por um novo desenho alteram concomitantemente a posição de leitura dos dados, que passam a ser captados para além do registo circular, ora em sentido ascendente ora em sentido descendente. E este duplo movimento reforça a função simbólica do desenho do sol ou da estrela na sua relação com a terra. A dimensão universal numa perspectiva cósmica idealiza a Bauhaus e atribui-lhe ao mesmo tempo concretude.

[design-is-fine: Paul Klee, Idee und Struktur des... - Wunderdesign \(tumblr.com\)](#)

O circuito prático que pudemos fazer ao analisar os três modelos acima apresentados configura um horizonte de sistematicidade mas também de criatividade. Os processos adaptativos a partir da planificação geral do curso preliminar e em função de cada modelo constituem-se como derivados com personalização.

<https://storage.googleapis.com/cantookhub-media-cant/2c/638078296fcdc6fda8435cd66220fdd9deb03a.pdf>

3. Bauhaus – Mito e Modelo

Estamos de volta com Ursula von der Leyen, presidente da Comissão Europeia (p. 5), a quem a Bauhaus muito diz. E é exactamente por isso que me socorro de um artigo de opinião escrito por ela¹, defendendo o lançamento de novas Bauhäuser em cinco países da UE já nos próximos dois anos. A ideia é surpreendente, e a vir a concretizar-se, o que aproximará estas instituições disseminadas por território europeu da centenária e singular Bauhaus de Weimar, Dessau e Berlim?

O espírito e a letra do projecto original cresceram num tempo conflituoso e em desagregação. A Bauhaus foi luz entre sombreados de diversos matizes que já anunciavam a derrocada do que viria a ser a II Guerra Mundial.

Von der Leyen pretende apostar num «Pacto Ecológico Europeu» como projecto cultural. A inspiração vem-lhe do «design e da sustentabilidade». Afirma a estadista: «Gostaria que a nova Bauhaus europeia desse origem a um movimento criativo e interdisciplinar que promovesse normas estéticas e funcionais, em sintonia com as tecnologias de ponta, o ambiente e o clima. Se conseguirmos combinar a sustentabilidade com um bom design, o Pacto Ecológico Europeu receberá um enorme impulso, que extravasará as nossas fronteiras.»²

1 Ursula von der Leyen, *Uma nova Bauhaus europeia*, in: *Jornal Expresso*, Primeiro Caderno, 17.10.2020, p. 40.

2 Idem, *ibidem*.

Onde caberão nesta iniciativa as memórias da experimentação, da liberdade de acção, da anarquia, da alegria de viver e de se ser artista, de uma constante luta pela sobrevivência que caracterizaram cada projecto e fase da Bauhaus original?

Pergunto ainda: Como se pode conceber uma Escola de fora para dentro e não ao contrário? A Bauhaus original foi pondo pedra sobre pedra, convivendo com desmoronamentos, quase morreu à fome e ao frio, andou com a casa às costas até dela ser desaposada.



Dois anos após a iniciativa peregrina mas certamente bem intencionada da Presidente da Comissão Europeia, o projecto recebeu aval e foi integrado no Pacto Ecológico Europeu. Foram lançadas as bases de um «movimento criativo e interdisciplinar» que beneficiou cinco instituições em países da UE.

[Novo Bauhaus Europeu: novas ações e financiamento para conciliar sustentabilidade, estilo e inclusão - Política Regional - Comissão Europeia \(europa.eu\)](https://www.faro2027.eu/novo-bauhaus-algarve.html)

<https://www.faro2027.eu/novo-bauhaus-algarve.html>

<https://www.faro2027.eu/festival-albauhaus.html>



AL-BAUHAUS
Algarve belo, sustentável e para todos

Portugal foi um dos países seleccionados. Dois anos depois, e num quadro de incertezas a nível planetário, eis o que nasceu a sul do território luso: AL-BAUHAUS.³

Questiono-me sobre esta mudança linguística aplicada ao nome da Escola e a quem servirá? A *Casa da Construção* primeva e alicerçada em três etapas (1919, 1925 e 1932), por distinto território alemão (Weimar, Dessau e Berlim), parece transformar-se, no caso português, numa feira de vaidades, promotora de uma região, em que a oferta ocorre de fora para dentro e em que a participação integrada no labor artístico e pedagógico mais não corresponde a não ser a iniciativas soltas, dispersas por calendário ocasional. Não se pretende copiar um modelo, e antes assim fosse, se tal se tornasse pertinente. O que fez história na ideia da Bauhaus, ao longo da modernidade europeia, e se disseminou pelo mundo, nas primeiras décadas do século XX, foi conhecimento aplicado, experiência transversal, uso de diferentes perspectivas que sustentavam o princípio de que a mutabilidade entre o dentro e o fora poderia vir a não ter fronteiras (já as não tinha pela internacionalização da Escola), tornando-se em benefício para todos e cada um.

A idealização da Bauhaus perscrutava-se no dia a dia da Escola, com cada mestre e seus aprendizes, dentro e fora dos ateliers, no convívio permanente

3 Agradeço à nossa investigadora Rosário Oliveira a informação detalhada sobre o projecto AL-BAUHAUS.

em festividades de interior, mas também ao ar livre, como celebração do que poderia conduzir ao desenvolvimento de seres humanos completos e autônomos. E é assim que o mito floresce à medida que se modela. Esta aura particular contribui para que melhor entendamos o dinamismo institucional de uma específica realidade, que sendo ao mesmo tempo tão instável, tão produtiva e inovadora no campo das artes e ofícios, só possa ser amplamente compreendida de dentro para fora e de um antes para um depois.

Os parâmetros que orientam a iniciativa de von der Leyen parecem ser um processo adaptativo de uma ideia, que estando associada a directrizes programáticas que orientaram a Bauhaus, ignoram a totalidade das diversas áreas em que a Escola trabalhou (ver acima, por exemplo, Esquemas e Diagramas, pp. 6-13).

A Nova Bauhaus reivindica, entre outros, objectivos associados à arquitectura e ao design, à sustentabilidade das sociedades contemporâneas europeias no seu viver urbano e em prol de condições climáticas mais favoráveis que, aliás, teimam em não existir. Como princípio, de que precisam estas recentes linhas orientadoras da Bauhaus? De onde lhes vem a identidade com a Escola? Como é entendida a realidade de partida no seio deste projecto europeu?

„Algarve belo, sustentável e para todos“ é, do meu ponto de vista, um slogan esvaziado de sentido, sem enquadramento próprio e que o desvincula da Escola alemã primeiramente dirigida por Walter Gropius (1919-1927) e *a posteriori* por Hannes Meyer (1928-1930) e por Mies van der Rohe (1930-1933).

AL-BAUHAUS poderia estar associada ou, segundo os promotores, associado, ao arabismo do linguajar do Norte de África e à presença dos Árabes na Península Ibérica ao longo de sete séculos (711- 1492). Desse tempo já tão longínquo ganharam alicerce na língua portuguesa um sem número de vocábulos com marca distinta da língua árabe: Algarve, Alcorão, almotolia, álgebra, alface. A ser este o raciocínio lógico que nos conduz ao morfema „Al“ acoplado a „garve“, que expressa na língua de partida, o árabe, a ideia de caminhar para ocidente, e que viria a designar por Algarve a região mais a sul de Portugal continental, verificamos que Algarve e AL-BAUHAUS se geminam num repentino gesto publicitário e atractivo decorrente da presença de um morfema.

O que relaciona esta vizinhança com as raízes culturais da Bauhaus iniciada em 1919 em Weimar? Ou talvez se queira evidenciar o papel da região algarvia através de um prefixo pendular e vistoso!

Como não pensar, neste contexto e em modo contrastivo, na transposição do espírito formador e na moldura artístico-política da Bauhaus alemã para um sem número de cidades espalhadas pelo mundo - Budapeste, Calcuta, Chicago, Moscovo, Tel Aviv - e que mantiveram com o ideário da Escola-mãe o gosto e a necessidade de inovar, de construir a casa e o desenho com amplo pensamento social?

O que se trasladou e espalhou por grande parte do planeta e em modulações experimentais, tanto quanto podemos ainda hoje apurar, foi uma constru-

ção cultural e pedagógica em confronto e como consequência de uma progressiva e tentacular ideologia assassina, que esteve na origem da II Guerra Mundial.

O encerramento da Bauhaus em Berlim, no ano de 1933, pelos nacional-socialistas, pôs e não pôs fim às ambições, glórias e lutos de mestres e discípulos. Foram esses, porém, que na fuga pela sobrevivência, porque eram judeus, porque eram comunistas, porque eram homossexuais, porque eram ciganos, ou porque não eram nenhuma dessas coisas, mas amavam o que faziam, e sobretudo porque tinham um desígnio inextinguível: não deixarem que a Bauhaus passasse a ser apenas memória, ruína, e se reinstalasse em cada um dos que pediam refúgio para um novo começo. E esse começo aconteceu. Foi acontecendo com homens e mulheres que souberam interligar passado, presente e futuro e conseguiram ter a Bauhaus sempre por perto no coração. Uma não exaustiva lista de nomes criou uma constelação irrepitível em diferentes direcções planetárias: Walter Gropius, Johannes Itten, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Georg Muche, Gertrud Grunow, Lothar Schreyer, Adolf Meyer, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Paul Klee, **Wassily Kandinsky**, **Joseph Albers**, Marcel Breuer, Herbert Bayer, Hinnerk Scheper, Gunta Stölzl, Joost Schmidt, Hannes Meyer, Ludwig Hilberseimer, Alfred Arndt, Ludwig Mies van der Rohe, Lily Reich, Walter Peterhans. Da geração seguinte constaram ainda Willi Baumeister, Fritz Winter, Max Bill. Este último fundou na década de 50 em Ulm (Alemanha), a *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma). Para tal foi ajudado por Walter Gropius que, a viver nos EUA, conseguiu obter apoios de fundações americanas para o inovador projecto do arquitecto alemão.

[Hochschule für Gestaltung Ulm – Wikipedia](#)

Entre um horizonte de destruição implacável e ao mesmo tempo de mutação contínua, em que a História não se reduziu a apenas um marco cronológico, mas se constituiu como uma hermenêutica complexa, verificámos que toda a experiência, vivência e aprendizagem no seio da Bauhaus correspondeu sempre a manifestações produtivas e transformadoras, quaisquer que fossem as disciplinas e áreas de trabalho. Este foi o espírito que prevaleceu *a posteriori* por onde quer que houvesse mestre ou aprendiz, que despojado de espaço e instrumentos de trabalho, resignificasse o seu labor e arte em outro lugar onde ao princípio Bauhaus pudesse ser dada continuidade. E foi assim que a *Casa da Construção* se passou a pensar como ideia e prática a partir de processos, que sendo coexistentes numa mesma época, viriam a criar derivação e se miscigenariam em novos contextos.

Acresce finalmente dizer que estes homens e estas mulheres atravessaram o mundo em ponto de fuga, i. e., rasgando o espaço, baixando simbólicas paredes, e seguindo na direcção contrária a tudo o que os atemorizava e ameaçava. Assim se tornaram em jubilosos embaixadores da Bauhaus, que forçados à emigração e ao refúgio, souberam reunir modelo e mito, acrescentando-lhes

as necessidades e os gostos de quem viria a tirar benefício deste tão singular CORPO artístico-cultural.

A já longuíssima história da Bauhaus (mais de 100 anos sobre a sua fundação e os muitos que a ramificaram ao longo do séc. XX) fez desta Escola um vigoroso continuum. Deixo-me encantar por um tempo desmultiplicado por muitas actividades conduzidas e praticadas sob a forma de vasos comunicantes. E é a esta imagem que associo também a elementaridade de uma simples operação somativa de que parti para a escrita deste texto:

Juntar determinados elementos uns aos outros não limita a operação somatória nem dela se constitui apenas temporariamente como centro, organizando-se antes enquanto possibilidade periférica que antecede, acompanha ou projecta o que é considerado principal.

Leituras recomendadas

Obra geral

DROSTE, Magdalena 2019. *Bauhaus – A hundred years of Bauhaus*, updated edition, Berlin: Bauhaus Archiv.

<https://pt.scribd.com/document/433252606/Bauhaus-1919-1933-Bauhaus-Archiv-Magdalena-Droste>

Documento de sistematização sobre a Escola Bauhaus
[wall_text.pdf \(getty.edu\)](#)

Ursula vom der Leyen. *Uma nova Bauhaus europeia*, in Jornal Expresso, primeiro caderno, 17.10.2020.

Sitiografia

https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus_University,_Weimar

[design-is-fine: Paul Klee, Idee und Struktur des... - Wunderdesign \(tumblr.com\)](#)

<https://storage.googleapis.com/cantookhub-media-cant/2c/638078296fcdc6f-da8435cd66220fdd9deb03a.pdf>

[Novo Bauhaus Europeu: novas ações e financiamento para conciliar sustentabilidade, estilo e inclusão - Política Regional - Comissão Europeia \(europa.eu\)](#)

<https://www.faro2027.eu/novo-bauhaus-algarve.html>

<https://www.faro2027.eu/festival-albauhaus.html>

[Hochschule für Gestaltung Ulm – Wikipedia](#)

Filmografia

Kerstin Stutterheim e Niels Bolbrinker, 2009, *Bauhaus – Modell und Mythos*, ARTE edition. 104 min. em alemão e inglês.

Bühne und Tanz | Stage and Dance – Ludwig Hirschfeld-Mack, Wassily Kandinsky, Kurt Schmidt, Lothar Schreyer, Edition Bauhaus, 110 min., línguas alemã e inglesa, 2014.

Três não são um mais um e mais um... Modalidades do fazer artístico na Bauhaus e suas elucubrações

Segunda parte

O ponto é um ser introvertido cheio de potencialidades.
Wassily Kandinsky

Juntar determinados elementos uns aos outros não limita a operação somatória nem dela se constitui apenas temporariamente como centro, organizando-se antes enquanto possibilidade periférica que antecede, acompanha ou projecta o que é considerado principal.
Ideia que sustenta o edifício conceptual

A escrita a que agora me devoto decorre de prática de ensino e aprendizagem feita com Wassily Kandinsky, Gret Palucca e Oscar Schlemmer. O campo de interesses inspirado na actividade destes três artistas diz respeito, no presente caso, às Artes de Palco e subsidiários meios e formas de complementar o que acontecia em cena e, por vezes, fora dela.

Dos três nomeados, o primeiro foi aquele que melhor cruzou o pensamento teórico, não propriamente especulativo, embora evoluindo com as mudanças que as artes plásticas e cênicas nele operaram.



Kandinsky (1866-1944) procurou sempre articular a substancialidade das suas ideias com o que acontecia no atelier, na sala de aula, em palco por uma vez, no jardim da casa em Lenbachhaus nos arredores de Munique, pousando alegre e de sandálias para fotografia.⁴

Já Gret Palucca (1902-1993), bailarina, coreógrafa e posteriormente professora de dança, que amava a Bauhaus sem formalmente lhe pertencer, desenvolve na Escola actividade artística ao sabor de uma estimulação própria e em busca de movimentos que distorçam o corpo na sua plasticidade, que o façam parecer que explode como matéria elástica. Debateu-se a artista com a presença do abstraccionismo na dança. Desejou saber como podia a pintura ser inspiração entre Natureza e corpo. Foi com Kandinsky, entre outros, que Palucca se esclareceu enquanto para ele dançava.



<https://onlyoldphotography.tumblr.com/post/42576635193/l%C3%A1szl%C3%B3-moholy-nagy-gret-palucca-bauhaus-1925-28>

4 O registo desta imagem foi feito por Gabriele Münter, pintora, ex-aluna do mestre e sua companheira entre 1902-1914. A fotografia integra o arquivo Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.

A sua longevidade, mas sobretudo a tenacidade que sempre a comprometeu com a dança, determinaram uma postura política *sui generis*, aparentemente camaleônica. Muitas vezes acusada de se ter associado ao Nacional-Socialismo como forma de alcançar notoriedade, Palucca sempre gerou e construiu o seu repertório atravessando ideologias com um sentido diplomático: República de Weimar, Nacional-Socialismo, República Democrática Alemã, República Federal da Alemanha.

Adaptabilidade circunstancial seriam as palavras adequadas à conduta ética da artista em defesa da dança moderna. A sua aprendizagem e competição com Mary Wigman foram determinantes para o percurso que entendeu talhar, que treinou ainda sob a influência de artistas da Bauhaus, como Kandinsky e Klee, e que tiveram em László Moholy-Nagy aquele surpreendente e apaixonado fotógrafo que entre 1925 e 1928 fez registos de imagem de Palucca. Aqui uma Palucca distendida.

Oskar Schlemmer (1888-1943) entra na actividade da Bauhaus como pintor e escultor, mas é na função de professor e director da oficina de teatro e dança, ocupando então o lugar que fôra de Lothar Schreyer, que se notabiliza nas artes de palco.

Partilhando com os anteriores artistas os efeitos da era da mecanização e da abstracção, Schlemmer encara essa dupla condição como uma oportunidade para se analisarem e modelarem novas possibilidades de entender o que é mutável nos comportamentos do ser humano. Questões como: natureza e técnica, mas também aspectos do domínio psicofísico, psicopolítico concorrem para que se coloque a pergunta: Como pode o corpo voltar a ser imaginado ou como poderá ele ser revivido?



T. Lux Feininger, *Oskar Schlemmer em palco como palhaço-músico*. Teatro experimental da Bauhaus em Dessau, 11,1 cm × 13,7 cm. 1929. Getty images

De novo sob inspiração da consciência somativa, a que se podem associar ilimitadas possibilidades de agregação ou de subtracção que as complementem, não pretendo defender nenhuma tese em particular, mas antes deixar fluir um discurso favorável, mesmo nas suas contradições, ao que evidencie a alegria e o

comprometimento destes artistas na busca pela criação de diferença e mutabilidade. E essas características foram, ao tempo da sua observância, o lastro individual e colectivo que não isento de fissuras animou a exemplaridade da Bauhaus.

Tendo a Escola como disciplinas dominantes a arquitectura e o design foi através delas que se chegou à aplicação de princípios gerais ao estudo e trabalho cénico fundamentados, por exemplo, na relação da corporalidade com o espaço, no tratamento da luz, sua ausência e sombra, na selecção e uso de materiais. Na concepção de obra cénica bauhausiana podemos encontrar o esforço experimental e agregador que anima a junção de várias disciplinas como o desenho, a pintura, a dança, a criação de movimento a partir de objectos inanimados, a competência de tecidos e outros materiais para a criação de plasticidade funcional e essencialidade do jogo cénico.

Esta perspectiva multidisciplinar muito raramente atribui centralidade à palavra, o que é característico de grande parte das obras cénicas concebidas durante a vigência da Bauhaus⁵ e que, de acordo com o pensamento de Gropius, deveriam explorar métodos teatrais que criassem semelhança entre a arquitectura e o trabalho de palco.⁶

5 Entre os anos de 1928-1929, durante a direcção de Hans Meyer, o grupo de teatro da Bauhaus em Dessau passa a receber influência do teatro soviético num quadro de interesse político desse director. Com esta mudança regressa-se de novo à palavra. São desse período duas peças escritas e representadas pelos alunos da Escola: *Sketch #1, Three against One* [Esboço nº 1, Três contra Um] e *City Visitor at Professor L. [Visitante da Cidade em Casa do Professor L]* (Droste, 2019: 492). Esta viragem estética e política não tem grande significado no conjunto de iniciativas da oficina de teatro e dança, quando comparada com a intervenção vanguardista de Oskar Schlemmer ao longo de vários anos. A percepção que se tem desta dupla situação é a de que os aprendizes da arte teatral tinham chegado ao limite das suas forças no treinamento das práticas schlemmerianas e tentavam recuperar a textualidade como alternativa para a representação.

Exibe-se ao lado imagem de arquivo da primeira destas peças.

<https://www.artic.edu/artworks/236287/bauhaus-theatre-sketch-three-against-one-bauhaus-sketch-und-die-polizei-steht-ganz-ruhig-dabei>



6 É excepção a este princípio o caso de Lothar Schreyer que tendo criado espectaculares figurinos e máscaras em formas geométricas para as suas peças, com especial destaque para a peça de teatro intitulada *Mann* [Homem], concebida em 1920, introduz no espaço da representação, e através de um actor e de uma actriz, vastíssimas sequências de palavras que perdem o seu significado original a favor de uma poética com novos sentidos que nascem apenas dos jogos formais produzidos sobre a linguagem.

Ver a este propósito reconstituição da obra mencionada.

Bühne und Tanz | Stage and Dance – Ludwig Hirschfeld-Mack, Wassily Kandinsky, Kurt Schmidt, **Lothar Schreyer**, Edition Bauhaus, 110 min., línguas alemã e inglesa, 2014-

Muitas vezes inexistente, a palavra é substituída por sonoridades que se transformam na boca e aparelho fonador dos intérpretes em breves jogos cênicos que expressam posicionamento crítico, situação de conflito, divertimento, sensação de absurdo. Estes exercícios experimentais em que todo o corpo se envolve na própria expressividade da voz caracterizam, por exemplo, obra curta de Oskar Schlemmer, como é o caso de *Man und Mask* [Homem e Máscara] produzida no âmbito da oficina que dirige.

<https://www.youtube.com/watch?v=UBNgraUcKes>

1. Amada encomenda

Vem de longe o meu interesse por sucessivas visualizações de obra de Wassily Kandinsky destinada ao palco. Trata-se de um só e ímpar objecto. Das 14 Composições Cênicas por ele escritas apenas uma e só essa viria a ser apresentada publicamente durante o seu tempo de vida.

Quadros de uma Exposição, a partir da obra musical homônima de Modest Mussorgsky, concebida em 1871, foi o único trabalho que Kandinsky plenamente realizou no âmbito das artes de cena. E essa actividade ocorreu por encomenda. Uma muito favorável constelação permitiu que, em 1928, o artista e professor, já a trabalhar e a viver em Dessau, fosse surpreendido com um convite que lhe proporcionou a possibilidade de a partir de partitura musical criar um minucioso guião plástico, através do qual pôde fazer reviver a sua amada Rússia, inspirado ainda em pintura de Viktor Hartmann. Assim se tornou Kandinsky num dos primeiros *encenadores* de objectos inanimados.

A apresentação inesperada desta Composição para Palco surge, como se menciona, sob a forma de *encomenda*, o que muito terá agradado a Kandinsky que via nela a oportunidade de criar um «ballet em grande escala com efeitos multimédia» (Kandinsky, 1994: 749). Na verdade, o objectivo da multimedialidade nunca foi alcançado em pleno, ainda que, a título de exemplo, pudéssemos recuperar, em material reconstruído e nessa perspectiva, o visionamento de alguns dos quadros (e não cenas) da sequência concebida: quadro 15 - *Die Hütte der Baba-Yaga*. [A cabana de Baba-Yaga] antecipado pelo quadro 14 - *Com mortuis in lingua mortua*. [Com os Mortos em Língua Morta.], nos quais Kandinsky, com meios pobres, ensaia a apresentação de pequenas linhas e pontos coloridos iluminados por simples lanternas de bolso apontadas em diversas direcções e ao ritmo da partitura de Mussorgsky. Ficaria ainda como sugestão o uso do efeito do caleidoscópio no quadro 6 - *Tuileries* [Tulherias.] que nos faz lembrar imagens visuais dos princípios da computorização e da animação em cinema.

Em abono de uma verdade cênica, o pintor russo *apenas* conseguiu pôr no palco do Friedrich-Theater de Dessau a obra musical de Mussorgsky, por sua

vez inspirada na contemplação que o músico fez dos quadros expostos de Viktor Hartmann mas que Kandinsky nunca vira.

11 de Abril de 1928 terá sido um glorioso dia para o Professor da Bauhaus. Ao seu nome e na qualidade de artista convidado juntavam-se no cartaz as palavras “Direcção” e “cenografia”. (Boissel, 1998: 305)

O entusiasmo de Kandinsky, ao ter sido capaz de corresponder a essa específica *encomenda* de Georg von Hartmann, seu conterrâneo, amigo dos tempos de Munique e director do Friedrich-Theater de Dessau, fê-lo não só concentrar-se na elaboração dos cenários e figurinos, como o levou também a criar uma minuciosa partitura de movimento visual e espacial integrada na arquitectura de palco, ajustada, compasso a compasso, às modulações, altura e ritmo do fraseado da obra de Mussorgsky. Foi assim possível tornar relevantes as correspondências entre música, artes plásticas e artes cénicas, sem que cada uma dessas artes perdesse o seu carácter independente.

São de aqui recordar as palavras de Kandinsky, em 1923, no seu ensaio *Über die Abstrakte Bühnensynthese* [Sobre a Síntese Abstracta para Palco] (Boissel, 1998: 284, 286), em que o artista exprime sob uma perspectiva poética difusa, mas ao mesmo tempo circunscrita a um objecto de clara percepção – o íman – aquilo que considera ser a intencionalidade que atribui ao Teatro: magnetizar, atrair, gerar energias.⁷

O íman escondido do teatro tem em si o poder de atrair todas as outras linguagens, todos os meios das artes que, em conjunto, oferecem a maior possibilidade da arte abstracta monumental.

Palco:

1. *Espaço e dimensão – os meios da arquitectura – a base que permite a cada arte elevar a sua voz, para que surjam frases comuns,*
2. *a cor é indissociável do objecto – os meios da pintura – na sua extensão espacial e temporal, muito em particular na forma da luz colorida, a da*
3. *as extensões espaciais individualizadas – os meios da escultura – com a possibilidade de estruturar positiva e negativamente o espaço,*
4. *a sonoridade organizada – os meios da música – com as suas extensões temporais e espaciais,*
5. *o movimento organizado – os meios da dança – movimentos temporais, espaciais, abstractos, não apenas individuais, mas do espaço, das formas abstractas, que estão sujeitas a leis próprias.*
6. *Por fim, a última forma de arte que conhecemos, que ainda não descobriu as suas origens abstractas – a poesia – coloca à nossa disposição a palavra humana em toda a sua extensão temporal e espacial.*

7 Consultar sobre esta matéria e sobre toda a experiência plástica, cénica e teórica de Kandinsky, o volume editado por Marcus Mota (direcção), Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília, nº 09, 2019, pp. 361-504.

https://www.academia.edu/38230561/Revista_Dramaturgias_n_09_2018_Kandinsky

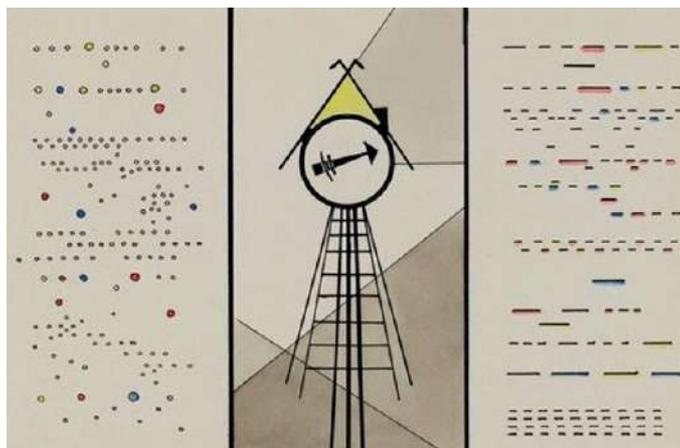
Coda

Não estava longe Kandinsky de descobrir por recordação as potencialidades da palavra abstracta/concreta como campo experimental. Se recuarmos a 1912, ano em que o artista publica a pequena obra *Klänge* [Sonoridades], interceptando deste modo desenho, gravura, xilogravura, cor e preto e branco com linguagem poética envolvida em prosa, até podemos interrogar-nos sobre a inesperada qualidade de alguns dos 38 pequenos exemplares que anunciam, entre outras descobertas, o despojamento que caracteriza certa poesia tradicional japonesa – os *haikus* – como modo de pensar.

É a partir desta referência extraordinária que sobressai ainda uma qualidade musical dos textos interligados directamente às gravuras. Kandinsky opera com uma justaposição «sintética» entre as duas artes, recriando pela visão e pela audição a ideia de sonoridade. Deslocadas as palavras dos seus sentidos primeiros e variações semânticas, muitas vezes sujeitas a inesperada pontuação, ou ajustadas a neologismos provocadores que espantam o leitor que vê e sente em várias direcções, interrogando-se audaz como se antes nunca tivesse havido poesia.

Ora o ponto 6 da breve sistematização sobre o Palco mais não é do que a tendência para uma forma de debate interior que já obtivera resposta em 1912.

No fundo, a motivação seria sempre a mesma: é do interior do artista que nasce a liberdade de criação. E esta liberdade, no caso de *Quadros de uma Exposição* fê-lo concentrar-se no que tão bem sabia fazer. A poesia esteve desta vez também associada à música, de que ele também era intérprete de violoncelo, mas sobretudo à música de Mussorgsky que deu vida a objectos silenciosos que nas suas movimentações fizeram nascer a uma poética da palavra oculta.



Kandinsky, Quadro XV de *Quadros de uma Exposição* – *A cabana de Baba-Jaga*. Aguarela sobre papel, 1928, Colecção Pompidou.

Como sabemos, Kandinsky nunca viu os quadros de Viktor Hartmann expostos na Academia Imperial das Artes em São Petersburgo em 1874. A sua inspiração tomou corpo com Mussorgsky e o efeito da música interior associada à sua arte pictórica que fez com que a dança dos quadros não vistos preenchesse o espaço cênico com o intuito de vir a ser arte de síntese.

The image shows a page from a musical score by Mussorgsky, titled "Die Hütte der Baba-Yaga". The left side of the page contains the piano accompaniment, with various musical notations and dynamics. The right side of the page contains handwritten annotations in German, including a list of characters and a diagram of a hut with a ladder and a figure.

Annotations on the right side include:

- x Belenost dampen weg fügen weg
- ⊙ Bel Leuchten hell blau im fügen
- + Bel Blau weg Rot fügen
- x Bel Rot weg fügen blatt allein stellen
- + Bel Rot fügen
- x Belenostung Rot im fügen einziehen
- ⊙ Belenostung aus
- Schwarzgrün fügen vorlang herantun
- Mus: Kabinen Einigkeit biegen umbau

Below the annotations is a diagram of a hut with a ladder and a figure. The diagram is labeled with "I" and "II" and has various symbols and lines around it.

Further annotations below the diagram include:

- x Schwarzgrün fügen vorlang auf 200 fügen II hell aus blaugrün fügen
- Hinter fügen II fügen ein fügen blauvorwärts für die fügen II fügen
- ⊙ fügen II fügen fügen II fügen ein fügen mit schwarzgrün fügen
- fügen II fügen ein da blau für fügen fügen fügen fügen

At the bottom of the diagram area, there are more annotations:

- ⊙ Blaugrün fügen hinter fügen I mit fügen fügen fügen
- + 2 Blaugrün fügen fügen fügen fügen fügen fügen
- + fügen I fügen fügen fügen fügen fügen fügen fügen fügen
- + fügen fügen fügen fügen fügen fügen fügen fügen fügen

Página da partitura de Mussorgsky, quadro XV, *A cabana de Baba-Yaga* alinhada à esquerda. Anotações e desenhos de Kandinsky com colaboração de Felix Klee alinhados à direita. Boissel.1998:291

Leituras recomendadas

BOISSEL, Jessica (ed.), 1998, *Über das Theater, Du Théâtre, O teatro*, Köln: Dumont.

DROSTE, Magdalena 2019. *Bauhaus – A hundred years of Bauhaus*, updated edition, Berlin: Bauhaus Archiv.

KANDINSKY 1994. *Complete Writings on Art*, edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Paris, New York: Da Capo Press. Pp. 830-833; 840-841. (Sobre abstracto e concreto)

KANDINSKY, Wassily 1991, *Do Espiritual na Arte*, Prefácio e nota bibliográfica de Antônio Rodrigues, Tradução de Maria Helena de Freitas, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

KANDINSKY, Wassily 1998, *Sobre a Questão da Forma, Da Compreensão da Arte, A Pintura como Arte Pura, Conferência de Colônia* in: Gramática da Criação, Lisboa: Edições 70. Apenas o primeiro ensaio é fundamental. Os restantes serão escolha de leitura dos alunos.

KANDINSKY Wassily, Statement in the Catalogue of the October Exhibition, Galerie F. Möller Oktober-Ausstellung (Berlin), 1928 in: Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (Ed.), 1994, *Kandinsky – Complete Writings on Art*, New York, Paris: Da Capo Press, p. 730.

MOTA Marcus (direcção) Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília, nº 09, 2019, pp. 361-504.

Sitiografia

(99+) [Revista Dramaturgias n.09\(2018\). Kandinsky. | Marcus Mota - Academia.edu](#)

<http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/1638/365>

<https://www.dw.com/en/kandinsky-and-mussorgsky-what-happens-when-artists-inspire-each-other/a-19087823>

https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf

Informação recolhida a propósito de Viktor Hartmann

<https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/>

<http://www.stmoroky.com/reviews/gallery/pictures/hartmann.htm>

<http://www.russisches-musikarchiv.de/bilder.htm>

<https://abstractedreality.com/pictures-exhibition-symbiosis-art-music/>

<http://jeannettefang.com/on-the-artwork-that-inspired-mussorgskys-pictures-at-an-exhibition-part-2/>

Filmografia

Bühne und Tanz | Stage and Dance – **Wassily Kandinsky**, Edition Bauhaus, 36 min. línguas alemã e inglesa, 2014.Descon

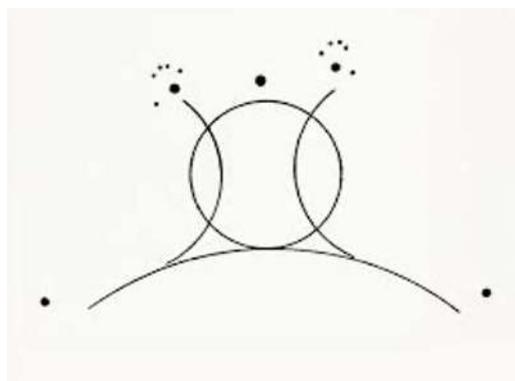
2. Desconstrução da curva

Encontros marcados no atelier de Kandinsky, no estúdio de Palucca, no palco da oficina de teatro e dança da Bauhaus, em serões e convívios, ambos em passeio ao fim da tarde. Enquanto Palucca dança, Kandinsky desenha e escreve. Fortuitos momentos da arte da bailarina fixam-se pela fotografia de Charlotte Rudolph.

Os três trabalham a favor da compreensão de uma dança inspirada pelo salto acrobático, pelo lançamento do corpo como um voo, pela tentativa de desconstrução da gravidade, quando curvas e contracurvas do movimento se dispõem a tornar presente, por ínfimos segundos, a inexplicável e multímoda plasticidade corpórea.



Actuação de Gret Palucca fotografada por Charlotte Rudolph



Livro nº 9 de Kandinsky, *Ponto Linha Plano*, Bauhaus, 1926, p. 51

Eis como Kandinsky pensa ao tempo da experimentação⁸ e⁹:

A mestria total não é possível sem exactidão. A exactidão é o resultado de um longo trabalho. Porém, a disposição para a exactidão é inata e é, de longe, uma condição essencial do grande talento.

A dança da Palucca é multifacetada e pode ser explicada de diferentes pontos de vista. Mas aquilo que eu queria aqui sublinhar é, não apenas a construção raramente exacta da dança no seu desenvolvimento temporal, mas também e, em primeiro lugar, a construção exacta de momentos individualizados que serão captados através de instantâneos fotográficos.

Alguns exemplos destacam dois aspectos característicos desta construção:

- 1. a simplicidade da forma total e*
- 2. o processo de construção baseado na forma ampla.*

Para o leigo pode parecer simples, mas o artista sabe avaliar estas qualidades: são poucos os que possuem o dom da forma simples e ampla.

Nada consegue demonstrar melhor a minha afirmação do que a transposição dos quatro instantâneos fotográficos para a forma de diagrama.

A exactidão dá também a ver as dobras e franzidos do fato. Mesmo a «matéria morta» se subordina à construção total.

*O instantâneo fotográfico mostra formas hirtas, cortadas abruptamente, que ora são o começo de um desenvolvimento, ora o seu ponto final. A origem lenta, orgânica da forma e os estádios de transição estão ausentes e só podem ser captados através de **fotografia em câmara lenta** [sublinhado meu], que alarga o nosso campo visual de um modo surpreendente.*

A dança da Palucca deveria absolutamente ser filmada em câmara lenta, o que tornaria possível um exame preciso desta dança precisa. [sublinhado meu]

*Eu não gostaria de ser mal interpretado – eu só iluminei aqui uma faceta da arte da Palucca. Mas é exactamente esta faceta a que hoje exactamente possui uma importância especial: **a ciência da arte está em ascensão e nós nascemos sob o seu signo.*** [sublinhado meu] *Eu tenho a certeza de que, também neste campo, a Palucca poderá ter um contributo muito valioso.*

Nesta constelação artística tão peculiar, o curto ensaio *Curvas de Dança* de Kandinsky, sobre a dança da jovem bailarina Palucca, passou a ter um significado essencial para o entendimento da ligação entre diferentes artes que se

⁸ Neste curto ensaio sobre a bailarina e coreógrafa Gret Palucca, Kandinsky retoma a sua ideia de síntese das artes para palco. O fascínio que sobre ele exerce a bailarina a executar movimentos que exprimem precisão e simultaneamente a total apreensão do espaço, fê-lo reverter o conceito de composição, aplicando-o à dinâmica artística do corpo. Gret Palucca começou a sua carreira influenciada por Mary Wigman. Durante os anos vinte actuou diversas vezes na Bauhaus. (N.T.)

⁹ Wassily Kandinsky, *Curvas de dança*, a propósito das danças de Palucca. Das Kunstblatt, Potsdam, 1926.

juntam por sequenciação. Esse processo que opera a partir de encontros e interesses comuns dos três artistas atribui às respectivas artes o poder de se constituírem como presença conjunta – a dança propriamente executada por Palucca; a captação através de imagem visual da dança de Palucca por Charlotte Rudolph; o aproveitamento dessas fotografias para a fixação do desenho de movimento (o diagrama) por Kandinsky; e finalmente a prosa kandinskyana para concluir a sequenciação. Sem contrariar o efeito último que atribui à síntese um propósito conversivo de todo este processo, não é nele que se coloca o acento que objectiva a experiência que juntou estas artes.

No presente caso, e do ponto de vista de Kandinsky, não se trata de um procedimento que vise alcançar uma síntese das artes, mas de um processo montado para servir o objectivo de defesa de uma nova disciplina: a ciência da arte. Ora a ciência da dança como disciplina nascente procurava socorrer-se de métodos e práticas que pusessem em destaque a exactidão do movimento, optando por observá-lo, desconstruí-lo, analisá-lo e a seguir recuperá-lo enquanto modelo múltiplas vezes executado. Segundo o pintor, fascinado pela dança de Palucca, destaca-se nesta operação metodológica a função a desempenhar pela «fotografia em câmara lenta» e pelo recurso ao cinema.

Não tendo o curto ensaio como expoente a intenção de se ocupar com disparos super-rápidos feitos a baixa velocidade, nem com o uso da câmara nas suas potencialidades técnicas mais evoluídas, é na câmara lenta que Kandinsky encontra aplicação como meio de estudo minucioso do maior número possível de imagens visuais que a arte de Palucca proporcionava. Podemos inferir que é na técnica que o artista encontra uma resposta para invocar a «ciência da arte», não só como metodologia, mas também como prática exaustiva em pesquisas que examinam os elementos da investigação da forma, e de forma a destacar a «pulsção interior» sobre a exterioridade do processo.

Em *Curvas de Dança* Kandinsky não usa uma linguagem descritiva, como faz Palucca na sua notação *Abstracções na Dança* (1923)¹⁰. O seu pequeno ensaio pode ser encarado como uma espécie de programa artístico. Ele visa homenagear as qualidades físicas e invulgares da bailarina, ao mesmo tempo que faz desta experiência agregada um pequeno esboço de estudo para introduzir a aplicação de uma metodologia para a ciência da arte. A materialização deste exercício é por isso assumida no desenho abstracto e linear com que culminam *Curvas de Dança*. Este título faz-nos olhar para os desenhos kandinskyanos como esboços de circunstância que viriam a ter sequência na sua obra *Ponto, Linha, Plano* (1926), onde aparece já a explicação que introduz um discurso para-científico sobre o plano da arte, neste caso sobre a dança.

Passo a citar:

10 Huguette Duvoisin und René Radrizzani (ed.), 2008. *GRET PALUCCA – Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Basel: Schwabe Verlag, p. 107.

Ver dossier em pdf com textos de Gret Palucca na minha tradução. p. 40 deste ensaio.

No ballet clássico falava-se já em “pontas” – terminologia proveniente, sem dúvida, da palavra “ponto”. Os pequenos passos na ponta dos pés desenham pontos no solo. O ponto surge também nos saltos do bailarino; indicam-no a cabeça ao elevar-se no ar e os pés ao tocarem o chão. Os saltos na dança moderna podem ser opostos, em certos casos, aos saltos clássicos verticais porque o salto “moderno” desenha, por vezes, um plano com cinco pontas – a cabeça, duas mãos, duas pontas dos pés e dez dedos que desenham outras dez pontas mais pequenas (como o exemplo da bailarina Palucca, fig. 9). As paragens rígidas e breves constituem, também, pontos, acentos activos e passivos que correspondem à significação musical do ponto.» (Kandinsky, 1989: 49) A exposição de natureza científica e técnica segue depois em torno da música, das artes gráficas, valorizando no conjunto a representação do ponto como um elemento essencial de notação em dança. Curiosamente a dança moderna que Kandinsky tanto valorizou em Palucca deixou de lhe interessar daí em diante.

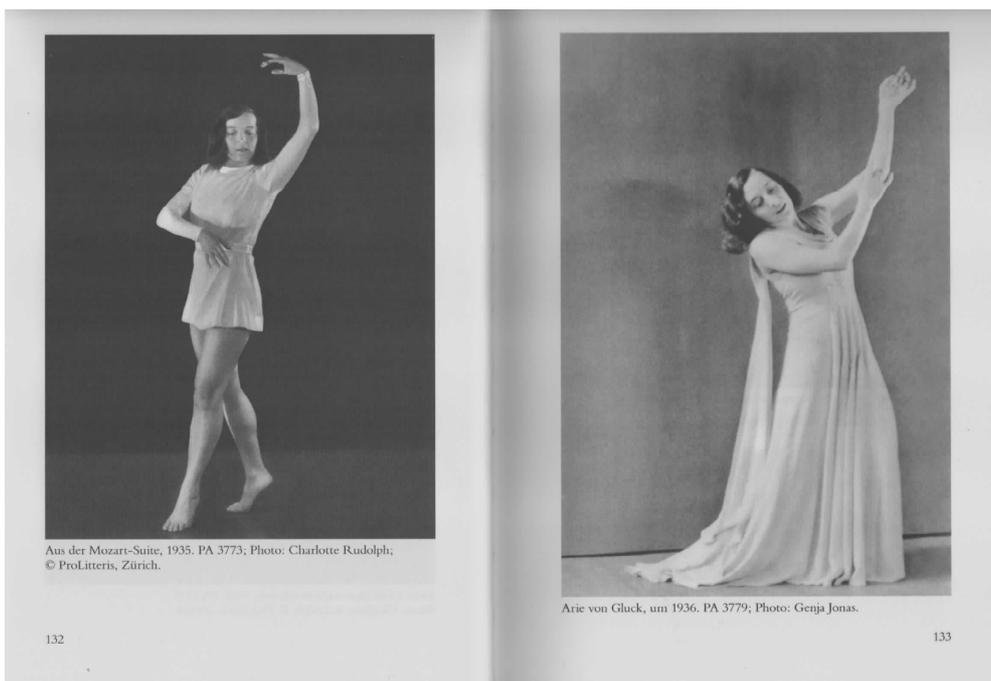


A imagem original de Charlotte Rudolph (1922-23) apresentava um enquadramento que Kandinsky não escolheu para comentar. Palucca era uma artista do ar livre e foi-o até ao fim da vida.

Os solos desta fase eram estupendos e empolgavam os espectadores. A sua forte personalidade dava treino a um corpo sempre em busca de novas energias, de elevada rapidez e consistência acrobática. Pena foi que Kandinsky não tivesse fixado no seu desenho os olhos da Palucca enquanto pontos. Deles

emanava o espanto, o desconcerto, o movimento infantil cheio de segredos, entre o grotesco e a palhaçada. A leitura dos olhos que trepam em ar aberto é extensível a outras imagens da artista.

Curvar à direita e à esquerda, para cima e para baixo, projectando equilíbrio em equilíbrio instável, foi mote das coreografias a solo de Palucca durante esta sua fase de querida visitante na Bauhaus. E o salto, que a fazia amarinhar ar fora, mantinha, apesar de tudo, cordialidade com a dança clássica que a artista integrou nas suas composições, entre 1925 e 1940.



Da Suite de Mozart, 1935.
Fotografia de Charlotte Rudolph

Aria de Gluck, cerca de 1936.
Fotografia de Genja Jonas.

Claramente por razões estéticas (ver imagens acima da autoria de Charlotte Rudolf), Palucca dança partituras de autores barrocos, clássicos e românticos, como Gluck, Mozart, Beethoven, entre outros, mas também modernos. É deste período a coreografia *Serenade* (1932) a partir de música de Albeniz, e de que a bailarina irá apresentar o respectivo solo nos Jogos Olímpicos, de 1936, em Berlim, e perante o Führer.

Versão original

<https://www.youtube.com/watch?v=o7ZlavDh3j0>

Apercebemo-nos assim de que, por razões estratégicas, o seu repertório sempre escolhido sob inspiração estética e intuitiva, a partir de 1933, começa

a *eliminar* compositores vanguardistas e de música experimental para acompanhar as suas coreografias.

Recuperamos aqui o fim da Bauhaus histórica ao lembrarmos como fidalgo era o ódio de Hitler e dos seus mais directos colaboradores, lembre-se Goebbels, aos modernismos artísticos. Houve várias acções sucessivas que foram decisivas para o desaparecimento sistemático de obras e autores inspirados pelas vanguardas e que ganharam criminosa expressão na Arte Degenerada. Literatura, artes plásticas, arquitectura, música, teatro e dança sofrem um drástico golpe a favor da Arte Arianizada que celebrava a raça “pura”, as sagas e heróis medievais que invocavam a antiga Germânia, os autores clássicos adaptados ideologicamente como Goethe e Schiller, a idealização da estatuária grega antiga a par de uma arte popular que vinculava o cidadão comum a estes princípios e valores, mas também as classes diferenciadas que passaram a apreciar a arte pelo sangue, apoiada na consanguinidade e na descendência, e pelo solo, através da valorização do torrão onde se nascia. (Blut und Boden)

Muitos artistas exilam-se, morrem em campos de extermínio. Mas Palucca não. A estética nacional-socialista elege a arte clássica, a arte medieval como referências. Manda esculpir gigantescas figuras humanas, musculadas, de pés bem assentes na terra e à medida de uma nova nação. Arno Breker e Josef Thorak assumem a evidência de serem pintores do regime.

Sobre Palucca deveria recair um outro veredicto que já fazia parte das suas raízes ao tempo da Bauhaus: ela era judia e fora denunciada como comunista. Olhada esta informação sob outro prisma: a fé judaica vinha-lhe do lado materno ainda que com banimento por parte do avô. Para os nacional-socialistas a investigação familiar sobre a fé de cada um podia ir até ao 5º grau de descendência. Às vezes inventavam-se dados inexistentes.

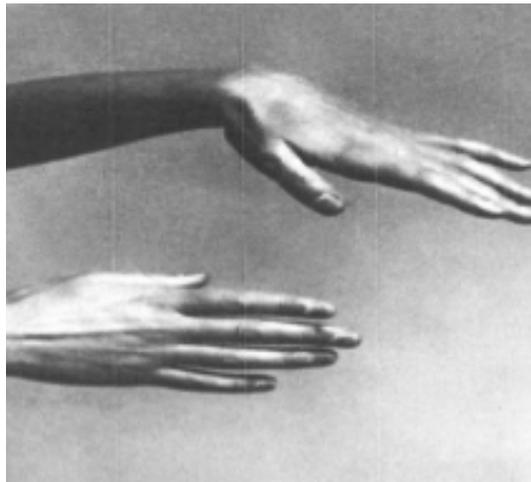
Deixando para trás muitas referências, mas tomando outras como importantes, é na crença de que o ser humano se transforma através do movimento e de que a dança pode contribuir para a reforma da sociedade que tanto Mary Wigman como Gret Palucca informam os seus colegas e alunos de que ambas se tinham inscrito, a 11 de Julho de 1933, na Associação Nacional-Socialista de Professores e na Liga Alemã de Combate. Ao mesmo tempo que as duas artistas tomavam esta decisão, Palucca ajudava uma sua colega judia da Escola de Dança a fugir para a Palestina. Trocara, entretanto, o seu agente artístico judeu com quem trabalhava há anos por um agente ariano. (Beyer, 2009: 157-158)

Os saltos e as piruetas de Palucca não interessavam a Hitler, mas ele soube esperar pela ocasião certa para a designar como «a mais alemã das dançarinas.» Palucca é encarregue pelo Führer de escrever umas palavras a propósito do programa dedicado à dança para os Jogos Olímpicos de 1936:

Como vivemos e experienciamos as coisas de maneira diferente daqueles que nos precederam e daqueles que vivem connosco, devemos também moldá-las de maneira diferente. Pessoas e tempo criam

um terreno comum, e nós amamo-los porque eles nos unem. Mas no nosso povo e no nosso tempo, ouvimos a voz do nosso próprio sangue enquanto trabalhamos. Portanto, todos ficam sozinhos e aguardam o eco. Pela primeira vez na história, bailarinos de todo o mundo encontram-se no Festival Internacional de Dança da Alemanha. Cada um de nós vem como representante do seu povo e como representante de uma arte comum. Compreender-nos-emos melhor, quanto mais claramente formos o que somos por natureza. Disseram de mim que eu era a bailarina mais alemã, não sei bem. Se assim for, então estou feliz e com alegria sincera saúdo todos os bailarinos cujo país reivindica o mesmo. (Stabel, 2019: 76-77)

Charlotte Rudolph regressou ao seu estúdio fotográfico em Dresden, trabalhando sempre durante o período nacional-socialista. Kandinsky emigrou para França (Neuilly-sur-Seine), recebeu a nacionalidade francesa. Continua a pintar até ao ano da morte em 1944. Gret Palucca não se distrai nunca de cada momento que constrói a sua dança. É por ela que mantém o instável equilíbrio entre a História, a Política e a Arte.



Estudo das mãos de Palucca, 1935

Leituras recomendadas

BEYER, Susanne (2009) 2019, Palucca: *Die Biografie*, Berlin: Aviva Verlag.

DUVOISIN, Huguette und RADRIZZANI, René (ed.), 2008. GRET PALUCCA – *Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Basel: Schwabe Verlag.

KANDINSKY, Wassily, *Curvas de dança*, in: Anabela Mendes, 2003, Noite e o Som Amarelo de Wassily Kandinsky, programa-livro do espectáculo, Lisboa: CCB, p. 52.

KANDINSKY, Wassily 1989. *Ponto Linha Plano*, Lisboa: Edições 70, pp. 50-51.

MENDES, Anabela (selecção e tradução), Pequeno dossier de textos sobre dança de e com Gret Palucca. Dactiloscrito, Agosto de 2020. **(ver anexo)**

STABEL, Ralf, 2019, *Palucca – Ihr Leben, Ihr Tanz*, Leipzig: Henschel Verlag.

TYLER, Lee Edgar, *Kandinsky and Dance Photographs: Applying a comparatist methodology*. In: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/1638/365> pp. 131-136.

SIROTKINA, Irina , *Kandinsky and the New Dance*, In: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/1638/365> pp. 137-141.

SCHMIDT, Werner, *Artistas em torno de Palucca*, perguntas de Werner Schmidt e Hans-Ulrich Lehmann, editado por Werner Schmidt e aprovado por Palucca nesta versão; Trecho das páginas 17-23.na versão em tradução.

Sitiografia

Dance Curves

<https://jamesredelinghuys.com/recordings/dance-curves/>

<https://www.youtube.com/watch?v=o7ZlavDh3j0>

<https://www.youtube.com/watch?v=wBIAx2BN-iY>

<https://www.youtube.com/watch?v=NZ5byfHDRVE>

3. Simplicidade e sem preconceito

Estando hospitalizado durante um longo período, após ter combatido na I Guerra Mundial, Oskar Schlemmer entretinha-se a ver outros doentes a jogar xadrez. Terá sido durante momentos dessa contemplação que o pintor e coreógrafo retirou dessa experiência que o efeito da construção das jogadas no tabuleiro, sob a forma de um quadrado, poderia vir a ser transposto para o espaço cénico, onde procuraria alcançar nova qualidade. O uso do quadrado como chão dos múltiplos exercícios e criações por ele estabelecidos como modelo de trabalho apontava para a justa medida que essa demarcação espacial *impunha* à sequência de movimentos e *jogadas* que desafiavam os intérpretes. Dentro da área do quadrado cada deslocação era tão importante

como cada suspensão. O jogo de xadrez contrapunha-se ao jogo em cena pela estratégia das jogadas. No primeiro caso movimentar as peças exige que se considerem várias estratégias ao mesmo tempo antes de dar o passo que decide próximas jogadas. No quadrado cênico as estratégias estão à partida traçadas, (o jogo mental em ambos os casos é uma exigência) mas a forma de aplicação pressupõe que a representação reúna de uma só vez na mente e no corpo dos intérpretes todas as jogadas como sequência a realizar. O quadrado em dança é hoje uma trivialidade. Para Schlemmer, porém, a simplicidade da forma teve em conta o jogo a ela associado.

DVD aconselhado

Bühne und Tanz | Stage and Dance – **Oskar Schlemmer**, Edition Bauhaus, 27 min., Objecto fílmico reconstruído por Margarete Hasting (1969) e Gerhard Bohmer (1980). Língua alemã, língua inglesa na legendagem inicial de cada coreografia, 2014.

<https://www.amazon.com/Bauhaus-B%C3%BChne-Stage-Dance-Schlemmer/dp/3898484521>

Ao tomar como ponto de partida este significativo episódio, a ele podemos associar o que pensava o artista sobre a experiência teatral na Bauhaus, sobre o que constituía o seu envolvimento nas funções que desempenhava enquanto professor, director de oficina, coreógrafo, figurinista e o que mais terá feito e que não consta de obra pública.

O seu entendimento sobre o que configurava o teatro e a dança na Escola de Dessau provém da ideia de liberdade e simplicidade que caracterizava o comportamento geral dos membros da Bauhaus e que, do seu ponto de vista, estabelecia a diferença em relação a regulares experiências cénicas apresentadas na época em teatros mais tradicionais, como o Anhaltisches Theater, que se dedicava ao teatro musical, a óperas, operetas, ballets e concertos com repertório clássico. (Runge, 1994: 12)

De modo programático mas sem esgotar o leque de possibilidades à disposição dos seus discípulos, o artista reporta-se às linhas mestras que devem orientar os propósitos dos intérpretes como conhecimento prático sobre si mesmos, sobre o que sentem em cena, como se apropriam do espaço que os rodeia, como estabelecem ligação entre magia e realidade.

Eis o que Schlemmer escreve em diário de 1929:

The recipe the Bauhaus Theatre follows is very simple: one should be as free of preconceptions as possible; one should act as if the world had just been created; one should not analyze a thing to death, but rather let it unfold gradually and without interference. One should be simple, but not puritanical. ("Simplicity is a noble concept!") One should rather be primitive than over-elaborate or pompous; one

should not be sentimental; one should be sensitive and intelligent. That says everything-and nothing!

*Furthermore: one should start with the fundamentals. Well, what does that mean? **One should start with a dot, a line, a bare surface: the body.** [sublinhado meu] *One should start with the simple, existing colors: red, blue, yellow black, white, gray. One should start with the materials, learn to feel the differences in texture among such materials as glass, metal, wood, and so on, and one should start with space, its laws and its mysteries, and let oneself be “captivated” by it. This again says a great deal- or it says nothing, if these words and concepts are not felt and made reality.**

One should start with one’s physical state, with the fact of one’s own life, with standing and walking, leaving leaping and dancing for much later. For taking a step is a grave event, and no less so arising a hand, moving a finger. One should have deep respect and deference for any action performed by the human body, especially on the stage, that special realm of life and illusion, that second reality in which everything is surrounded with the nimbus of magic....

All these are the precepts one should follow! They will lead, if not to the key, at least to the keyhole to the riddle which the Bauhaus Theater seemingly poses. (Schlemmer, 1990: 243-244)

4. Do quadrado ao cubo

É construído como uma sequência de ações com algum detalhe este programa elaborado ainda com base em princípios gerais mas que justificam uma concepção cênica baseada nas coisas simples, naquelas coisas como um «mero dedo» de que raramente nos ocupamos. E a simplicidade de meios bem como o desenho efectivo dos corpos no espaço são factores determinantes para uma estruturação orgânica de todos os elementos que constituem cada uma das cenas do conjunto *Mensch und Kunstfigur* [Ser humano e Figura artística] a que o encenador-coreógrafo e figurinista Schlemmer, entre 1923 e 1929, se dedicou com os seus estudantes.

Nem sempre dos efeitos finais de cada cena decorre simplicidade, até porque *Ser humano e Figura artística* nunca correspondem a obra acabada, mas antes a um *work in progress* que se gere a partir de estimulação e treino com inúmeras variáveis. Oskar Schlemmer está aqui a ser invocado na perspectiva do exercício que prepara o número de dança nunca chegando ao seu fim. Quer isto dizer que cada cena tem princípio, meio e fim, claro, mas que essa disposição orientada de uma para outra cena pode criar entrelaçamento com outras cenas na presença de motivos composicionais idênticos, ainda que narrando através de movimento e repouso episódios independentes. O artista revela-se,

na minha perspectiva, um ser paradoxal, que se revê na figura do inacabamento e, ao mesmo tempo, é um exigente formalista no enquadramento do ser humano no espaço. Sem se aproximar do fatal destino que ocorre num tabuleiro de xadrez, entre um ganhador e um perdedor, estas cenas schlemmerianas produzem-se antes como processo e não como finalidade. Aquilo que ocorre em cena é mais um diagnóstico seguido de sucessivas jogadas como se a direcção das mesmas só dependesse do livre-arbítrio dos intérpretes.

A ausência da palavra estruturada (ver p. 26) conduz o espectador para outras dimensões, para outros focos presentes no quadrado, no tal tabuleiro de xadrez do tempo da I Guerra Mundial. As pequenas cenas como *Raumtanz* [Dança do Espaço], *Formtanz* [Dança das Formas], *Gestentanz* [Dança dos Gestos], *Man und Mask* [Homem e Máscara] (ver p. 26), *Stäbetanz* [Dança das Varas] apresentam em geral coreografias sustentadas pela estilização de figurinos e máscaras. Estes exprimem, devido à composição e aplicação de materiais, ao desenho de luz e sombra, formas de visibilidade crítica e política da arte, também estética (o enchimento dos fatos como ocultação das formas naturais; o acentuar de traços fisionómicos com destaque a preto carregado), operando como fase prévia do que se torna bem mais consistente no *Ballet Triádico* (1912-1929) e que, como obra de arte propícia ao inacabamento, constrói através da montagem dos quadros e das ricas imagens que nos devolve, o deslumbrante efeito final, sem fim, de que não nos conseguimos alhear.



Elenco do Ballet Triádico, 1926

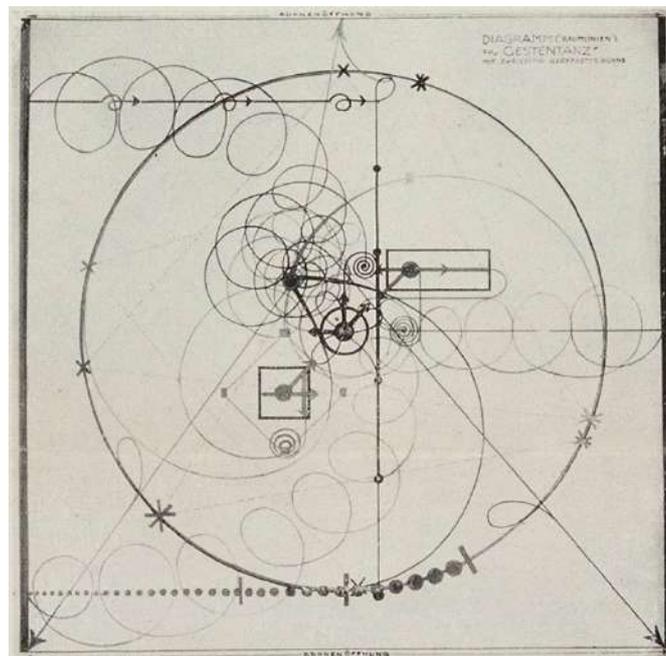


Diagrama para *Dança dos Gestos*, 1927

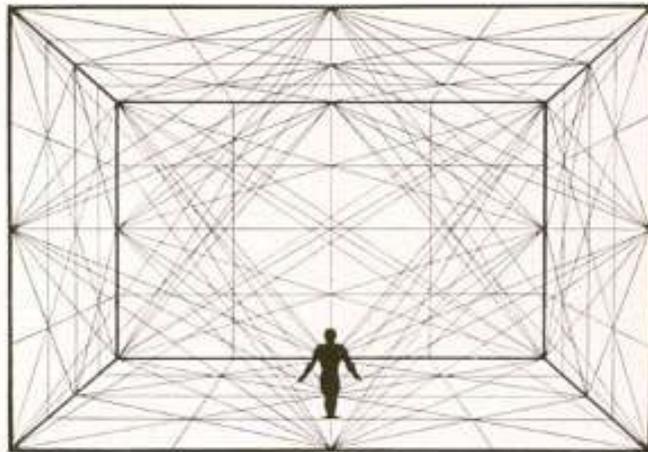
<https://www.youtube.com/watch?v=UBNgraUcKes>
(Homem e Máscara)

<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/stabetanz>
(exercício entre luz e sombra)

<https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumNngo>
(Ballet Triádico)

Partindo do funcionamento do organismo vivo (biomecânica) Schlemmer propõe a criação de uma nova linguagem para o teatro-dança que oscila entre o reconhecimento corporal nas suas funções e disposições e a fixação de um modelo em variações delineado em *Ser humano e figura artística*, que nasce no chão como sequência e que é para ser seguido mas também para ser abandonado. Correspondendo à proporcionalidade entre cor e forma esse modelo transpõe para a tridimensionalidade padrões que se usam, revisitam e se expandem numa aproximação à leitura abstracta que muito deve à teorização e prática de Kandinsky em *Ponto Linha Plano*.¹¹

¹¹ Ver a este propósito Wassily Kandinsky, 1989, *Ponto Linha Plano – Contribuição para a Análise dos Elementos Picturais*, Lisboa: edições 70, capítulos: Plano original e Apêndice.



Oskar Schlemmer, *Raumlineatur mit Figur* [Delineamento espacial com figura], 1924.

*A marca do nosso tempo é a abstração que, por um lado, actua como um desprendimento das partes de um todo existente, para reduzi-las ao absurdo ou aumentá-las ao máximo, o que, por outro lado, resulta em generalização e síntese, para criar um novo todo em um amplo esboço a construir.*¹²

[bauhausbuch 04 schlemmer - die bühne \(bauhaus-bookshelf.org\)](http://bauhausbuch.org/04-schlemmer-die-buehne)

Nestas palavras de Oskar Schlemmer, do livro de trabalho nº 4 da Bauhaus,¹³ em que o artista reflecte sobre a função e o efeito criados e a criar pela abstracção nas artes, faz-nos recordar o que tardiamente Kandinsky defendeu, em 1939, sobre se a forma abstracta e o modo de a ela se aceder faziam sentido pela veemência com que cada arte se autonomiza e se desenvolve. Each art has its own means of expression (form), and na exact “translation” of one art to another is impossible. Fortunately.¹⁴

12 *Figur und Raumlineatur* (Figure and space delineation), Oskar Schlemmer, 1924. Letterpress on paper. 8 x 10.5 cm. From Oskar Schlemmer, “Mensch und Kunstfigur” in Walter Gropius and László Moholy-Nagy, eds., *Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbücher 4* (Munich: Albert Langen, 1924) p. 13. The Getty Research Institute, 84-B6773

13 SCHLEMMER Oskar, 1925, *bauhausbuch 04*, Walter Gropius und László Moholy-Nagy (hrsg.), *die bühne im bauhaus*, Dessau: Bauhaus.

[bauhausbuch 04 schlemmer - die bühne \(bauhaus-bookshelf.org\)](http://bauhausbuch.org/04-schlemmer-die-buehne)

14 Ver LINDSAY, Kenneth C. / VERGO, Peter (ed.), 1994, *Kandinsky – Complete Writings on Art*, New York: Da Capo Press, 841.

Esta viragem de Kandinsky acerca da compreensão da forma abstracta e do seu espelhamento na arte concreta já antes fôra assunto de reflexão quando o pintor escreveu para o Almanaque *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul] em 1912.

Tendo ambos os artistas defendido a síntese das artes parece estranho o depoimento de Kandinsky face à questão que poderia opor abstracto e concreto, quando afinal essa premissa, segundo Kandinsky, apenas diz respeito à forma. Mas é justamente através da forma que Schlemmer se destaca com as suas coreografias. O esplendor e magia de muitas delas (ver *Ballet Triádico*) fazem-nos pensar que nada seria assim se não tivesse havido intensa criação na forma, mesmo quando faltava o dinheiro.

Abstraccionismo é no caso de Schlemmer devedor de concretismo. A materialização das ideias recebe consistência nas medições e no desenho geométrico de pormenor. O quadrado dá lugar ao cubo e amplifica o espaço quase até ao infinito. A delimitação das fronteiras desse espaço não passa de um conjunto de linhas ordenadas que interferem a direito umas nas outras e tecem assim um emaranhado de caminhos. A forma desforma, porque a representação do ser humano quase se apaga no gigantismo do espaço. E mais do que participando dele a Figura Preta sofre pelo apagamento face a uma realidade que a linha contém mas não mostra (planimetrismo). (Fig. p. 45) O desenho com profundidade, altura e largura não deixa de ser um objecto estático que a estática Figura Preta partilha. Talvez esteja nela a condição de mudança que, ao olhar em frente e de costas para nós, seja capaz de desmontar o que a oprime e perturba ou afinal o que o diverte e pacifica. A figuração da ordem e o estudo da proporcionalidade, que lembram também Da Vinci e Dürer, reservam à Figura Preta a estimulação, assim ela queira, para escolher através do movimento que caminhar é trilhar, arracando-se ao desenho, vibrando de cores e formas, em busca de um lugar que supere o estatismo do desenho a favor da sua natureza «dançante».



Fotografia de exterior da oficina de teatro e dança com figurinos organizada por Oskar Schlemmer na Bauhaus de Dessau, 1927

5. Uns minutos mais com Oskar Schlemmer

Escolhendo nomes de materiais (vidro, aço, metal madeira) para designar os seus exercícios do conjunto *Ser Humano e Figura Artística*, Schlemmer faz estudos desses elementos com os seus alunos, descobrindo também sequências de movimentos que aplicava na relação com o espaço.

Para os Bauhäusler o palco era entendido como um lugar, mas também como um meio de criação de novos modelos de apropriação e interacção dos bailarinos com o espaço. Esta perspectiva encontra paralelo em concepções na área da dança entre futuristas, dadaístas e construtivistas. Estes movimentos de vanguarda questionavam e punham em acção projectos artísticos que consideravam a cena como lugar de experiência laboratorial. Acontece, porém, que o fenómeno em desenvolvimento na Bauhaus, e em particular sob a orientação de Oskar Schlemmer, possuía uma componente fundamental praticamente ausente em termos sistemáticos nos outros movimentos modernistas. A presença da arquitectura como arte do espaço e da construção da forma acaba por influenciar de maneira muito específica as artes cénicas na Escola da Bauhaus.

Se Kandinsky se refere na sua teorização sobre Composições para Palco a uma *síntese das artes* e também a uma *obra de arte total*, privilegiando a transdisciplinaridade mas sobretudo a organização do espaço, a sua iluminação, a profundidade e a dinâmica das formas em movimento, na esteira de uma visão crítica daquilo que Richard Wagner considerava ser o contexto operático a partir das suas partituras e do equilíbrio entre as artes em palco, verificamos que, por exemplo, Walter Gropius se torna defensor de um «Teatro total» que para ele tinha a vantagem de permitir a cada encenador uma utilização variável e flexível do espaço de cena, quer sob a forma de arena, com extensão móvel para o proscénio, ou ainda considerando perspectivas em profundidade com cobertura de toda a área disponível. Gropius propôs este seu projecto a Erwin Piscator, mas não o conseguiu fazer aprovar.

Outros mestres da Bauhaus, como o austro-húngaro Andor Weininger, usam designações como «Teatro em abóbada» ou «espaço de palco construtivo». A ideia de construção, de articulação de elementos e de estruturas, própria de uma arquitectura de cena que se conjuga com as necessidades e desempenha funções precisas e essenciais, dá origem ao entendimento da área cénica em toda a sua proporcionalidade e dimensão como se se tratasse da concepção de uma casa.

Eficácia, aplicação de instrumentário tecnológico que revolucionava a movimentação e o sentido de orientação em cena (diferentes palcos giratórios, uso do vidro e do aço em zonas exteriores, projecções que interceptam as acções em cena) apelam a todo um conjunto de outras áreas artísticas como cenografia, construção e jogos de máscaras, figurinos, concepção de desenho de luz que absorvem o espírito de época na **relação entre «máquina e abstracção»** [subli-

nhado meu], um binómio muito caro a Oskar Schlemmer que, apesar disso, opta em cada obra produzida por uma concepção espacial muito discreta (os desenhos e esboços constroem o espaço prévio) e poderíamos dizer pobre, quando comparada aos projectos arquitectónicos de outros dos seus colegas.

Há *ballets mecânicos* (como por exemplo, com Kurt Schmidt) que equacionam todo esse experimentalismo por vezes excêntrico, sem criação de grande empatia por parte de quem assiste, mas que se revelavam muito adequados à ideia de um «novo e moderno ser humano» e, como refere Oskar Schlemmer, que deveria ser um «ser humano dançante».

Assim o palco da Bauhaus era um lugar de incorporação arquitectónica, de experimentalismo de materiais, de trabalho com as formas, de modelagens permanentes, de uso de tecnologia já então disponível e que era alvo de condições perceptivas que se adequavam às necessidades de cada momento. Desta perspectiva, a materialidade de cena transformava-se na presença e actividade de um conjunto de actantes (objectos, estruturas, maquinarias) que concorriam com a acção em palco do próprio ser humano. Importante parecia ser encontrar a medida, algumas medidas, da relação entre o ser humano e a técnica. E essa relação não era apenas fulgor e êxtase. Muitos dos exercícios composicionais propostos, por exemplo, por Oskar Schlemmer, indiciavam espírito crítico, vivência individual e colectiva, capacidade lúdica de transformação do corpo e da mente, uso da máscara e da pantomima como meios de distorção da realidade.

A compreensão destes exercícios, em si múltipla pela variedade dos mesmos, mas também aleatória devido à repetitividade expansiva de alguns deles, não deixa, porém, de tornar relevante que o ser humano individualizado (o actor tradicional e o seu egocentrismo) perde a centralidade em prol de outros elementos que consigo concorrem no trabalho cénico. Com isto pretendo dizer que o ser humano não é banido do palco da Bauhaus. Ao contrário, o que verificamos é que existe uma nova consciência da presença e acção em palco da pessoa humana (ver *Delineamento espacial com Figura preta*, 1924). O actor e o bailarino, a actriz e a bailarina representam-se enquanto indivíduos e enquanto seres colectivos como indivíduos a quem é pedida a consciência de que «o trabalho da máquina reprime o jogo complexo dos músculos e confisca toda a actividade intelectual livre.» Karl Marx *dixit*. Karl Marx parecia estar certo se pensarmos na realidade do primeiro Capitalismo, mas Oskar Schlemmer com o seu extraordinário aparato de geometrismos de chão de cena, adereços e objectos lúdicos, disfórmicos modelos, imaginosos transportes entre luz e ausência da mesma defendia que bailarinos e actores se deviam *submeter* ao mecânico e mesmo criar com ele empatia. Questão polémica que teria certamente hoje outras leituras.

Em 1931, Schlemmer afirma num dos seus diários de trabalho sobre aplicação de medições geométricas e biologia humana:

O mundo das formas que usei surgiu, por um lado, da teoria elementar da geometria e da estereometria [medição de sólidos], traduzidas em novos materiais estimulantes próprios do nosso tempo; por outro

lado, [veio] da teoria elementar do corpo humano, que, como contínuo a afirmar, também diz respeito a um ser de carne e osso, com mente e sensações, assim como com um esqueleto, tudo maravilhosamente funcional e exacto. Se esse lado do corpo humano for encarado como uma oportunidade para demonstrações fantásticas e sem negligenciar maliciosamente a síntese de ambas as possibilidades, basta apenas uma tentativa para estabelecer um equilíbrio com o outro lado, que é aquilo a que comumente chamamos de dança, e que é tão abundantemente representado» (Schlemmer, 1990: 238)

Estes procedimentos através dos quais Schlemmer, em conjunto com os seus bailarinos e actores, foi construindo inovação no espectro da dança do seu tempo, deu origem a representações artísticas que correspondiam a uma visão modernizada do mundo circundante. E, no entanto, esses procedimentos cientificamente testados transportavam consigo processos de poetização do próprio corpo ao explorarem uma nova linguagem imagética que se sobrepuja à presença e ao uso cada vez mais avançado da tecnologia.

A experimentação em palco resultou de uma prática elaborada sob o efeito de uma certa abstinência (exercícios limpos e bem desenhados) e de um pragmatismo sistemático com vista à criação de modelos explicativos de uma ordem que também se inspirava em paralelismos criados com a realidade, e dela se mostrando muito distantes ao mesmo tempo.

Clara era apesar de tudo a questionação de Schlemmer sobre o que de facto poderia ser entendido como realidade e como é que uma reflexão estética e crítica se posicionava perante um mundo cada vez mais racionalizado. Cabe aqui referir, relativamente à compreensão da arte cênica, que o posicionamento de Oskar Schlemmer face à mesma se orientava por dois pressupostos: um de natureza estética e outro de natureza ética. No primeiro caso a forma estética recebia interpretação ética, isto é, independentemente do resultado formal estético, este teria sempre uma razão ética para existir e nessa condição estaria disponível para se dedicar à nova arte funcional de poder vir a ser solução para os problemas da vida. A função da arte para Schlemmer possuía uma “inspiração espiritual subjectiva”, a ideia ética, a que o artista atribuía o papel de projectar a nova arte alemã em direcção ao futuro. Deste ponto de vista, o novo teatro-dança com as suas peculiaridades poderia tornar-se abrangência geral. A vontade de aplicação desta ideia num contexto multidisciplinar criava as condições para que a obra de arte integrada (a forma estética) se tornasse objectiva.

Numa segunda perspectiva surge então a busca por uma arte metafísica que resultasse do equilíbrio entre estética e ética como criação artística que transcendesse o mundo visível. Ambivalente nas suas propostas, Schlemmer procura neste horizonte entre as duas formas de conhecimento uma síntese da arte:

Vacilo entre dois estilos, dois mundos, entre duas atitudes perante a vida. Se eu pudesse ser bem sucedido ao analisá-las, creio que po-

deria desfazer-me das minhas dúvidas. As características do primeiro estilo são: severidade, dureza, contenção, retenção, reserva, profundidade. O efeito não está na superfície; um primeiro olhar deixa-nos frios, mas a pouco e pouco alguma coisa se revela ao espectador, através de acção retardada, como então acontecia. Estas são provavelmente as características essenciais da antiga arte grega e romana. As características do segundo estilo são diametralmente opostas às da arte da Antiguidade; que maior contraste não existiria do que o Gótico? Ou o misticismo. Resumindo, nada que não seja supernatural, gigantesco, dionisíaco, arrebatado, extasiante, dinâmico. (Schlemmer, 1915: 30-31)

Muitas das criações para palco de Oskar Schlemmer apresentavam-se como quadros sequenciais e que se interligavam através de imagens simbólicas, por vezes até metafísicas (as várias parcelas finais do *Ballet Triádico* apontam nesse sentido) e em que paradoxalmente o ser humano se entrega ao poder da máquina, do maquinal, relevando a partitura cênica de uma lógica de construção, de uma precisão de gesto e movimento, de uma sistematicidade que se cumprem quase de modo implacável. Apesar desta vertente maquinal, técnica, racional de criar distanciação no espaço representacional artístico, Schlemmer nunca deixa de defender acerrimamente o ser humano como a criação mais perfeita do Universo.

É dentro deste contexto que o artista cunha um conceito que talvez possa responder às preocupações estéticas e artísticas dos seus intérpretes e por extensão de quem os expecta. O conceito de **Kunstfigur (Figura Artística)** surge pela primeira vez no seu livro programático *Mensch und Kunstfigur* (Ser Humano e Figura Artística) de 1925.

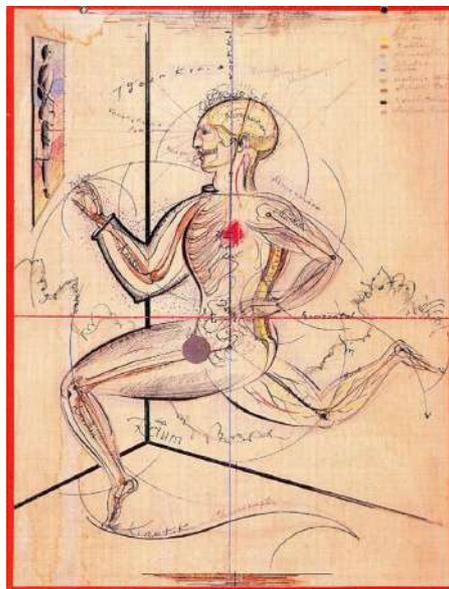
É nesse livro que o futuro mestre da Bauhaus fala de quatro “tipos de figurino” que são fundamentais para ele e com os quais é possível criar uma “mudança de forma no ser humano” em direção à acentuada artificialidade e abstração. Essa aparente e invocada “arquitetura em mudança” está relacionada com:

- i. As “leis do espaço cúbico” e suas relações com o corpo humano são testadas em lugares em forma de caixa onde se produzem exercícios arquitetónicos que prevêm a tal “arquitetura em mudança”, i. e., o aproveitamento geométrizado das formas no espaço;
- ii. A “boneca ou o boneco articulado” através dos quais se opta pelas “leis da função do corpo humano no espaço” e que conduzem com os seus movimentos a formas de ligação e torsão decisivas para a compreensão do “organismo técnico”;
- iii. O “organismo técnico” que reflecte as “leis do movimento do corpo humano no espaço” é também um factor de “desmaterialização”;
- iv. A “desmaterialização” da figura em cena deve permitir a existência de “formas metafísicas de expressão” que podem conduzir a fundamento moral, a juízo político na representação do corpo e suas possibilidades.

Todas estas indicações que estão na base da criação de figurinos, mas também relacionadas com materiais têxteis e outros, com o uso simples da cor com significado associado aos tipos-base temperamentais (sanguíneo, colérico, melancólico, fleumático), servem para dotar actores e bailarinos de uma nova substancialidade corporal e mental que lhes permita ao mesmo tempo figurarem a fusão entre artificialidade e humanidade.

A *Figura Artística* resulta basicamente da transformação operada pelo figurino e pela máscara no actor/bailarino, na actriz bailarina que se movimentam no espaço executando um desenho coreográfico. Ao executar este percurso cada um deles, ora é transmissor de processos, ora é receptor dos mesmos, muitas vezes, porém, são executados ambos, tornando-se assim como conjunto que veicula uma tipologia caracterial que adquire também valor simbólico. Eis como para Schlemmer o ser humano se transforma em Figura da Arte. E essa transformação opera em função dos elementos que entre si se associam, periférica ou centralmente, e que em si contêm ilimitadas possibilidades de atribuir à Figura da Arte o que é pertença humana e dela se não desvia.

I would place the human figure at the center of my investigations. "Man, the measure of all things" provides so many possibilities for variation and for relationships to architecture and craftsmanship that one would merely have to extract the essentials. Therefore: measurement, proportion, and Anatomy; typicality and special features. The various guiding ideals of the different artistic styles. The dynamics of the body. Movement. Dance. Kinesthetic sense. Man in his relationship to the world about him. (Schlemmer, 1990: 133, entrada do diário de início de Novembro de 1922)



Oskar Schlemmer, Ser humano e Figura artística. Lápis e lápis de cor sobre papel

Leituras recomendadas

BLUME, Torsten (Hrsg.) 2015. *Das Bauhaus tanzt*, Dessau: E. A. Seemann, Stiftung Bauhaus.

CONZEN, Ina (Hrsg.), 2014, Oskar Schlemmer, *Visionen einer neuen Welt*, Stuttgart: Hirmer Staatsgalerie Stuttgart.

KANDINSKY, Wassily, 1989, *Ponto Linha Plano – Contribuição para a Análise dos Elementos Picturais*, Lisboa: edições 70.

RUNGE, Hartmut, 1994, *Dessauer Theaterbilder. Zur 200-jährigen Geschichte des Theaters in Dessau*. Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft.

SCHLEMMER Oskar, 1925, bauhausbuch 04, Walter Gropius und László Moholy-Nagy (hrsg.), *die bühne im bauhaus*, Dessau: Bauhaus [bauhausbuch 04 schlemmer - die bühne \(bauhaus-bookshelf.org\)](http://bauhausbuch04.schlemmer-die-buehne.bauhaus-bookshelf.org)

SCHLEMMER, Oskar, Tagebucheintrag vom 7. September 1931, in: Andreas Hüneke (Hrsg.), 1990 Oskar Schlemmer. *Idealist der Form, Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*. Leipzig.

SCHLEMMER, Oskar, 1990, *The letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, selected and edited by Tut Schlemmer, translated by Krishna Winston, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp. 30-31.

Figur und Raumlineatur (Figure and space delineation), Oskar Schlemmer, 1924. Letterpress on paper. 8 x 10.5 cm. From Oskar Schlemmer, "Mensch und Kunstfigur" in Walter Gropius and László Moholy-Nagy, eds., *Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbücher 4* (Munich: Albert Langen, 1924) p. 13. The Getty Research Institute, [84-B6773](https://www.getty.edu/research/repositories/84-B6773)

Sitiografia

https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf

<https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/oskar-schlemmer/>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/24/oskar-schlemmers-ballet-of-geometry-in-pictures>

<https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus-book-4-oskar-schlemmer-theater-at-the-bauhaus-pdf-1926.html>

<https://www.bagtazocollection.com/blog/2015/8/16/movement-study-das-triadisches-ballett-oskar-schlemmer-and-the-bauhaus-theater>

<http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/ballet-triatico-da-bauhaus-pesquisa-experimentacoes-e-execucao-reflexoes-e-registros-percurso-de-uma-reconstituicao/>

[bauhausbuch 04 schlemmer - die bühne \(bauhaus-bookshelf.org\)](#)

Dossiê Bauhaus

Pedrada no charco

Maria João Vicente

Nasceu no Porto, em 1969. Frequentou o Curso de Pintura da ESBAP. Tem o Curso de Formação de Atores da ESTC e a Licenciatura em Teatro e Educação pela mesma escola, onde é Professora Especialista na área de Interpretação. Tem o título de Especialista em Teatro – Interpretação, atribuído pelo Instituto Politécnico de Lisboa. Pertenceu ao elenco do Teatro Universitário do Porto. Participou no espetáculo *O Jardim das Cerejeiras*, de A. Tchékhov, com encenação de Rogério de Carvalho, no TEAR. Lecionou a disciplina de Dramaturgia na ACE. Foi coordenadora do DRAMAT – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ. Dirigiu os espetáculos *Queima de Judas* de 2009, 2010 e 2011, das Comédias do Minho. Foi coordenadora do Comité Português da rede europeia de tradução e difusão de textos dramáticos contemporâneos – EURODRAM, de 2016 a 2019. Integrou o Teatro da Garagem de 1993 a 2019, onde trabalhou como atriz, diretora de produção e dramaturgista em mais de 100 criações. No Teatro da Garagem, foi também corresponsável pelo Serviço Educativo e coordenou os projetos *Try Better, Fail Better*, ciclo dedicado a criadores emergentes, *Radiodrama*, programa de rádio de divulgação da dramaturgia contemporânea portuguesa, e *Depois de Babel*, ciclo dedicado à dramaturgia contemporânea internacional. Foi nomeada para Melhor Atriz de Teatro nos Globos de Ouro pela interpretação em *Adélia Z*, de Carlos J. Pessoa; foi-lhe atribuído o Prémio Melhor Atriz do Guia dos Teatros pela interpretação em *On the Road, ou a hora do arco-íris*, de Carlos J. Pessoa, com encenação de Ana Palma. Frequenta o Doutoramento em Estudos de Teatro da FLUL.

Resumo

A Bauhaus, fundada em 1919 por Walter Gropius, foi, mais do que uma escola, um marco indelével na história da pedagogia artística e no entendimento das relações de interdependência entre escola e sociedade, arte e produção. Um dos aspectos mais relevantes das metodologias *bauhausianas* foi o equilíbrio entre o ensino e a aprendizagem técnicos e a experiência estética e ofical libertária. A introdução da Oficina de Teatro no currículo da Escola, bem como o Curso Preparatório são a expressão evidente desse equilíbrio. O perfil dos diversos professores, e artistas, que constituíam o corpo docente é também decisivo para o sucesso desta experiência pedagógica. O jogo promove a experiência, que por sua vez despoleta a criatividade, que por sua vez determina a construção. Neste sentido, não sendo uma escola de teatro, a pesquisa e experimentação levadas a cabo na Bauhaus, relativamente ao espaço da cena (espaço privilegiado de tensão e transdisciplinaridade) e ao espaço arquitetônico do teatro, são absolutamente determinantes para o entendimento das artes performativas contemporâneas. O legado de reflexão teórica publicado (na escola e fora dela) é fundamental para termos acesso às ideias inovadoras que propiciou. A repercussão da experiência coletiva da Bauhaus sente-se até aos dias de hoje, quer nas práticas pedagógicas, quer nas práticas artísticas, quer na arquitetura como possibilidade de transformação social, quer no conceito de projeto como possibilidade de futuro - tornar real o que ainda não o é.

Palavras-chave: Criatividade, Construção, Transdisciplinaridade, Projeto, Escola, Teatro.

Abstract

The Bauhaus, founded in 1919 by Walter Gropius, was, more than a school, an indelible landmark in the history of artistic pedagogy and in the understanding of the interdependent relations between school and society, art and production. One of the most relevant aspects of Bauhausian methodologies was the balance between technical teaching and learning and the libertarian aesthetic experience. The introduction of the Theatre Workshop in the School's curriculum, as well as the Preparatory Course, are the clear expression of this balance. The profile of the various teachers and artists who constituted the teaching staff is also decisive for the success of this pedagogical experience. Playing promotes experience, which, in turn, triggers creativity, which in turn determines construction. In this sense, not being a theatre school, the research and experimentation carried out at the Bauhaus, regarding the space of the scene (privileged space of tension and transdisciplinarity) and the architectural space of the theatre, are decisive for the understanding of contemporary performing arts. The legacy of theoretical reflection published (in school and outside of it) is fundamental for us to have access to the innovative ideas that it provided. The repercussion of the collective experience of the Bauhaus is still felt today, both in pedagogical practices, in artistic practices, in architecture as a possibility of social transformation, and in the concept of project as a possibility for the future - to make real what is not yet real.

Keywords: Creativity, Construction, Transdisciplinarity, Project, School, Theatre.

*Azul, azul, elevou-se, elevou-se, elevou-se e caiu.
Aguçado, esguio, assobiou e intrometeu-se mas não perfurou.
Ribombou por todos os cantos.
Castanho espesso ficou pendurado aparentemente por todas as eternidades.
Aparentemente. Aparentemente.
Deves abrir os teus braços mais amplamente.
Mais amplamente. Mais amplamente.*

Kandinsky (1912)¹

Preâmbulo: à procura de um título

Atiro uma pedra, ela salta três vezes, até se afundar, provocando um conjunto de círculos na água. Uma boa ideia é como uma pedra que se atira à água e produz um grande número de círculos, a partir deste embate, num ciclo de tempo continuado. Contudo, neste jogo pueril, mas que exige perícia e treino, nunca saberemos qual o número de saltos e, conseqüentemente, de círculos provocados pelo embate da pedra na água, nem quais os efeitos destes círculos, que agita água, nas margens ou até no leito profundo e invisível. Isto se pensarmos em cursos de água doce. No mar, os efeitos e reverberações serão, talvez, mais imprevisíveis! Uma boa ideia é difícil de encontrar, tal como uma visão do mundo ampla e aberta. Não há visão sem visionários, nem um bom jogo de atirar pedras, sem boas pedras e, claro, bons atiradores. O projeto da Bauhaus foi simultaneamente uma boa pedra, atirada por jogadores exímios, cuja reverberação dos círculos provocados pelo gesto inicial, marcaram indelévelmente o ensino, a criação artística, a arquitetura, o design e, por tudo isso, a sociedade dos séculos XX e XXI. A expressão “pedrada no charco” é também utilizada para definir uma mudança radical, mas certa, no *status quo*, provocando movimento e mudança. A criatividade, entendida como construção, é, pois, uma “pedrada no charco”, e a construção, entendida como experiência é, simultaneamente, o motor da mudança e a sua possibilidade de concretização. A escola, na sua transdisciplinaridade, e a sociedade, numa estreita core-

¹ Tradução da Professora Anabela Mendes publicada na Revista Dramaturgias nº 9, 2018, pp. 281.

lação, podem ser equiparadas aos movimentos de quem atira uma pedra à água: encontrar a pedra, testar o gesto, experimentando-o, e finalmente ver os círculos que fazem movimentar a água, numa reverberação incomensurável. Um movimento livre. O futuro.

Bauhaus: contexto e gênese

Formemos, pois, uma nova corporação de artesãos, sem a arrogância classista que pretendia levantar um presunçoso muro entre artistas e artesãos! Desejemos, inventemos, criemos em comum a nova construção do futuro, que reunirá tudo, numa estrutura única: arquitetura e escultura e pintura que de milhões de artesãos se levantará um dia até ao céu como o símbolo cristalino de uma fé vindoura!
GROPIUS (1919)²

No final do século XIX, a Revolução Industrial provocou uma degradação avassaladora na vida dos artesãos que veem o seu trabalho preterido pelas peças produzidas em série, mais baratas e acessíveis, e na classe operária, explorada e com condições de trabalho e de vida absolutamente inaceitáveis. Em Inglaterra, país europeu mais industrializado nesta época, John Ruskin torna-se um crítico impiedoso desta exploração e defende melhores condições de vida para os operários e artesãos, através de uma reforma social e da defesa do trabalho artesanal, à semelhança das oficinas medievais, com mestres e aprendizes, numa relação simbiótica entre arte e produção. É um dos seus mais brilhantes discípulos, William Morris, que protagoniza a concretização destas ideias, criando o movimento Arts and Crafts. Esta concretização prática de uma visão de sociedade mais igualitária, talvez utópica, encontrou eco noutros países, nomeadamente na Alemanha que percorria também o caminho da industrialização acelerada. As mudanças abruptas provocadas por um mundo em transformação, a tensão entre a massificação e a criação, bem como a crescente difusão de ideias socialistas, culminando com a revolução russa de 1917, abrem oportunidades para se repensar a sociedade, na sua complexidade, incluído o ensino e a criação artística. É neste contexto que Walter Gropius dará forma a um projeto pedagógico singular e transformador, através da criação da Bauhaus, em 1919, em Weimar, depois em Dessau. Na criação da Bauhaus, para lá da já citada influência de Morris, uma torrente de outros movimentos chamados “modernos”, também eles marcados pela industrialização crescente, inscrever-se-iam no perfil da escola. Do *futurismo* ao *expressionismo*, pas-

2 Tradução de Elvira Leite do **Manifesto da Bauhaus**, a partir da tradução francesa do Professor Jacinto Rodrigues (1975)

sando pelo *De stijl* e pelo *construtivismo*, os artistas, artesãos e arquitetos que participaram na construção do projeto Bauhaus, veiculavam muitas destas ideias progressistas, na tentativa de responder à questão - qual a formação que o artista necessita, para que possa ocupar o seu lugar na época da máquina? Reformulo a pergunta: qual a relação entre criatividade e a sociedade? Respondo - construção.

Walter Gropius: criatividade e construção

Com efeito pode caracterizar-se o *homem* justamente através da sua capacidade para elaborar projetos, ou mesmo para *viver* a sua própria vida individual ou social como projeto para fazer antecipações, para se referir a um *futuro*, para prever, para planificar. O futuro aparece assim com um horizonte essencial da temporalidade. E o homem demonstra ser aquele através do qual o que já é possível, mas ainda não é *real*, vem por fim a *ser* plenamente. Tal maneira de conceber o homem pressupõe que o futuro não se determine de maneira unívoca, que o *mundo* não seja senão o campo onde se pode desenvolver a criatividade humana.

CALVO (1992)

Antes da primeira guerra mundial, Walter Gropius desenvolveu diversos trabalhos e projetos que promoviam uma relação de interdependência entre a indústria e a “estética”. Assegurar uma melhor qualidade artística à produção industrial e defender a standardização garantindo, simultaneamente, uma perfeição formal, eram premissas da “Associação Alemã para o Trabalho” (1907) que Gropius defendia e importa para a Bauhaus. É, contudo, o estágio com o arquiteto Peter Behrens que marca definitivamente o percurso de Gropius, estabelecendo-se por conta própria em 1910, como “técnico em estética industrial”. Entre 1911 e 1914 realiza, em colaboração com o arquiteto Adolf Mayer, o projeto icônico da “Fábrica Fagus”; desenha uma locomotiva, precursora da máquina diesel; propõe a “fábrica-tipo”; objetos para uso quotidiano; carroçarias de automóveis e outros projetos inovadores. Em 1918, Gropius era já um artista reconhecido, e Henry Van de Velde, convida-o para ser o seu sucessor na direção das duas academias, a Academia de Arte de Weimar e a Escola de Artes e Ofícios. Esta proposta conta com o apoio do Grande Duque de Sax-Weimar. É neste contexto institucional que, em 1919, Walter Gropius reúne a arte e o saber técnico, numa única escola - a Bauhaus - inversão da palavra alemã *Hausbau*, “construir casas” - e que significa, “casa da construção”. O conhecimento das condições de produção industrial, a criatividade e inventividade, aliados ao reconhecimento institucional de Gropius, fazem com que estejam criadas as condições para implementar um projeto ousado que contém na sua gênese, por

um lado, uma vontade transformadora e politicamente engajada, por outro lado um conhecimento prático que permite a sua realização. É precisamente este entendimento das relações de interdependência entre formação, experimentação, criação e produção propriamente dita, que permitem o surgimento da Bauhaus. Com a percepção clara e astuta das relações de poder referidas, garantido assim o prestígio da futura escola, Gropius defende a contratação de professores reconhecidos como artistas, com experiências diversas e desafiantes. É também a consciência da interdependência entre a escola e a indústria que permitirá a subsistência da instituição, num jogo de equilíbrio entre o poder político, as necessidades do mercado e da indústria e a pesquisa e criação artísticas promovidas pelo projeto pedagógico da Bauhaus. Assim, a correlação de forças no jogo de interdependências permite, paradoxalmente, criar e inovar, num contexto “institucional” e socialmente aceite. Esta tensão entre poderes, fundada na mútua necessidade, garante também a transformação da sociedade, num equilíbrio possível, mas instável. É de notar que o equilíbrio de poderes, através do Conselho dos Mestres, e de uma participação ativa dos mestres e aprendizes nos processos de ensino e aprendizagem, aliados à ideia de um currículo transversal e multidisciplinar, que define a Bauhaus, garantiu-lhe a sobrevivência, apesar dos períodos conturbados que enfrentou interna e externamente, ao longo dos seus catorze anos de existência.

Bauhaus: uma experiência transdisciplinar

During the all too few years of its existence, the Bauhaus embraced the whole range of visual arts: architecture, planning, painting, sculpture, industrial design, and stage work. The aim of the Bauhaus was to find a new and powerful working correlation of all the processes of artistic creation to culminate finally in a new cultural equilibrium of our visual environment. This could not be achieved by individual withdrawal into an ivory tower. Teachers and students as a working community had to become vital participants of the modern world, seeking a new synthesis of art and modern technology. Based on the study of the biological facts of human perception, the phenomena of form and space were investigated in a spirit of unbiased curiosity, to arrive at objective means with which to relate individual creative effort to a common background. One of the fundamental maxims of the Bauhaus was the demand that the teacher’s own approach was never to be imposed on the student; that, on the contrary, any attempt at imitation by the student was to be ruthlessly suppressed. The stimulation received from the teacher was only to help him find his own bearings.

GROPIUS (1961)

O curso completo da Bauhaus dividia-se em três fases: Curso Preparatório; Curso Técnico; Curso Estrutural. O trabalho prático e teórico entrosava-se e era completado por conferências sobre os diversos ramos de arte (antiga e moderna) e sobre ciência (da biologia elementar à sociologia). É de referir a importância do Curso Preparatório ou Curso Preliminar, core da Bauhaus, criado pelo pintor, e teórico, Johannes Itten, no qual os estudantes tinham contato com os diversos materiais, e matérias, desenvolvendo trabalhos criativos exploratórios, preparando-os para as oficinas que frequentariam no Curso Técnico. O resultado do trabalho desenvolvido nestas oficinas, quer do ponto de vista pedagógico, quer do ponto de vista dos conteúdos, era sistematicamente avaliado por Gropius e pelo Conselho dos Mestres, sendo realizadas alterações, sempre que necessário. Para corresponder à premissa defendida por Itten na sua prática pedagógica “Jogo torna-se Festa - Festa torna-se Trabalho - Trabalho torna-se Jogo”, pensamento também defendido por Gropius, são levadas a cabo muitas atividades extracurriculares, bailes, festas, sessões de poesia e literatura, etc., e é acrescentada, posteriormente, ao programa da escola a Oficina de Teatro. Esta oficina criará um equilíbrio entre a ideia de jogo e construção. No que se refere à metodologia (O Jogo torna-se Festa - A Festa torna-se Trabalho - O Trabalho torna-se Jogo) é de notar o entendimento de Itten, e de muitos outros professores da Bauhaus, de que a criatividade artística se explica na forma de um “jogo”, mais ou menos lúdico, mais ou menos comunicativo, na medida em que constitui uma construção “meta-operativa”, uma construção de objetos sem objetivos. Para além da prática pedagógica particular e organização transdisciplinar dos cursos, bem como da relação com o tecido industrial, a personalidade dos diversos professores e os seus percursos artísticos, irá marcar de uma forma inequívoca os diferentes alunos. A organização curricular e a gestão da escola eram feitas através de um Diretor e do Conselho dos Mestres, o que representa um modelo partilhado de direção.³ Relativamente aos professores artistas é oportuno lembrar as intervenções de Johannes Itten, Moholy-Nagy e Josef Albers, responsáveis, sucessivamente, pelo curso preparatório, como já se disse, o núcleo da Bauhaus. Será também necessário referir, para além de Walter Gropius, os artistas e professores que fizeram parte da equipa da Bauhaus Lyonel Feininger, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Gerhard Marcks, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Joost Schmidt, Hinnerk Scheper, Gunta Stolz, e mais tarde Alfred Arndt, Walter Peterhans, Hannes Mayer e Mies Van Der Rohe. A Bauhaus propôs, para além da ligação entre arte e técnica e entre teoria e prática, um modelo de ensino e aprendizagem que cruza diferentes áreas do conhecimento, numa relação organizada, baseada na interdependência e transdisciplinarida-

3 Pode observar-se hoje na maioria das escolas a existência de Conselhos Científicos, Conselhos Pedagógicos e Assembleias de Representantes, órgãos de debate e decisão, quer do ponto de vista científico-pedagógico, quer do ponto de vista de gestão.

de de saberes. A Bauhaus foi também um centro de experimentação, onde a criatividade, encarada aqui como construção, dá resposta aos desafios colocados pela máquina ao homem, e pelo mundo moderno aos artistas. Não se pretende que os alunos imitem os seus professores, pelo contrário, os professores estimulam os seus estudantes que, munidos de saberes técnicos e artísticos, deveriam trilhar e percorrer o seu próprio caminho. As buscas inovadoras levadas a cabo pelos professores e alunos da Bauhaus, configuram um modelo pedagógico único e exemplar de relação entre disciplinas e oficinas, entre mestres e aprendizes, entre a escola e a sociedade, cuja reverberação se sente até aos dias de hoje, quer no ensino e nas práticas artísticas, quer no entendimento da arquitetura e do design. Relativamente à arquitetura e design, a Bauhaus defendia que era possível refazer a imagem das cidades através do planeamento e construção de edifícios e de objetos que melhorassem as condições de vida quotidianas. Defendia também que é possível transformar o mundo unindo uma visão artística à construção concreta e à estruturação racional, mantendo os homens e as mulheres, e as relações entre eles, como centrais e como escala. Utopia?

A crise económica de 1923, bem como a reação política de Weimar contra Bauhaus, apoiada por agressivas campanhas da imprensa, levam ao encerramento da escola. No entanto, o município de Dessau oferece a Gropius condições para que a Bauhaus aí se reinstale, garantido a viabilidade financeira do projeto, bem como a possibilidade de construção de uma nova escola. Este projeto compreendia um conjunto de edifícios oficiais, habitacionais (para professores e alunos) e de serviços comuns. O *campus bauhausiano* espelha, assim, uma ideia de escola como uma experiência coletiva. Esta ideia foi elaborada por Gropius, em colaboração com os professores e alunos. Para além das inovações arquitetónicas presentes neste projeto, é de salientar a participação dos estudantes e professores na decoração de interiores, nos candeeiros e aparelhos de iluminação, mobiliários, murais, etc. O projeto de Dessau configura a ideia defendida por Gropius da relação possível entre a esfera do poder e a esfera artística. Dito de outro modo, comprova a possibilidade da esfera artística poder constituir-se, também, como esfera de poder. A colaboração entre a Bauhaus e a indústria foi uma constante, financiando-se, assim, a construção de modelos e protótipos projetados pela escola – mobiliário, tapetes, tecidos, olaria, porcelanas, aparelhos elétricos, etc. – que, conjuntamente com o apoio municipal, permitiam o funcionamento e sobrevivência da instituição. Gropius referia com orgulho o número alargado de alunos que conseguiam emprego na área do design industrial e de interiores, graças ao reconhecimento de sua “formação geral” de qualidade. Assim, a relação privilegiada com a indústria, que pretendia assegurar a qualidade “artística” da produção, bem como a possibilidade da construção do edifício da nova escola em Dessau, denotam a inscrição indelével da Bauhaus na sociedade e na sua transformação. Com a saída da direção da escola de Gropius em 1927, a liderança de

Hannes Meyer afirmará a vontade de conduzir a experiência pedagógica da Bauhaus na realização de projetos que respondessem, sobretudo, a necessidades utilitárias, posição influenciada pelas movimentações políticas do momento e por uma situação econômica frágil. As contingências financeiras, bem como a remodelação dos cursos, que previa maior número de alunos e mais produção, levaram a uma crise interna e a uma reformulação curricular. Esta crise provocou a saída de alguns dos mestres mais emblemáticos, sobretudo pintores, acentuando a tônica da utilidade, em desfavor da investigação, pesquisa e criatividade. Esta alteração, de relevada importância, provocou a contestação de professores e alunos, culminando com a substituição de Meyer por Mies Van Der Rohe, em 1930. Sob a liderança de Mies Van Der Rohe, a Bauhaus tornava-se cada vez mais uma escola de arquitetura e design e o projeto fundador de Gropius muda, um pouco, de direção. Em 1933 a Bauhaus é encerrada pelos nazis. Ainda antes do encerramento, em Berlim, os estudantes tentaram adaptar uma velha fábrica para prosseguir com o projeto da escola, mas o regime vigente não tardou a encerrar definitivamente a Bauhaus. Podemos afirmar que a Bauhaus oscilou entre a contestação, a crise e a adaptação ao sistema capitalista, constituindo-se como zona de poder. Modificando a ideia de escola e da sua articulação com a sociedade, demonstrou a possibilidade, e vantagem, da experiência coletiva como caminho para uma sociedade mais democrática e livre.

O teatro na Bauhaus: um teatro sem teatro

O teatro, no início do século XX, sofreu enormes transformações, refletindo um mundo em mudança abrupta, mudança já anunciada na segunda metade do século XIX. O estilhaçamento de uma ideia de unidade repercutia-se por todo o mundo, sublinhado por uma guerra devastadora. Em 1916, no Cabaret Voltaire, foi criado o movimento Dadaísta, formado por um grupo de escritores, poetas e artistas plásticos, talvez um dos primeiros exemplos de um movimento articulado numa “rede internacional”. Em 1917, a Revolução Russa, vai alavancar um conjunto de manifestações artísticas, em nome de um homem novo e de numa nova sociedade. O Teatro Soviético de Vanguarda materializa uma rutura com o teatro instituído e os ideais burgueses, propondo uma nova abordagem dramaturgica e cênica, da qual Meyerhold, com a sua teoria da biomecânica e Liubov Popova⁴, cenógrafa, são exemplos fulcrais. Entretanto já Craig e Appia tinham avançado novas perspetivas sobre o teatro, nomeadamente sobre a “morte do ator” e a importância da luz no entendimento da cena moderna. Na

4 Liubov Popova, pintora e cenógrafa, foi responsável pelos cenários das encenações mais emblemáticas de Meyerhold. Morreu prematuramente e foi um dos raros exemplos em que uma mulher se impôs no mundo artístico russo, dominado pelos homens.

Alemanha, Brecht defende o teatro como forma de conhecimento e denúncia, através do seu efeito de estranhamento e Piscator leva a cabo o seu Teatro Épico, incendiário e mobilizador. O Teatro prova assim o seu lugar fundamental na vida das cidades e na vida das pessoas, demonstrando, simultaneamente, o seu poder transformador da sociedade, como Experiência Coletiva.

A introdução da Oficina de Teatro no currículo da Bauhaus em 1921, em Weimar, no entanto, não serve, pelo menos diretamente, este propósito de intervenção. Esta oficina, que constituiu uma inovação relativamente aos programas que habitualmente eram ministrados nas escolas artísticas e técnico-artísticas da época, foi, não só uma nova disciplina curricular, mas, sobretudo, uma experiência artístico-pedagógica. O Conselho dos Mestres, convidou Lothar Schreyer para dirigir a oficina que, apesar da sua experiência nesta área artística, não conseguiu mobilizar os estudantes. Abandonou a Bauhaus poucos meses depois do ensaio geral desastroso da produção *Moonplay*, abrindo caminho para que Oskar Schlemmer, assumisse a orientação da Oficina de Teatro.

A Oficina de Teatro não pretendia formar atores, pretendia sim utilizar o teatro como espaço de síntese de conhecimentos, experimentação de novos caminhos e técnicas, num ambiente multidisciplinar privilegiado, onde o jogo promove a criatividade, como construção de liberdade. O teatro é, pois, simultaneamente, laboratório, estúdio e espaço lúdico de encontro transdisciplinar. A Oficina de Teatro, para além de um espaço de pesquisa, era também, como referido, uma estratégia pedagógica. Mais do que fazer teatro, tratava-se de reinventar esse espaço de “tensão”, à luz de novas e diversas abordagens. Tomemos como exemplo o trabalho desenvolvido por Schlemmer, Kandinsky (que nunca esteve diretamente envolvido na Oficina de Teatro) e Moholy-Nagy. Com o teatro como espaço de inscrição dos trabalhos e pesquisas destes artistas, verifica-se uma deslocação da escultura, da pintura e da técnica para o lugar da cena. A cena torna-se, assim, o suporte de experiências e obras em que o ator e as palavras, nos seus papéis tradicionais, são substituídos por formas geométricas, cores, luz e som, em movimento. Os espetáculos criados são de natureza transdisciplinar, e os atores são menos importantes, que todos os outros elementos de cena. Esta deslocação das artes plásticas para o teatro, leva não só ao questionamento do papel do ator, mas também a uma dilatação do conceito de teatro. A palavra e o drama, e a sua interpretação, deixam de ser o núcleo da cena, dando lugar ao jogo entre formas geométricas, volumes, luz e som como elementos estruturantes e construtivos do espaço. A *abstratização* da cena promovia a autonomia relativamente à percepção do real, promovendo a libertação da “alma” e de algo mais “essencial”, universal e perene. O teatro não deveria servir propósitos de mera representação, propagandísticos ou utilitários, mas sim constituir-se como a própria matéria, simultaneamente, de jogo e reflexão. É de salientar que os processos de trabalho e de ensaio levados a cabo neste ambiente transdisciplinar, eram, de

certo modo, autopoieticos, na medida em que criavam um sistema que se reinventava e definia a si próprio, tal como acontece quando jogamos um jogo. Esta emancipação do teatro do próprio teatro, tal como o conhecíamos até então, permitiu expandir os limites do conceito de teatro, quer como espaço de criação e receção, quer como espaço arquitetónico.

Utopia? It is indeed astonishing how little has been accomplished so far in this direction. This materialistic and practical age has in fact lost the genuine feeling for play and for the miraculous. Utilitarianism has gone a long way in killing it. Amazed at the flood of technological advance, we accept these wonders of utility as being already perfected art form, while actually they are only prerequisites for its creation. "Art is without purpose" insofar as the imaginary needs of the soul can be said to be without purpose. In this time of crumbling religion, which kills the sublime, and of a decaying society, which is able to enjoy only play that is drastically erotic or artistically *outré*, all profound artistic tendencies take on the character of exclusiveness or of sectarianism. (...) Yet all the while Man seeks meaning. Whether it is the Faustian problem whose goal is the creation of Homunculus or the anthropomorphic impulse in Man which created his gods and idols, he is incessantly seeking his likeness, his image, or the sublime. He seeks his equal, the superman, or the figures of his fancy. Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. Whose shall prevail? Either abstract space is adapted in deference to natural man and transformed back into nature or the imitation of nature. This happens in the theater of illusionistic realism. Or natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold. This happens on the abstract stage.

SCHLEMMER (1961)

Schlemmer, propõe a utilização de máscaras, figurinos-esculturas e disfarces, mais ou menos grotescos, inspirados em formas teatrais orientais seculares ou "roubados" ao teatro tradicional e popular. Propõe, também, o estudo do corpo e do seu funcionamento orgânico como construtor de espaço, através do movimento e do ritmo. Assim, o novo ator, contingenciado pela sua capaça-figurino, poderia finalmente libertar-se do ego individualista, que subjaz à ideia de exibicionismo do desinteressante (ou ineficaz) humano, em prol de uma ideia de construção, através do jogo, como podemos observar, por exemplo, no seu *Ballet Triádico*. É de referir que as noções de alma, espiritualidade e metafísica, foram também convocadas pelos românticos (na música, na literatura, na poesia, no teatro e na pintura) nomeadamente por Kleist, no seu ensaio *Sobre o Teatro das Marionetas*, onde avança a hipótese de aspirarmos a ser como marionetas, encontrando, assim, a possibilidade de mostrar a nossa "alma", não a nossa humanidade. A liberdade, e "graça" do corpo "mecani-

zado” podem ajudar-nos a colmatar a falha, que advém da perda irremediável da “pureza” e do paraíso. Sobre esta aproximação do ator à marioneta e sobre a “morte do ator”, é de referir o trabalho de Edward Gordon Craig e do seu conceito de *Über-Marionette*. Também ele um artista multifacetado, produtor, professor e teórico, protagonizou um projeto revolucionário que procurava a ampliação da ideia de teatro – um “teatro total”. É de referir também, embora menos radical, a teoria da biomecânica de Meyerhold, na qual o ator cumpre um rigoroso e codificado trabalho físico, que o levará a um determinado estado emocional. Em ambos os casos, podemos falar no encurtamento do espaço entre decisão e consequência desta, ou de ação - reação, também evidente nas coreografias geometrizantes e nos jogos de cena de Schlemmer, que obrigam a um trabalho rigoroso, livre do espaço do sentimento individual do intérprete e, por isso, mais simbólicas e mecanizadas. Estes jogos de cena são, simultaneamente, operação e mensagem⁵. O corpo humano está presente na cena, ainda que escondido, ou disfarçado – aprisionado para se tornar livre - incorporando e animando os elementos exteriores – tornando-se, assim, “figura”. Oskar Schlemmer ancorava o seu trabalho em ideias metafísicas, procurando uma relação harmoniosa entre as formas, o homem e o espaço. No curso de 1928, formou-se entre os estudantes da Bauhaus o Novo Grupo, que não partilha, totalmente, as ideias cénicas de Schlemmer, criando as suas próprias produções coletivas, diretamente inspiradas no teatro soviético.⁶ A palavra volta à cena, e Schlemmer, e os alunos, apoiados por Meyer que já não investia financeiramente na Oficina de Teatro, reclamam um “teatro político”. A este propósito Schlemmer dirá: “Não me peçam para desenhar como Georg Groz ou para fazer (teatro) como Piscator”⁷ Esta afirmação, coerente com os princípios de liberdade criativa defendidos pelos mestres mais marcantes da Bauhaus, revela a crescente politização da escola, numa reação, talvez natural, aos acontecimentos mundiais que viriam a desencadear o advento do nazismo e, posteriormente, a segunda guerra mundial. Após o sucesso de uma digressão pela Alemanha da Oficina de Teatro e do seu trabalho, Schlemmer deixa a Bauhaus em 1929, aceitando um convite para lecionar na Polónia. A Oficina de Teatro é encerrada por Meyer, por “razões financeiras”.

The possibilities for a VARIATION OF LEVELS OF MOVABLE PLANES on the stage of the future would contribute to a genuine organization of

5 Apoio-me nas ideias de Garroni (1992): “(...) a atividade artística é, pois, também atividade prática, virada de certa forma para a realização de um objetivo (construção) e atividade cognoscitiva, capaz de veicular conhecimento: é operação e mensagem.”

6 Já antes da criação deste grupo, os estudantes, com vontade de ver os seus próprios trabalhos levados à cena, criaram o Grupo B, onde, embora ainda se reconheça a linguagem *Schlemmeriana*, se verifica uma deslocação na direção de uma ideia de “mecanização” e “intervenção”, influenciada pelo teatro de vanguarda soviético, nomeadamente de Meyerhold e pelo teatro “político” de Bertolt Brecht e de Erwin Piscator.

7 Tradução minha da citação referenciada no livro *Bauhaus*, de Madalena Droste, p.394.

space. Space will then no longer consist of the interconnections of planes in the old meaning, which was able to conceive of architectonic delineation of space only as an enclosure formed by opaque surfaces. The new space originates from free-standing surfaces or from linear definition of planes (WIRE FRAMES, ANTENNAS), that the surfaces stand at times in a very free relationship to one another, without the need of any direct contact. As soon as an intense and penetrating concentration of action can be functionally realized, there will develop simultaneously the corresponding auditorium ARCHITECTURE. There will also appear COSTUMES designed to emphasize function and costumes which are conceived only for single moments of action and capable of sudden transformations. There will arise an enhanced *control* over all formative media, unified in a harmonious effect and built into an organism of perfect equilibrium.

MOHOLY-NAGY (1961)

Relativamente à possibilidade de as artes plásticas, e conseqüentemente as imagens e as formas, poderem ser afetadas pelo movimento e partilhadas, simultaneamente, por um público, ao vivo, num determinado espaço, a experiência *bauhausiana* expandiu, não só os conceitos de pintura e escultura, mas também o de teatro, quer como prática artística, quer como edifício arquitetônico. A cena *bauhausiana* torna-se, pois, “espacialidade” e “temporalidade”. Quando Moholy-Nagy, em 1925, retira o ator de cena em *Mechanical Eccentric*, abre novas perspectivas para a utilização dos meios técnicos, tecnológicos e materiais de maneiras não usuais. A personalidade artística multifacetada de Moholy-Nagy, inicialmente pintor, leva-o a perseguir a ideia de transformar o teatro num espaço no qual o público e a cena encontrem uma relação mais próxima e implicada, estimulada pelas novas possibilidades técnicas. O encenador do futuro, será definido por Moholy-Nagy como um “homem de cem olhos”, uma vez que deverá organizar a intervenção equilibrada e harmoniosa de diferentes meios. Megafones, altifalantes e sistemas de som, bem como imagens projetadas, serão reunidos neste palco do futuro, que se expande não só horizontalmente, mas também verticalmente, e no qual a presença do ator convencional tem forçosamente de ser alterada, na perspectiva da sua integração com os outros *media*. A presença do ator tem de ser transformada e, de certo modo, “desumanizada”. A este propósito Moholy-Nagy propõe a utilização de espelhos e mecanismos óticos (que permitiriam a deformação, ampliação, diminuição e a replicação dos próprios atores) de novas abordagens acústicas do som e de um novo entendimento da luz. A reinvenção da luz na cena será um dos aspetos desenvolvidos por Moholy-Nagy. A título de exemplo refiro a obra, *Light prop for an Electric Stage*, também conhecida como *Light Space Modulator*, que daria origem ao filme experimental *Light Play: Black-White Grey*. Neste ponto é importante lembrar Adolphe Appia, arquiteto e en-

cenador, cujo trabalho prático e teórico sobre as possibilidades de utilização da luz na cena foi fundamental para a transformação do palco contemporâneo. As ideias de Moholy-Nagy preconizam um palco muito próximo do que poderemos imaginar hoje, onde diferentes meios técnicos e tecnológicos se cruzam, num diálogo que não persegue o “sentido”, mas estimula os sentidos. Esta pesquisa e experimentação, encaminham-nos na direção de um espaço teatral intermedial: no palco do Moholy-Nagy a técnica e a tecnologia serão protagonistas. Sem qualquer entrave ou pudor relativamente à utilização de métodos experimentais, Moholy-Nagy aventurou-se em experiências inovadoras, quer do ponto de vista dos materiais, quer do ponto de vista dos meios mecânicos e técnicos, que propunham uma transformação total do palco, que concebia cada vez mais versátil. O trabalho de Kurt Schmidt foi certamente uma referência importante para Moholy-Nagy e para as suas ideias visionárias de um teatro intermedial, com imagens em movimento, no caminho da abstração.

O teatro esconde em si um estranho íman com um estranho e oculto poder. Mais do que uma vez, esse íman tem sido capaz de gerar uma tal tensão que aparentemente poderá conduzir a uma emocionante participação mais intensa. (...)

Neste mundo isolado de tensão encontra-se um outro mundo isolado, para o qual estão voltados os olhos e os ouvidos – o palco. Este é o centro promissor do teatro que, devido à suprema tensão da sua própria vida, deverá libertar as filas expectantes de espectadores da mais elevada tensão. A capacidade de absorção deste centro é infinita – devido às suas extremas tensões, ele é capaz de comunicar todos os poderes de todas as artes às filas expectantes. Esta é a possibilidade interior do teatro, que aguarda uma nova forma.

KANDINSKY (1923) ⁸

Em 1928, Kandinsky, também ele estudioso sobre novos caminhos para o teatro, embora nunca tenha estado envolvido na Oficina de Teatro da Bauhaus, leva a cena *Quadros de uma Exposição*, a partir da música de Mussorgsky, inspirada nas obras de Viktor Hartman. *Quadros de uma Exposição* é um exemplo do teatro abstrato que procurou uma síntese entre diversas formas de expressão artística. Música, pintura, poesia, arquitetura, dança, luz e materiais, combinados entre si na criação de uma composição artística. A ideia de “composição”, cara a Kandinsky, constitui uma marca distintiva no seu entendimento do teatro e da pintura. As composições para palco, constroem um conjunto equilibrado entre diferentes artes, de modo a respeitar a singularidade de cada uma delas. Nada se sobrepõe a nada, e nada ilustra nada. O contraste e a divergência, sob o chapéu da composição, são, pois, fundamentais na sua construção.

8 Tradução da Professora Anabela Mendes publicada na Revista Dramaturgias nº 9, 2018, pp. 487.

A estrutura e todos os elementos devem estar subordinados ao princípio interior da obra: a composição. Revelador é também o facto de Kandinsky ter conhecido Schoenberg, criador do dodecafonismo, em 1911. Antes disso, no entanto, as propostas artísticas de Schoenberg já tinham provocado uma ressonância, no início desse ano, em Kandinsky, quando assistiu a um concerto no qual foram interpretadas obras do Compositor. A partir desse momento, a influência recíproca é indiscutível: as obras teóricas *Harmonia*, de Schoenberg e *Do Espiritual na Arte*, de Kandinsky, são publicadas quase simultaneamente, e o pintor cita princípios artísticos defendidos pelo compositor, ao abordar motivações criativas comuns a diferentes formas de arte. As propostas dos dois artistas são concordantes em vários aspetos sobretudo na compreensão do fazer artístico.

Ao referir Schlemmer, Moholy-Nagy e Kandinsky, evoco uma tríade⁹ de artistas e pesquisadores e professores da Bauhaus que, do meu ponto de vista, marcaram indelevelmente o teatro do século XX e XXI, pois, de maneiras diferentes, alargaram o campo de possibilidades do fazer teatral e, conseqüentemente da sua receção. A seu modo, todos e cada um deles, modificaram o espaço teatral, através de contributos que resumiria, ainda que a traço grosso, desta maneira: Schlemmer, reconfigura o espaço, através do **jogo**, das movimentações coreográficas matemáticas, da teatralização e metamorfose dos **corpos** humanos, transformando-os em **figuras**; Moholy-Nagy coloca as invenções **técnicas** e os **materiais**, como transformadores da perceção (e construção) do **espaço**; Kandinsky através da **transdisciplinaridade** que a **tensão** da cena convoca, expande o espaço do teatro, redefinindo-o como um espaço de **síntese** e composição. O novo ator “marioneta” (e “marionetista”) de Schlemmer, o novo palco intermedial de Moholy-Nagy e a transdisciplinaridade de Kandinsky, conduzem-nos para uma síntese definidora de um teatro abstrato. Estas três reconfigurações do conceito de teatro, no qual o núcleo se transfere do texto para a cena, entendida aqui como espaço de “trans”, “inter” e multidisciplinaridade, são, pois, a alavanca renovadora das artes performativas do século XX até a atualidade.

O teatro na Bauhaus materializou uma procura, ousada, de um teatro abstrato, e por isso mais livre. Mas a abstração da cena teatral encontra, ainda hoje, reações negativas (ou apreensivas), pois prevê, do ponto de vista dos intervenientes, fazedores e público, um enquadramento cultural informado, que, infelizmente não está ao alcance da grande maioria de pessoas, por razões diversas.¹⁰ É justamente neste ponto que o papel da escola e da arte, e não

9 O número três, caro a Schlemmer, é utilizado aqui como “triangulação metodológica”: os três artistas referidos abordam o espaço do teatro de perspetivas diferentes, promovem o debate nas suas divergências, mas, paradoxalmente, corroboram a modificação do conceito de teatro reconhecendo o seu caminho no sentido da abstração e de uma ideia de “teatro total”.

10 Ao referir “enquadramento cultural informado”, refiro-me à multiplicidade de fatores que contribuem para o desenvolvimento e formação da nossa perceção, sensibilidade e cognição.

defendo uma ideia redutora e meramente utilitária da arte ou da escola, podem permitir um alargamento de horizontes individuais e coletivos. Se pensarmos, por exemplo, nos professores de diferentes países que lecionavam na Bauhaus, no sistemático diálogo, não só entre disciplinas, mas também entre culturas e épocas promovido no currículo da escola, para além dos saudáveis pontos de vista divergentes, perceberemos a repercussão dessas práticas no estremecimento das nossas imagens preconcebidas do mundo, história e do futuro. Acrescentaria que os sistemas políticos vigentes, maioritariamente capitalistas, não defendem, nem promovem, a “construção” do novo, do porvir. Infelizmente a produção artística serve, de modo cíclico e muitas vezes disfarçado, os interesses do mercado e do sistema que, por sua vez, promove a ideia materialista de consumo. A Academia *idem*. Neste aspeto em particular, a ideia de escola como laboratório de novos projetos e construções, e como possibilidade de acesso ao incomum ou inabitual, tem um papel preponderante e fundamental. Se, por um lado, a Bauhaus respondia às necessidades da produção industrial em série, de qualidade, o que, como dissemos, garantia o financiamento e inscrição social da escola, através dos seus produtos de design e projetos arquitetónicos, por outro lado, a manutenção do Curso Preparatório, na relação direta e experimental com os materiais e matérias, bem como a criação da Oficina de Teatro, liderada por Oskar Schlemmer, permitiam uma exploração livre, sem uma utilidade específica, das diversas correlações entre prática e teoria, entre criatividade e construção. De certo modo, a Oficina de Teatro funcionava como um laboratório de “pesquisa bruta”, que poderia, posteriormente, ser “aplicada”, (ou não) direta ou indiretamente. Lembro o projeto do “Teatro Total” desenhado por Gropius, certamente influenciado pelas inovações produzidas na Oficina de Teatro, que propunha um novo teatro, num, também, novo espaço arquitetónico. Esta relação entre o diálogo com o exterior e a investigação, de certo modo, autopoietica, constituiu um equilíbrio, assente num conjunto de interdependências, absolutamente essencial no projeto curricular e de gestão da Bauhaus e a reter, como exemplo pedagógico e organizacional, para a escola contemporânea.

Reverberações e notas

“(…) não tomar o poder como um fenómeno de dominação maciço e homogêneo de um individuo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras, mas ter bem presente que o poder – desde que não seja considerado de muito longe – não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui e ali,

nunca está em mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder, e de sofrer sua ação; nunca são alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles.”
FOUCAULT (1989)

Como foi referido anteriormente, a Bauhaus foi uma experiência marcante na redefinição da noção de escola, da relação da escola com a sociedade, com a indústria e com o poder. Foi também um momento particular e transformador do teatro, quer artisticamente, quer arquitetonicamente, quer como metodologia de ensino e aprendizagem. Depois do encerramento da escola, em 1933, é na América que se desenvolve um projeto pedagógico ancorado em princípios bastante semelhantes aos da Bauhaus – Black Mountain College, escola na qual Josef Albers, mestre da Bauhaus, será um professor determinante, bem como a sua mulher Anni Albers. É precisamente a inspiração metodológica da Bauhaus, que dará corpo a esta escola de experimentação artística, onde, como defendia John Andrew Rice, figura fulcral na gênese deste projeto pedagógico, a arte é fundamental na formação. No projeto da Black Mountain College, a experiência coletiva é crucial na educação de cada indivíduo. Tal como na Bauhaus, a utilização da arte como ferramenta pedagógica, revelou-se, também aqui, uma estratégia de sucesso.¹¹ No que diz respeito à ideia de “coletivo”, não como fechamento, mas como abertura, refiro algumas críticas negativas tecidas recentemente em artigos da imprensa, a propósito da comemoração dos cem anos da Bauhaus. Estes artigos apontavam sobretudo os aspetos negativos da escola, maioritariamente de natureza ideológica e demonstrativos do medo, quase infantil, do comunismo, ou de regimes mais “à esquerda” no espetro político mundial, por definição mais “coletivos”. No entanto, alguns aspetos das críticas merecem atenção. Relativamente à participação das mulheres no universo da Bauhaus, há realmente uma discriminação notória. Embora o elevado número de alunas inscritas fosse revelador de uma mudança social anunciada, as mulheres não podiam frequentar determinadas oficinas, como pintura e arquitetura. As estudantes eram remetidas para as oficinas de tecelagem e olaria, por serem atividades habitualmente atribuídas ao universo estereotipado do feminino. A mudança anunciada que referi, prende-se com a redefinição progressiva do papel da mulher na sociedade, relativamente ao qual eu diria que

11 Como escreveu Rice (1936): “There is no expectation that many students became artists; in fact, The College regards it as a sacred duty to discourage mere talent from thinking itself genius: but there is something of the artist in everyone and the development of this talent, however small, carrying with it a severe discipline of its own, results in the student’s becoming more sensitive to order in the world and within himself than he can ever be through intellectual effort alone”.

há ainda um longo caminho a percorrer. Artistas como Anni Albers, Marianne Brandt e Gertrud Arndt, entre muitas outras, não só promoveram o diálogo bauhausiano entre arte e função, mas também, estabeleceram um conjunto de inovações na arte e no design, que marcaram as gerações posteriores.¹² Evidentemente que a Bauhaus, como qualquer instituição, conheceu melhores e piores momentos e inevitáveis contradições, quer de princípios, quer de práticas, e é também evidente que a escola se inscreve num determinado tempo, num contexto específico, do qual não pode ser retirada. Contudo, o balanço entre os aspetos “negativos”, e as inovações que promoveu do ponto de vista pedagógico, artístico e na relação entre escola e sociedade, é francamente positiva e estimulante. É da maior importância referir a vasta produção teórica feita pelos artistas e professores, publicada pela própria escola. Este material teórico, não só consubstancia as práticas de investigação artística desenvolvidas, mas também, nos permite ter acesso aos objetivos, inquietações e ideias deste excepcional grupo de visionários e visionárias.

Para citar alguns exemplos da influência *bauhausiana*, relativamente à construção da Cidade, refiro a Cidade Branca, em Tel Aviv, onde se encontra a maior concentração de edifícios *bauhausianos* (à escala “humana”), considerada património mundial, e a cidade de Brasília, projetada em 1957. Em Portugal, mais concretamente na Escola de arquitetura do Porto, a influência *bauhausiana* é flagrante, sobretudo no período que sucede a revolução de abril, nomeadamente no SAAL, um projeto de intervenção arquitetónica e social no Porto. Contudo, outras experiências menos conhecidas de ensino e aprendizagem têm sido praticadas em escolas públicas e privadas portuguesas. A título de exemplo refiro a Oficina Comum da Escola Superior de Teatro e Cinema, levada a cabo no primeiro semestre do primeiro ano, num curso com a duração de três anos, que reunia os alunos de todos os ramos do curso de teatro (Design de Cena, Interpretação, Produção e Dramaturgia) numa colaboração com diversos museus da cidade de Lisboa (infelizmente extinta); a Oficina de Teatro, com as mesmas características transdisciplinares, que marca o início da aprendizagem dos alunos da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, que terminou este ano; a escola de Ensino Básico da Torre em Lisboa, na qual um currículo convencional é articulado com disciplinas artísticas e filosofia; a Escola do Ensino Básico da Ponte, no Porto, onde os alunos podem organizar o seu próprio currículo, dentro de um conjunto organizado de propostas; o projeto *Daylight Project*, desenvolvido pelo Teatro da Garagem, reunindo estudantes e artistas de diferentes países e culturas, e professores de diferentes áreas, como

12 Outras questões podem ser levantadas relativamente ao funcionamento da Bauhaus, como por exemplo o protagonismo dos professores, relativamente aos alunos, a politização ou não politização da escola, a contestação da continuidade (e da diferença salarial) de Kandinsky e Klee feita por Schlemmer e Moholy-Nagy, etc., mas para as quais não é muito difícil encontrar, se não respostas absolutamente satisfatórias, pelo menos um entendimento.

teatro, filosofia, biologia, engenharia, entre outros. O recente Doutorado em Artes, uma articulação entre diferentes estabelecimentos de Ensino Superior de Lisboa, bem como o Seminário do Doutorado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Espetáculo e Cognição, são também exemplos de práticas pedagógicas transdisciplinares, promotoras de um diálogo produtivo entre saberes e experiências distintos. Refiro os exemplos em Portugal, porque é fundamental destacar experiências válidas, e validadas pelos resultados obtidos, que devemos conhecer e usar como bastião da importância do acesso ao conhecimento. Quando falo em acesso, não me refiro apenas ao número de alunos que podem frequentar a escola, mas, sobretudo, à urgência da reflexão e debate sobre o que a escola pode, e deve oferecer aos alunos, e o que os alunos podem dar e receber da escola. Ainda a título de exemplo das reverberações *bauhausianas*, numa perspetiva mais prática, podemos citar a organização da gestão da maioria das escolas, através de “Conselhos” consultivos e deliberativos, implicando uma maior participação dos professores e alunos nos processos de ensino e aprendizagem; a ideia de “projeto”, que subjaz a muitas metodologias e práticas, reconhecendo a validade do “saber fazer” e do “aprender fazendo” como categorias pedagógicas. Assim, a inclusão, ainda tímida e deficiente, do teatro, música e artes plásticas nos currículos obrigatórios das escolas em Portugal, é, pois, um fator a repensar, à luz do que podemos aprender com a experiência pedagógica da Bauhaus. Nos países do Norte da Europa, sobretudo na Suécia e na Finlândia, a reformulação frequente dos métodos de ensino e aprendizagem e dos currículos que lhes dão corpo, nos diversos níveis de ensino, constituem exemplos de sucesso no estabelecimento de relações saudáveis e comunicantes entre escola e sociedade. Estas alterações são feitas através da avaliação, construtiva e não punitiva, exemplo também herdado da experiência *bauhausiana*. Se não mudarmos nada, nada mudará; contudo, tudo se modifica à nossa volta, a cada momento. Se por um lado a escola está inscrita na sociedade, num determinado tempo e lugar, por outro, ela é, ao mesmo tempo, possibilidade de transformação e construção desse mesmo tempo e lugar. A escola não tem de ser uma consequência de um determinado poder instituído, tem de ser, também ela, poder.

Uma última nota, no formato de perguntas, como John Andrew Rice defendeu¹³: como é possível terem sido projetados e construídos tantos teatros nos

13 John Andrew Rice fundador da Black Mountain College. Professor e pedagogo, também ele um visionário, e colega de John Dewey. Rice queria dar aulas de filosofia como Sócrates; promovendo o questionamento entre os estudantes, o professor seria como um líder da discussão e, apesar de ser mais experiente na dinâmica da consulta e busca, não é o possuidor da resposta. John Dewey tinha também uma posição importante sobre a relação da escola com a sociedade: “As escolas são, sem dúvida, um importante meio da transmissão para formar o carácter dos imaturos; mas são apenas um meio e, comparadas com outros agentes, são um meio relativamente superficial. Apenas quando tivermos compreendido a necessidade das formas de ensino mais persistentes e fundamentais poderemos ter a certeza de colocar os métodos escolares no seu verdadeiro contexto.”

anos noventa, do século XX, em Portugal, com dinheiro público, tão pouco ajustados às transformações e à prática das artes performativas? e porque se projetam edifícios enormes para albergar escolas para pessoas pequenas (crianças)? e porque se organizam os alunos em turmas muito grandes, presos a uma secretária durante horas a fio? e porque não se atualizam os *currícula* com mais frequência? e porque existem avaliações, punitivas, às escolas públicas, feitas pela empresa privada A3ES? e como vamos poder “experimentar” neste contexto de capitalismo digital? e porque não aprendemos a ver? e porque não aprendemos a pensar? e porque se construíram tantos Bairros Sociais, com materiais de fraca qualidade, que funcionam como guetos? e porque se projetam casas para famílias “convencionais”, quando esta noção também se modificou? e porque não há jardins e espaços públicos comuns acessíveis a todos? E porque é tão difícil mudar?... O legado da Bauhaus, está longe de se ter esgotado, julgo que deve ser, verdadeiramente, compreendido!¹⁴

Referências bibliográficas

BECS-MALORNY, U. (2007). *Wassily Kandinsky, Em busca da abstração*. Tradução de Maria José Bellino Machado, Edições Taschen. Bona. pp. 129-170.

BERTHOLD, M. (2004). *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula Zuravski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, Edições Perspectiva. São Paulo. pp. 451-529.

CALVO, F. (1992). Projeto. Em: R. Romano e F. Gil (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Criatividade e visão*, vol.25. INCM. Lisboa. pp. 58-100.

DROSTE, M. (2019). *Bauhaus, A hundred years of Bauhaus, updated edition*. Edições Taschen. Berlin.

DEWEY, J. (2007). *Democracia e Educação*. Plátano Editora. Lisboa.

FOUCAULT, M. (1989). *Microfísica do poder*. Editora Graal. Rio de Janeiro.

GARRONI, E. (1992). Criatividade. Em: R. Romano e F. Gil (dir.), *Enciclopédia Einaudi, Criatividade e visão*, vol.25. INCM. Lisboa. pp. 349-424.

14 O meu contato com a Bauhaus foi decisivo no meu percurso académico e profissional. Foi através das aulas de Arte e Design, lecionadas pela Professora Elvira Leite, pintora e pedagoga, a quem devo, em grande parte, a minha experiência na pintura e no teatro, que conheci este projeto pedagógico tão estimulante. A Bauhaus foi, sem dúvida, uma referência fundamental para ampliar a minha visão da arte, do teatro e da vida, por esta ordem. *Mais amplamente, mais amplamente!*

MENDES, A. (2020a). “Sumários das sessões do seminário Espetáculo e Cognição”. Lisboa.

____ (2020b). “Meia hora com Oscar Schlemmer”. Lisboa.

MOHOLY – NAGY, L. (1961). Theatre, circus, variety. Em: W. Gropius (ed.) *The Theatre of the Bauhaus*. Wesleyan University, Connecticut. pp. 48-70.

KANDISNSKY, V. (2018a). Sonoridades. *Dramaturgias*. Tradução de A. Mendes. 9: 281.

____ (2018b). Sobre a síntese abstrata para palco. Tradução de Anabela Mendes. *Dramaturgias*. 9: 487– 490.

____ (2018c). Quadros de uma Exposição. Tradução de Anabela Mendes. *Dramaturgias*. 9: 491- 503.

KATZ, V. (2002). *Black Mountain College, Experiment in Art*. Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofia. Madrid.

KLEIST, H. V. (2009). *Sobre o Teatro de Marionetas*. Tradução de Miranda Justo, Antígona, Lisboa. pp. 5-32 e pp. 131-143.

KONSTANTINE, R. (2000). *Russian and Soviet Theatre, Tradition and Avant-Garde*. Tradução inglesa de Roxane Permar, Thames & Hudson, Londres. pp.7-25 e pp. 59-94.

SCHLEMMER, O. (1961). Man art and figure. Em: W. Gropius (ed.) *The Theatre of the Bauhaus*. Wesleyan University, Connecticut. pp. 48-70.

WALTER, G. (1961). Introduction. Em: W. Gropius (ed.) *The Theatre of the Bauhaus*. Wesleyan University, Connecticut. pp. 7-14.

Referências videográficas

BOLBRINKER, N. e TIELSCH, T. (realizadores). (2018). *Vom Bauen Der Zukunft, 100 Jahre Bauhaus*. [DVD]. Good!movies, Arte Edition.

HASTING, M. (reconstrução fílmica). (2014). *Bühne und Tanz, Oskar Schlemmer*. [DVD].

Referências eletrônicas

ABEL-HIRSCH, A. (2019). Behind the image: Moholy-Nagy's archive. *British Journal of Photography*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://www.bjp-online.com/2019/08/behind-the-image-moholy-nagys->

CHRISTIE, I. (2019). *ABC in Sound: László Moholy-Nagy's rediscovered experiment in visual sound*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/bytes/abc-sound-1933-laszlo-moholy-nagy-visual-music-experiment?fbclid=IwAR3er-Mk4KRT2ml-h5Bm0oPZD2WBffSqFiCM6KZbE2BuMq6O-YSNbt5gvAg0>

MOHOLY-NAGY, L. *Light prop for an Electric Stage*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://vimeo.com/111650264>.

MOHOLY - NAGY, L. (1926) *Berliner Stilleben*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://mogambo1924.blogspot.com/2018/07/berliner-stilleben-laszlo-moholy-nagy.html?spref=fb&fbclid=IwAR3mj4UfyLoBflmZXXHPYdLnt8QSLAaZa2v-3tScpTOP1Cp3-3vCbK3tCWE>

(2019). Lost Laszlo Moholy-Nagy Film Found in BFI Archive. *Artlyst*. Acedido em: 15 de maio de 2020, em: <https://www.artlyst.com/news/lost-laszlo-moholy-nagy-film-found-bfi->

100 Years of Bauhaus. Acedido em: 25 de maio de 2020, em: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/oskar-schlemmer/>

SPIRK, A. *Quadros de uma exposição*. Acedido em: 3 de maio de 2020, em: https://www.youtube.com/watch?v=H9dJJ7_3nrk

Dossiê Bauhaus

O homem no círculo das ideias –
considerações sobre o futuro dos
humanos a propósito dos trabalhos
para palco de Oskar Schlemmer.

Alexandre Pieroni Calado

Escola Superior de Teatro e Cinema/Instituto
Politécnico de Lisboa (PT)

E-mail: alexandrepieronicalado@gmail.com

Linkedin: <https://pt.linkedin.com/in/alexandre-pieroni-calado-75230467>

Resumo

Neste texto gostaríamos de discutir a hipótese de Oskar Schlemmer ter pensado o actor-bailarino recorrendo a uma ideia de homem enquanto ser integrado num ambiente, desconhecendo distinções absolutas entre o orgânico e o inorgânico. Uma incursão pelos textos «O homem e a figura de arte», «Palco», pelas anotações que deixou para o curso «O Homem», bem como uma discussão de alguns trabalhos para palco realizados por Schlemmer, constituirão o primeiro movimento. Num segundo movimento, tomaremos o texto seminal de Heinrich von Kleist «Sobre o Teatro de Marionetas», a noção de «biotécnica», de Raoul Francé, tal como nos chega através de Lazlo Moholy-Nagy, e a entrevista a Gilbert Simondon sobre a mecanologia, para sugerirmos que Schlemmer poderá ter contribuído para pensarmos uma ética da amizade entre humanos e máquinas. A reflexão aqui estabelecida em torno de Schlemmer conduzirá, então, a alguns questionamentos acerca do actual estatuto ontológico do ser humano, suas promessas e ameaças.

Palavras-chave: Oskar Schlemmer, Marioneta, Figura de arte, Biotécnica, Amizade inter-espécies, Híbridação tecnológica.

Abstract

We would like to discuss the hypothesis of Oskar Schlemmer having grounded his understanding of the performer on an idea of the human as a being integrated in an environment which doesn't acknowledge strict borders between the organic and the inorganic. Reading through the texts «Man and the art figure», «Stage» and Schlemmer's notes for the course on «Man», and discussing some of his stage works, will govern the first movement. On the second, we will take into consideration Heinrich von Kleist's «On the marionette theatre», the notion of «biotechnics», proposed by Raoul Francé and advocated by Lazlo Moholy-Nagy, and the interview with Gilbert Simondon on mechanology, to suggest that Schlemmer contributed to an ethics of the friendship between humans and machines. The discussion around Schlemmer's work and ideas will conclude with some remarks on the contemporary ontological status of the human species, its promises and challenges.

Keywords: Oskar Schlemmer, Marionette, Art figure, Interspecies friendship, Technological hybridization.

Introdução

O trabalho de Oskar Schlemmer (Alemanha, 1888 – 1943), artista que se moveu por várias disciplinas, pedagogo e pensador que tomou parte nos movimentos modernistas europeus da primeira metade do século XX, revela hoje inquietante pertinência. O artista esteve envolvido na escola alemã da Bauhaus, tanto em Weimar, quanto em Dessau, aí transitando pelos departamentos de pintura, escultura e artes do palco, sendo as experimentações desenvolvidas neste último território aquelas que constituem o núcleo da discussão que pretendemos desenvolver. Talvez seja possível fazer gravitar os diversos exercícios e experimentações que Schlemmer levou a cabo em torno de um centro de irradiação comum: a investigação de uma poética da técnica capaz de dar concretude a um entendimento cósmico do ser humano. A ser assim, o desenho que nos deixou «Der Mensch im Ideenkreis» [O homem no círculo das ideias] (circa 1928) poderá bem condensar toda uma reflexão levada a cabo ao longo de vários anos; neste desenho revela-se uma compreensão da humanidade que a abre, por dentro e para fora, às relações constitutivas com as esferas material, biológica, cultural e tecnológica. Aqui, com efeito, o ser humano é representado numa espécie de emblema que estabelece como que uma dança ou um

gesto gracioso, em meio a uma verdadeira circulação de energias e informações, entre múltiplos planos da existência.

O avanço tecnológico do início do século XX influenciou decisivamente todas as áreas do pensamento, incluindo as artes e disso o palco é bom exemplo. Na Bauhaus, diversos artistas como Kurt Schmidt, Lothar Schreyer e Wassily Kandinsky, entre outros, experimentaram com espectáculos ópticos e cinéticos, colocando em primeiro plano existências visuais, motoras, sonoras e lúmnicas, abdicando mesmo, em determinadas situações, da presença de seres humanos no palco. Poder-se-á articular estas experiências com um sentimento ambivalente perante o esbater das fronteiras entre humanos e seres tecnológicos. Com efeito, a tecnologia assinala com frequência a tensão ontológica que tem inquietado de forma especial a cultura do período moderno entre autonomia e determinação exterior, entre liberdade natural e condicionamento artificial. Trata-se de uma tensão que é possível pensar como remanescente do atrito entre duas concepções: um entendimento da máquina como modelo heurístico da natureza extensa, próprio do século XVIII, e uma visão da máquina como antítese da vida espontânea, livre e criativa, generalizada no século XIX. Nesta tensão no plano das concepções da tecnologia foi acompanhada por uma outra, especialmente manifesta na representação artística dos seres humanos, que conduziu diversos movimentos modernistas a oporem-se à representação realista e psicológica do ser humano. As experiências conduzidas por simbolistas, ainda no século XIX, bem como por construtivistas, cubistas, surrealistas, futuristas, dadaístas, para mencionar alguns, questionaram a centralidade da figuração do humano e os respectivos contornos. Schlemmer, por seu lado, terá mantido sempre suspeitas face à possibilidade de um teatro sem seres humanos, como discutiremos abaixo, procurando antes, parece-nos, explorar as vias abertas pela própria tecnologia para (re)pensar o ser humano e as possíveis representações deste nos campos artísticos. Menos que homenagear inocentemente as máquinas, o trabalho de Schlemmer utiliza novos esquemas cognitivos para clarificar um entendimento cósmico dos seres humanos.

Schlemmer conquistou um lugar singular na história das artes performativas graças ao *Triadisches Ballett [Ballet Triádico]* (Estugarda, 1922), para o qual concebeu vestuário e figuras; mas também os estudos cénicos e projectos para palco que desenvolveu ao longo da sua actividade na Bauhaus, entre 1923 e 1929, merecem ser considerados.¹ Nestes diversos exercícios, Schlemmer empreendeu um caminho de exploração do espaço, dos materiais, do movimento e do gesto que abre perspectivas para uma cena abstracta e um entendimento alargado das artes performativas. Nestes trabalhos vemos ambientes sim-

¹ Pode-se ter um conhecimento aproximado do que terão sido estes trabalhos a partir das reconstruções levadas a cabo por Margarete Hastings e Gerhard Bohner, disponíveis no DVD *Bühne und Tanz/Stage and Dance – Oskar Schlemmer* (2014a), cuja publicação foi coordenada por Torsten Blume, entre outros.

plificados que permitem experimentações abstractas com imagens artísticas de figuras de arte; os actores-bailarinos, recorrendo a vocabulários próprios da pantomima e da dança, expandidos por uma compreensão analítica do ser humano, desenvolvem qualquer coisa como “emblemas metafísicos da humanidade” (BLUME 2014b).² Além destes trabalhos para palco, são especialmente relevantes para a discussão que pretendemos levar adiante alguns dos textos programáticos, apontamentos e diários que Schlemmer nos deixou, em especial «Mensch und Kunstfigur» [O homem e a figura de arte] (1925), «Bühne» [Palco] (1927) e as anotações para o curso «Der Mensch» [O Homem] (1928-29). Os trabalhos para palco de Schlemmer, como *O Ballet Triádico* (1922), tratam-se, portanto, de experiências que internalizam qualidades próprias das máquinas, sem deixar de ser crítico às potenciais consequências da tecnologia, antes procurando de forma reiterada o espanto e o humor. Desde este ângulo, o trabalho para palco de Schlemmer revela, nas nossas sociedades cada vez mais marcadas pela omnipresença da tecnologia, uma especial relevância

1. A graciosidade da marioneta

Se tivermos presente as imagens dos figurinos, máscaras e objectos concebidos por Oskar Schlemmer, não deverá causar qualquer perplexidade considerar a marioneta como ferramenta heurística para discutir o trabalho para palco deste artista de origem alemã. Além das semelhanças visuais que se podem observar nos seus desenhos e esquemas com a marioneta, encontramos na publicação *The Theater of the Bauhaus*, que reúne textos e imagens publicados em 1924 pela Bauhaus para divulgar as actividades do estúdio de palco, fotografias de espectáculos concebidos então especificamente para marionetas e que evidenciam uma clara continuidade com as figuras propostas para os exercícios de cena com actores-bailarinos. Já, por outro lado, pretender que a graciosidade tenha sido uma das categorias estéticas perseguidas pelo artista da Bauhaus e que a marioneta foi um dos fulcros para a encontrar poderá não ser tão isento de interesse. Podemos compreender um pouco melhor a dimensão de graciosidade que marca a procura de Schlemmer recorrendo ao texto «Über das Marionettentheater» [Sobre o teatro de marionetas] (1810), de Heinrich von Kleist (1777 – 1811), uma das referências artísticas e conceptuais reconhecidas por Schlemmer. O ascendente de Kleist no pensamento e no discurso é expresso pelo artista da Bauhaus no texto seminal «Mensch und Kunstfigur» [O homem e a figura de arte] (1925), num desejo de continuar a re-

2 Esta expressão de Torsten Blume, que toma termos do próprio Schlemmer para os coagular numa caracterização possível do trabalho do artista alemão, surge num artigo cujo teor contribuiu fortemente para esclarecer e dar forma às intuições que vínhamos perseguindo e surgem agora desenvolvidas neste texto.

flexão sobre o ser humano e o actor-bailarino, em particular, problematizando as fronteiras entre a matéria, a vida e o espírito:

The endeavour to free man from his physical bondage and to heighten his freedom of movement beyond his native potential resulted in substituting for the organism the mechanical human figure [*Kunstfigur*]: the automaton and the marionette. E. T. A. Hoffmann extolled the first of these, Heinrich von Kleist the second. (SCHLEMMER 1971: 28)³

Estamos, portanto, próximos de um entendimento da graciosidade enquanto qualidade física e motora capaz de contrastar com o peso da matéria; mas, veremos em seguida, trata-se de uma qualidade também relativa ao domínio da consciência humana, cujos efectivos contornos apontam já para uma expansão radical da própria definição do humano. É relevante assinalar que o ascendente da marioneta sobre o modelo do actor-bailarino por vir não se exerceu apenas em Schlemmer, tendo encontrado precedente em outros artistas da cena sensivelmente do mesmo período.⁴ Talvez seja Gordon Craig (1872 – 1966) o nome que primeiro pode ocorrer neste domínio, na medida em que este elaborou uma feroz crítica aos actores da sua época, cunhando um termo que faz directa remissão ao modelo da marioneta quando escreve sobre a *Übermarionette* no seu programa estético, entendendo-o, a par da máscara, como “último vestígio da Arte nobre e bela de uma civilização passada” (CRAIG 1963?: 110). Neste caso, trata-se de encontrar uma forma de limitar a tendência humana para a liberdade, entendida como inimiga do resultado artístico, bem como o tom natural e a imitação dos homens, em favor de um investimento na impassibilidade da marioneta. Com efeito, o próprio Schlemmer reconhece este precedente, es-

3 A influência do ensaio de Kleist surge também de modo explícito nos diários de Schlemmer, por exemplo, na entrada de 5 de Julho de 1926: “One might ask if the dancers should not be real Puppets, moved by strings, or better still, self-propelled by means of a precision mechanism, almost free of human intervention, at most directed by remote control? Yes! It is only a question of time and money. The effect such an experiment would produce can be found described in Heinrich Kleist’s essay on the marionette” (SCHLEMMER 1990: 197). Como veremos adiante, a hipótese de uma substituição absoluta dos actors por marionetas é no mínimo, matizada por dúvidas da parte de Schlemmer em outros momentos da sua reflexão.

4 Poder-se-ia aqui evocar diferentes artistas da cena para quem a marioneta gozou de especial prestígio – Alfred Jarry, que, em «Da inutilidade do teatro para o teatro» (1896), escreve: “Um exemplo do gesto universal: a marioneta testemunha o seu espanto com um recuo violento e um choque do crânio contra os bastidores.” (JARRY 2018: 366); Maurice Maeterlink, que escreveu *Três Pequenos Dramas para Marionetas* (1894) e considerava que “The stage is the place where masterpieces die, because the representation of a masterpiece by means of accidental and human elements is a contradiction” (MAETERLINCK 2011: 297); Michel Fokine, que criou *Petroushka* (1911), para os Ballet Russes, com Vaslav Nijinsky e música de Igor Stravinsky, no qual são explorados os amores e ciúmes entre três marionetas. Correríamos o risco de nos afastar demasiado no nosso âmbito, pelo que nos centraremos em alguns artistas mais próximos de Schlemmer.

crevendo no texto acima citado: “The English stage reformer Gordon Craig demands: «The actor must go, and in his place comes the inanimate figure - the *Übermarionette* we may call him»” (SCHLEMMER 1971: 28). Trata-se, então, de um projecto artístico que procura repensar o horizonte estético das artes do palco, enquanto busca a reinvenção dos próprios contornos de representação do ser humano.

Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940) é um dos contemporâneos de Oskar Schlemmer que merece destaque, porquanto a montagem que realizou do *Le Cocu magnifique* [*O Magnífico cornudo*] (Moscou, 1922), com cenários de Liubov Popova (1889 – 1924), tornou-se um marco enquanto grande espectáculo de homens e máquinas quase indistintamente coreografados.⁵ Já no texto programático «A Barraca de Feira» (1912), Meyerhold tomara o teatro de marionetas como modelo para elaborar as suas propostas estéticas, notadamente enquanto rejeição do verismo emocional e defesa de um teatro estilizado:

When the puppet weeps, the hand holds the handkerchief away from the eyes; when the puppet kills, it stabs its opponent so delicately that the tip of the sword stops short of the breast; when one puppet slaps another, no colour comes off the face; when puppet lovers embrace, it is with such care that the spectator observing their caresses from a respectful distance does not think to question his neighbour about the consequences. (MEYERHOLD 2012a: 155)

Meyerhold, defendendo um teatro da “convenção consciente”⁶, afastou-se da matriz do realismo psicológico de Constantin Stanislavski (1863 – 1938), com quem havia trabalhado. Numa busca afim à de Schlemmer, parece-nos que

5 Podemos crer que Schlemmer conheceu pessoalmente ou, pelo menos, teve conhecimento próximo do trabalho de Meyerhold, na medida em que, em 1924, Friedrich Kiesler organizou a *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* [*Exposição Internacional de Novas Técnicas Teatrais*] como parte do *Musik- und Theaterfestival der Stadt Wien* [Festival de Teatro e Música de Viena]. Nesta exposição terão sido reunidos centenas de conceitos teatrais, elementos cenográficos e desenhos de figurinos, bem como cartazes e maquetes, oriundos, entre outros países, da Rússia, da Itália, da Alemanha, da França e da própria Áustria. Nesta exposição terão estado presentes artistas como George Grosz, Fernand Léger, El Lissitzky, Filippo Tommaso Marinetti, Vsevolod Meyerhold, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer, Kurt Schwitters, entre outros.

6 A expressão utilizada por Meyerhold é, como ele reconhece, de Valery Bryusov (1873-1924), poeta simbolista russo, que o actor e encenador teve em boa conta, se pode ler no texto «The New Theatre Foreshadowed by Literature» (circa 1902): “I think I am right in saying that in Russia Valery Bryusov was the first to stress the futility of the ‘truth’ which theatres have expended all their efforts in depicting in recent years. Equally, he was the first to indicate the new means of dramatic presentation. He demanded the rejection of the futile ‘truth’ of the contemporary stage in favour of conscious stylization.” (MEYERHOLD 2012b: 42) A passagem é especialmente relevante para o nosso trabalho na medida em que Schlemmer menciona também Bryusov como uma referência para o seu pensamento (SCHLEMMER 1971: 28).

Meyerhold, menos que alguma forma totalitária de controlo da cena,⁷ considerou que a marioneta poderia indicar o caminho para um “mundo de encanto” e “uma magia” (MEYERHOLD 2012a: 155).

2. Um ser humano cósmico

O modelo da marioneta graciosa pode ser articulado com uma compreensão simultaneamente analítica e sintética do ser humano, tanto na medida em que a dimensão material é tida em conta, como na forma como ele é entendido como estando para lá da dominação de uma racionalidade estrita. Não surpreenderá, então, que as propostas artísticas de Schlemmer para o palco conduzam a figuras que expandem a representação do humano num sentido que excede o realismo psicológico e abrem via, antes, para concepções abstractas. No texto «O homem e a figura de arte», Schlemmer apresenta o espaço cénico como um território virtual amplo, cujo espectro de modalidades se estende do lugar de culto religioso ao espaço próprio ao divertimento popular, passando pela cena ilusionista (SCHLEMMER 1971: 19). Na caracterização conceptual deste espaço pluripotencial, Schlemmer sublinha ainda a existência de um denominador comum que, enquanto conceito, se imbrica com as noções de disfarce, simulação e metamorfose (SCHLEMMER 1971: 18). Por outro lado, Schlemmer entende que aquilo que o homem procura na cena é uma imagem adequada de si-mesmo:

“Yet all the while Man seeks meaning. Whether it is the Faustian problem whose goal is the creation of Homunculus or the anthropomorphic impulse in Man which created his gods and idols, he is incessantly seeking his likeness, his image, or the sublime. He seeks his equal, the superman, or the figures of his fancy.” (SCHLEMMER 1971: 22)

Nesta óptica, o espaço cénico constitui um terreno de excelência para nele se projectar um entendimento renovado do ser humano, o qual deverá compreender as várias determinações a que este está sujeito, nos planos espacial, biomecânico, fisiológico e simbólico. Reciprocamente, o palco poderá ser arena para a difusão desse entendimento, desenvolvendo formas e acções que circulam essas reconfiguração. Escreve Schlemmer, um pouco mais adiante:

The laws of cubical space are the invisible linear network of planimetric and stereometric relationships. This mathematic corresponds

7 Um entendimento apressado e superficial das experiências de Meyerhold e do próprio modelo da marioneta poderia conduzir nessa direcção, que nos parece errada: “The Russian director Meyerhold, with his theory of ‘biomechanics’, went even further, clearing the stage as far as the back wall so as to leave a bare space on which he could manoeuvre his players, whom, like Craig, he regarded as puppets to be manipulated by one man – himself” (HARTNOLL 1998: 242).

to the inherent mathematic of the human body and creates its balance by means of movements, which by their very nature are determined mechanically and rationally. It is the geometry of calisthenics, eurhythmics, and gymnastics. These involve the physical attributes (together with facial stereotypy) which find expression in acrobatic precision and in the mass calisthenics of the stadium, although there is no conscious awareness of spatial relationships here. (...)

The laws of organic man, on the other hand, reside in the invisible functions of his inner self: heartbeat, circulation, respiration, the activities of the brain and nervous system. If these are to be the determining factors, then their center is the human being, whose movements and emanations create an imaginary space. Cubical-abstract space is then only the horizontal and vertical framework for this flow. These movements are determined organically and emotionally. They constitute the psychical impulses (together with the mimetics of the face), which find expression in the great actor and in the mass scenes of great tragedy.

Invisibly involved with all these laws is Man as Dancer (*Tanzermensch*). He obeys the law of the body as well as the law of space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space.” (SCHLEMMER 1971: 23, 25)

Trata-se aqui, portanto, de procurar desenvolver e dar expressão a um entendimento do ser humano enquanto realidade física e biológica. Esta mesma compreensão do ser humano é referida em outro texto de Schlemmer, « Bühne » [O Palco], apresentado aquando de uma sessão de demonstração de exercícios de palco na Bauhaus, em Março de 1927, aí os dois planos acima referidos sendo considerados como possíveis vias complementares:

From this point on, two fundamentally different creative paths are possible. Either that of psychic expression, heightened emotion, and pantomime (illustration 3); or that of mathematics in motion, the mechanics of joints and swivels, and the exactitudes of rhythmics and gymnastics. Each of these paths, if pursued to its end, can lead to a work of art. Similarly, the fusion of the two paths can result in a unified art form. (SCHLEMMER 1971: 95)

A preocupação com a elaboração de um pensamento capaz de explicitar, por um lado, e de orientar, por outro, a sua prática artística em palco, levou Schlemmer a elaborar uma compreensão, ao mesmo tempo analítica e sintética, do ser humano enquanto existência particular no cosmos, porquanto atravessada de uma heterogênea constituição. Já os desenhos de figurinos e respectivas legendas que são apresentados no texto «O homem e a figura de arte» apontam para a construção de representações metamorfizadas do corpo

humano que têm em conta estas noções e as alargam ao cultural – a transferência das formas do espaço para o contorno humano, a saliência das formas típicas das partes do corpo, os aspectos do movimento do corpo no espaço, as formas de expressão metafísica que tendem para a própria desmaterialização em símbolos corpóreos como a estrela, o infinito, o rosto duplo, etc. (SCHLEMMER 1971: 26-27). É possível observar também estes princípios de continuidade e comunicação entre planos sendo explorados de modo sistemático nas diversas peças e estudos cénicos desenvolvidos por Schlemmer na Oficina de Palco, graças às reconstruções efectuadas por Margarete Hasting e Gerhard Bohner (BLUME: 2014a). Em *Raumtanz* [*Dança do espaço*], os actores-bailarinos mascarados, vestindo figurinos andróginos com as cores primárias, caminham pelo espaço, seguindo linhas que o dividem nas quatro principais direcções do plano, com distintas qualidades de movimento cada um. Em *Stäbetanz* [*Danças dos bastões*], *Reifentanz* [*Dança dos aros*] e *Baukastenspiel* [*Peça dos blocos de construção*], vemos uma investigação em torno das possibilidades abertas pelo uso de objectos que inscrevem no espaço linhas rectas e curvas, bem como sólidos paralelepípedicos. A complexidade é acrescida em *Metaltanz* [*Dança do metal*], na qual os objectos cenográficos, o figurino e a iluminação constroem um exercício baseado contrastes de luz e sombra, exploração de reflexos e matizes tonais, bem como na construção de uma figura apenas perceptível enquanto contorno. Já em *Gestentanz* [*Dança dos gestos*], os actores-bailarinos desta feita mascarados com burlescos bigodes e óculos, desenvolvem uma coreografia espacial que inclui elementos de pantomima e que parece evocar, de modo não narrativo, fragmentos de situações como uma conversa, uma luta e uma dança de grupo. Apesar do estatuto de trabalhos em progresso comum a muitas destas peças, é possível argumentar que elas dão a ver precisamente uma investigação sistemática dos princípios referidos em «O Homem e a Figura de Arte».

As notas de Oskar Schlemmer para o curso «Der Mensch» [O homem], elaboradas entre 1928 e 1929, mas apenas publicadas em 1969 pela companheira Tut Schlemmer e pelo crítico de arte Heimo Kuchling, parecem confirmar as interpretações acima. Aí, o ser humano é objecto de estudo e reflexão enquanto existência material e animal social. Com efeito, ao percorrer as páginas de anotações e desenhos preparatórios feitos por Schlemmer, encontramos um programa estruturado em três partes, uma formal, uma biológica e outra filosófica. Na primeira parte, as reflexões movem-se em torno das proporções, do estudo da mecânica e da cinética do corpo humano, bem como de diversas representações figurativas retiradas da história de arte; na segunda parte, é da constituição biológica, fisiológica e do próprio funcionamento do corpo vivo que Schlemmer se ocupa; na terceira, o artista propõe um trânsito por vários sistemas filosóficos, da antiguidade à modernidade, debruçando-se sobre problemas da estética, da ética e da metafísica. Neste curso, então, preparado para discentes do curso da Bauhaus, o que parece estar em jogo é, desde logo,

a crença na necessidade da compreensão do ser humano como um fundamento para a actividade artística; e, mais especificamente, a convicção de que esse entendimento carece de uma elaboração que possa conduzir a uma visão renovada, cósmica, da existência. O programa do curso sobre o humano, com a duração prevista de dezassete semanas, propõe um percurso que parte das formas simples e de uma ideia de proporção do corpo, para percorrer um caminho que passa pela mecânica, a fisiologia, a psicologia e se estende até a filosofia e o misticismo, sem deixar de fora temas como o espaço, o vestuário, a alimentação e própria arte. Os desenhos que acompanham a publicação das notas preparatórias sugerem um movimento que vai do simples ao complexo, mostrando representações do corpo humano recorrendo a linhas rectas e curvas, depois com base em esquemas planos e volumétricos, para então colocar a figura em movimento e no espaço. O carácter de fundamento atribuído à própria noção de proporção, colocada como uma das questões iniciais do curso, com referências à antiguidade egípcia e grega, a Dürer (*Von der Gliedmass des Menschen*) e Leonardo (*Trattato dell pittura*), mas também ao fisiologista Carl Gustav Carus (1789-1869) e ao naturalista Ernest Haeckel (1834 – 1919), revelam bem a procura de um entendimento moderno do canon da figura humana (SCHLEMMER 1971: 60). Como escreve Schlemmer numa entrada do diário, alguns anos antes, no início de Novembro de 1922: “I would place the *human figure* at the center [sic] of my investigations. «Man, the measure of all things» provides so many possibilities for variation and for relationships to architecture and craftsmanship that one would merely have to extract the essentials” (SCHLEMMER 1990: 133). O que podemos encontrar nestas notas é uma procura pelo essencial que não é simplista, um percurso que estabelece relações entre a anatomia e a filosofia, entre o movimento do corpo e psicologia, entre o indivíduo e o ambiente em que vive, um verdadeiro entendimento cósmico do ser humano.

Regressando a «O homem no círculo das ideias», de Schlemmer, Schlemmer concentrou nesta representação do ser humano múltiplas linhas que sugerem a estreita ligação dessa figura com um conjunto diversificado de planos. Desde logo, no próprio ‘Círculo das ideias’ [*Ideenkreis*] encontramos a ‘Estética’ e a ‘Ética’, próximas do ‘Sentido da visão’, de ‘Centro nervoso’ e de ‘Psicologia’, bem como, exteriormente, perto da ‘Arte’; um pouco mais em baixo, deparamo-nos com o ‘Círculo da acção’ [*Kreislauf*] junto ao ‘Sangue’, à ‘Musculatura superior’, à ‘Respiração’, ao ‘Órgãos internos’, ao ‘Sentido do tacto’ e ao ‘Vestuário’; mais abaixo ainda, entre outras categorias, vemos a ‘Alimentação’, a ‘Vida sexual’, os ‘Nervos’, os ‘Ossos’, os ‘Tecidos’, bem como a ‘Mecânica’ e a ‘Cinética’; todas estas dimensões delimitadas, acima, pela ‘Astrologia’ e, abaixo, pelo ‘Magnetismo/Terra’, em meio aos ‘Espaço natural’ e ‘Espaço formal’, de acordo com um eixo da ‘Horizontal’, outro da ‘Vertical’ e o próprio ‘Tempo’. Trata-se, podemos crer, de um diagrama que ilustra bem o entendimento do humano enquanto ser cósmico, vendo neste uma existência integrada e em relação com os planos

material, biológico, cultural e tecnológico. O programa estético de Schlemmer, tomando como referencial o modelo da marioneta graciosa, tal como entendido por Kleist, aponta para uma noção do ser humano que convida a ter em conta uma redefinição das fronteiras entre matéria, vida e espírito.

3. A prótese, o urso e deus

O texto «Sobre o teatro de marionetas», de Heinrich von Kleist, foi publicado em 1810 e configura-se como um diálogo filosófico em que o sujeito do discurso troca ideias com um distinto bailarino, no curso de um encontro casual dos dois junto a um espectáculo de marionetas. Talvez a tese central do texto de Kleist relativa ao bailarino possa ser conduzida à afirmação conclusiva, “a graciosidade (...) surge em simultâneo e de modo mais puro naquela estrutura de um corpo humano que ou não possui consciência alguma, ou possui uma consciência infinita, i.e. ou no boneco articulado, ou num deus” (KLEIST 2009: 143). Trata-se, portanto, de analisar a questão da graciosidade, em contraponto com a afectação de certos intérpretes, recorrendo ao referencial do teatro de marionetas para esclarecer o que poderá estar na origem daquela qualidade primordial e conduzir à eliminação deste defeito artístico. Ao longo do argumento é, portanto, explorada a ideia de que o bailarino deve aprender com as marionetas, uma vez que é “quando a alma (*viz motrix*) se encontra num qualquer ponto que não coincide com o centro de gravidade do movimento” (KLEIST 2009: 137), um “centro de gravidade no interior da figura” (KLEIST 2009: 134), que surge a afectação. A marioneta surge, então, como modelo da graciosidade e como referencial para enfrentar o desafio à alma do bailarino, entendida como atenção e consciência do movimento, pois as marionetas “(...) têm a vantagem de ser *anti-graves*” (KLEIST 2009: 139) e os membros delas não são mais do que “pêndulos”, que obedecem por si, “de maneira mecânica, sem qualquer intervenção” (KLEIST 2009: 134).⁸ Tal como encontramos em Schlemmer, temos no texto de Kleist a valorização da leveza contra o peso da gravidade como uma qualidade desejada para o actor-bailarino; graciosidade, portanto, é uma categoria que devemos ter presente quando pensamos nas reflexões e experiências levadas a cabo por Schlemmer.

Neste texto de Kleist, o modelo da marioneta, além da ideia de graciosidade, conduz-nos a uma reflexão sobre a consciência e, gostaríamos de mostrar,

8 Poderá ler-se nesta passagem, com reconhecido anacronismo, a intuição de todo um trabalho que tem vindo a ser desenvolvido desde o início do século XX de forma sistemática em torno da propriocepção e da consciência somática do movimento, entre outros, por Frederick Alexander (1869-1955), Moshe Feldenkrais (1904-1984), Ida Rolf (1896-1979), Joan Skinner (1924-2021), com decisivas repercussões em coreógrafos como Anna Halprin (1920-2021), Yvonne Rainer (1934-), Trisha Brown (1936-2017), Steve Paxton (1936-), Lisa Nelson (1949-), para referir apenas alguns.

sobre os limites entre matéria, vida, espírito e tecnologia. Como podemos acompanhar ao longo da segunda metade do texto, o diálogo entre os dois homens encaminha-se para uma história supostamente vivida pelo bailarino e que nos é apresentada como ilustração de um aspecto particular do nexos gracioso/afecção. Trata-se da história de como o nosso protagonista terá enfrentado dois distintos adversários em desafios de esgrima; num primeiro momento, com o jovem senhor G, num segundo duelo, com um urso esgrimista. Cada um dos combates terá um desenlace para o nosso bailarino, em ambos jogando a paixão um papel definidor, primeiro a favor, depois contra ele. O primeiro embate pode ser resumido com o seguinte trecho: “Encentámos um combate; verificou-se, porém, que eu lhe era superior; a paixão ajudava a confundir-lo; quase todos os golpes que eu lhe dirigia tocavam-lhe e por fim o florete saltou-lhe da mão e foi parar a um canto” (KLEIST 2009: 141). No desenvolvimento da parábola, o bailarino conta que o senhor G. o conduziu a um novo desafio, desta feita com aquele que é apresentado como o professor de esgrima deste último: “Encontrando-me já um pouco recuperado do meu espanto, ataquei o animal com o florete; o urso fez um movimento muito breve e parou o golpe. Encontrava-me agora quase na situação do jovem Senhor G... O ar sério do urso ajudava a que eu fosse perdendo a minha postura, os golpes e as fintas iam alternando, comecei a suar: tudo era em vão” (KLEIST 2009: 142). Como estas passagens sugerem, o aspecto que decide o resultado destes encontros é a influência das emoções e a perda do autodomínio, que contrastam com a rapidez dos reflexos e a impassividade que o urso apresenta no maior grau.

Uma segunda parábola complementa esta primeira, iluminando, sob um novo ângulo, o debate em torno da consciência aqui empreendido. Trata-se da história de um novo jovem que apresentava uma graça especial até ao momento em que um comentário exterior acerca dos respectivos modos o tornou consciente de si-mesmo e o mergulhou numa auto-observação compulsiva, que impedia “o livre jogo dos seus gestos, como se fora uma rede metálica” (KLEIST 2009: 141). O texto trata, em suma, de problematizar a importância da emoção, por um lado, e, por outro, de certa forma de racionalidade auto-consciente, e de tratar ambas as dimensões como obstáculos à graciosidade. Neste trânsito deparamo-nos com a valorização de certa contiguidade entre o mundo dos homens e o dos animais, em linha com a reflexão levada a cabo no terreno das ciências da natureza, desde a proposta taxonómica de Carl Linnaeus (1707-1778) e que iria encontrar um marco decisivo, algumas décadas mais tarde, com a publicação de *A Origem das Espécies* (1859), por Charles Darwin (1809-1882).

A graciosidade convida, então, a questionar o domínio da consciência e da racionalidade, mas também da paixão, na esfera de actuação do bailarino e, correlativamente, dos seres humanos. A marioneta surge como um modelo para catalisar esta reflexão e, tal como sucede perante as fronteiras do mundo vivo, este modelo interroga os próprios limites da condição material do ser

humano. O exemplo dos membros prostéticos evocado por Kleist no contexto do ensaio, assinala que aqueles que têm membros artificiais detêm um âmbito de movimentos limitado, mas que alguns dançam com eles “com uma calma, uma leveza e uma graciosidade que provocam espanto em qualquer pensante” (KLEIST 2009: 136-137). Há, portanto, um aspecto prostético no projecto de Kleist, no qual a limitação se revela libertadora. Desde este ponto de vista, o texto de Kleist coloca-nos directamente no âmago de um debate em torno do lugar do homem na economia da natureza, questão esta subjacente a qualquer visão do palco e daqueles que nele transitam. É pertinente, face ao objectivo do presente texto e à referência que é feita por Schlemmer na citação acima, ter presente que o texto de Kleist surge numa data não muito distante de *Der Sandmann [O homem de areia]* (1816), de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), o qual glosa, de certo modo, algumas questões análogas às debatidas no texto de Kleist. Este conto fantástico de Hoffmann conta-nos a história de um jovem que se apaixona por uma autómata, sem que ele se consiga aperceber da verdadeira natureza desta até ao último instante. À semelhança do autómato, a marioneta, algures entre deus, o animal e o objecto prostético, constitui um referencial para orientar o bailarino no sentido da graciosidade e afastá-lo da afectação. Trata-se, portanto, das fronteiras entre o ser humano e a matéria, por um lado, e entre o ser humano e o mundo animal, por outro, na discussão levada a cabo por Kleist e retomada por Schlemmer; e a consciência assume um papel central na produção da afectação, como mostra a citação inicial.⁹

4. Poesia biotécnica

Para melhor compreender o que poderá significar a ideia de ser cósmico que temos vindo a apresentar, é importante ter presente que essa representação do humano compreende uma estreita relação com a tecnoesfera e um particular entendimento desse mesmo domínio. Laszlo Moholy-Nagy (1895 – 1946), artista visual de origem húngara, foi um daqueles para quem a natureza não constituía apenas o ambiente espontâneo no qual o ser humano leva a cabo a própria existência; antes, a natureza poderia ser mesmo o modelo de referência para imaginar a realidade tecnológica. Com efeito, certa comunicação

9 Algumas noções hoje estabelecidas pela neurobiologia e as ciências cognitivas poderão contribuir, talvez, para iluminar a interferência dos planos de consciência na relação com o que o actor-bailarino faz em cena assinalada por Kleist. Com efeito, se tomarmos a distinção entre «consciência nuclear» e «consciência autobiográfica», proposta por António Damásio em *O Sentimento de Si* (2013), poderemos sugerir que são os fenómenos associados a esta segunda modalidade de consciência que interferem de modo particular na relação que um actor-bailarino estabelece com as actividades que está a realizar, alijando-o destas na medida em que o ocupa das representações mentais de si-mesmo.

entre o natural e o artificial, entre a vida e as máquinas, vinha sendo pensada desde, pelo menos, o final do século XIX, e Lazlo Maholy-Nagy foi um dos advogados desta visão, no contexto da Bauhaus. Poder-se-ia argumentar que desde as investigações conduzidas no início do século em torno da disciplina da anatomia comparada um pouco por toda a Europa que se havia constatado a existência de regularidades morfológicas no mundo vivo. De Ernest Haeckel a Charles Darwin, passando por Johann W. v. Goethe, vários foram os estudiosos da natureza que observaram e reflectiram sobre a evidente ordem que permeia plantas, animais e mesmo o mundo físico da natureza. Já no século XX, em boa medida tomando como referência os trabalhos levados a cabo por Raul Francé (1874–1943), Maholy-Nagy virá sustentar a importância de tomar os processos naturais como referencial para a concepção das técnicas, por exemplo, no seminal volume *The New Vision* (1947 [1928]). Para Maholy-Nagy, as leis da economia e da inércia actuam de modo semelhante nos domínios natural e técnico, pelo que “[a]ll technical forms can be deduced from forms in nature since “similar activities shall always lead to similar forms” (MOHOLY-NAGY 1947: 41). Estes princípios conduzirão Maholy-Nagy, ainda fazendo referência a Francé, a notar que os processos em geral se desenvolvem de acordo com sete formas técnicas fundamentais, a saber: o cristal, a placa, a esfera, o cone, a fita, a vara, e a espiral (MOHOLY-NAGY 1947: 46).

Moholy-Nagy terá dado voz e desenvolvimento ao pensamento de Francé, que havia sustentado em *Die Waage des Lebens* [*O Equilíbrio da Vida*] (1927), que a natureza poderia ser copiada nos processos artísticos, tecnológicos e arquiteturas, não tanto nas formas com que se manifesta mas principalmente no modo como opera: “you should look at the problem solved by the form ... use the same method as the organism used in solving it by producing its own specific form” (FRANCÉ 1921 *apud* MERTINS 2007: 122). Parece ser este mesmo o entendimento de Maholy-Nagy quando reitera a ideia expressa por Francé de que ‘a forma decorre da função’, dizendo: “[e]very process has its necessary form, which always results in functional forms. They follow the law of shortest distance between two points; cooling occurs only on surfaces exposed to cooling; pressure only on points of pressure; tension form of energy” (MOHOLY-NAGY 1947: 40). Podemos reconhecer nas figuras do *Ballet Triádico*, a par de reinterpretações dos figurinos da *commedia dell’arte* e do *ballet*, um exercício de articulação dos princípios delineados em «O Homem e a figura de arte» e estas formas biotécnicas, em especial as figuras das secções quatro, nove e doze¹⁰. Prosseguindo as linhas de pensamento acima de-

10 As referências a outras formas performativas são sempre reelaboradas por Schlemmer e, nas situações referidas, a marca do pensamento biotécnico parece estruturar esse exercício – a esfera, no caso do figurino quatro, a espiral, no caso do nove, e diversos elementos, no figurino doze. Será pertinente ter presente que o recurso ao vocabulário biotécnico não se faz, também ele, sem algum sentido lúdico, mas acreditamos que a referência é bastante evidente.

lineadas, pode dizer-se que o entendimento do ser humano como uma existência cósmica significa que este apenas pode ser compreendido e representado se se tiver em conta alguma permeabilidade ou sobreposição de planos ônticos, entre os quais, o da própria tecnoesfera. Nesta medida, não se trata tanto de converter em máquinas os homens, mas antes de ver como são já os seres humanos, em certa medida, entidades maquínicas. Poder-se-á sustentar, cremos, que na sua busca pelo simples e o elementar, Schlemmer se afastou de certas visões arcádicas da natureza que se manifestavam no contexto da Bauhaus e da sua época, próximas do movimento Expressionista, movendo-se na direcção de um entendimento da realidade natural que não excluiu a técnica e a própria tecnologia. Segundo esta perspectiva, o que Schlemmer terá experimentado e explorado terão sido certos territórios de fronteira e de indistinção entre o humano e o tecnológico, um movimento que nos parece revelar a maior pertinência para o nosso presente.

A posição de Moholy-Nagy, assumida desde a primeira hora na sua entrada na Bauhaus, vai no sentido de valorizar, não apenas um entendimento global do humano, como também no de promover a disponibilidade do olhar para com a realidade e o mundo técnico. É este entendimento que encontramos nas palavras de Moholy-Nagy quando este escreve que o objectivo do curso inicial da Bauhaus deveria tomar como ponto de partida:

the man “who, from his biological center, can with instinctive certainty again take an instinctive stand against all the things of life; who allows himself be taken by surprise by industry, rapidity, and the externalities of an often misunderstood ‘machine culture’ as little as the man of antiquity had the fortitude to assert himself against the forces of nature. (MOHOLY-NAGY 1929: 18)¹¹

Sendo certo que o entusiasmo perante a ciência e a técnica foi partilhado por distintos artistas e pensadores do modernismo, haverá algo de particular neste criador da Bauhaus que não pode ser reduzido a uma conversão ingénuo face às possibilidades da tecnologia e a um qualquer desejo inconfessado de renovação dos seres humanos. Schlemmer, por seu lado, irá exprimir esta vontade de uma compreensão moderna do humano pela da cena de modo pregnante, considerando a possibilidade de substituir os actores por máquinas:

11 No texto de Moholy-Nagy, em alemão, pode ler-se: “der mensch, der von seiner biologischen mitte her allen dingen des lebens gegenüber wieder mit instinktiver Sicherheit Stellung nehmen kann; der sich heute genau so wenig von industrie, eiltempo, äußerlichkeiten einer oft mißverstandenen „maschinen» kultur“ überrumpeln läßt, wie der mensch der antike die Sicherheit hatte, sich den naturgewalten gegenüber zu behaupten.” Trata-se de uma versão diferente daquela que surge na edição norte-americana, na qual a última frase é diferente e não faz menção explícita à relação que o homem antigo tinha com as forças da natureza (Cf. MOHOLY-NAGY 1947: 19). Servimo-nos aqui, portanto, da versão publicada em alemão, na tradução de WICK (s/d), graças a quem chegámos a esta passagem.

We are primarily visually oriented beings and can therefore take pleasure in the purely optical; we can manipulate forms and discover mysterious and surprising effects in mechanical motion from concealed sources; we can convert and transfigure space through form, color, and light. We can say, therefore, that the concept *Schau-Spiel* would become a reality if all these elements, comprehended as a totality, were brought into being. We should then have a real 'feast for the eyes,' a metaphor come true.. (...) We can imagine plays whose 'plots' consist of nothing more than the pure movement of forms, color, and light. If this movement is to be a mechanical process without human involvement of any sort (except for the man at the control panel), we shall have to have equipment similar to the precision machinery of the perfectly constructed automaton. Today's technology already has the necessary apparatus. It is a question of money - and, more importantly, a question as to how successfully such a technical expenditure can meet the desired effect. How long, that is, can any rotating, vibrating, whirring contrivance, together with an infinite variety of forms, colors, and lights, sustain the interest of the spectator? The question, in short, is whether the purely mechanical stage can be accepted as an independent genre, and whether, in the long run, it will be able to do without that being who would be acting here solely as the 'perfect machinist' and inventor, namely, the human being. (SCHLEMMER 1971: 85, 88)

Tal como foi referido, experiências mais ou menos radicais de substituição dos actores por máquinas, marionetas e manequins vinham sendo desenvolvidas nos palcos europeus, experiências estas das quais o próprio Schlemmer terá tido conhecimento. Seria de esperar, portanto, que o próprio Schlemmer pudesse considerar a hipótese com seriedade, tanto mais se tivermos presente os trabalhos que desenvolveu para palco e hoje disponíveis, pelo menos em parte, através das recriações realizadas. Por outro lado, podemos supor que a ambição de Schlemmer terá antes sido realizar uma prospecção pelo horizonte de repercussões que se começavam a entrever com o desenvolvimento tecnológico e social que presenciava; nas palavras do próprio:

Since we do not yet have a perfected mechanical stage (...), man remains perforce our essential element. And of course he will remain so as long as the stage exists. In contradistinction to the rationalistically determined world of space, form, and color, man is the vessel of the subconscious, the unmediated experience, and the transcendental. He is the organism of flesh and blood, conditioned by measure and by time. (SCHLEMMER 1971: 91)

O que nos parece que esta passagem indica com clareza é precisamente a visão cósmica do ser humano, entendida como realidade inscrita num contexto

também material mas, pela própria natureza, capaz de se assumir como mediador dessa realidade para toda uma outra esfera da existência que excede o estrito domínio da matéria. Ao contrário do que entendera Craig, será graças àquilo que no humano escapa ao domínio da racionalidade que se abre uma via para que o palco se afirme como forma de arte. Poder-se-ia falar, então, do humano como aquele ser especialmente embrincado na intersecção entre vida e técnica, algo a que as artes e as artes cena, em especial, não podem ficar indiferentes, na medida em que tomam o ser humano como matéria de excelência. Retomando os momentos iniciais do nosso texto, poder-se-ia falar no modelo da marioneta graciosa como referencial para uma poética da técnica capaz de concretizar os novos contornos da condição humana moderna.

Para explicitar um pouco esta última afirmação, é pertinente retomar algumas das reflexões sobre o objecto técnico do filósofo francês Gilbert Simondon (1924 – 1989), porquanto algumas das suas intuições parecem articular as experimentações de Schlemmer com as nossas inquietações presentes, numa época em que o mundo parece emerso na realidade técnica de um modo inédito. De acordo com Simondon, o objecto técnico pode ser entendido como uma entidade mediadora entre o ser humano e o meio onde este se insere, como uma verdadeira prótese perceptiva e operativa, com as correlativas consequências cognitivas (SIMONDON 2009: 128). Um dos aspectos que nos parece hoje especialmente relevante de entre as intuições de Simondon é o diagnóstico de que as sociedades modernas, apesar de atravessadas por múltiplas dimensões da tecnologia, produzem modos de vida alijados de uma genuína compreensão dos objectos técnicos; afastados de um entendimento que, para o filósofo francês deverá mais ser considerado “cognitivo” que “racional”, porquanto envolve dimensões emocionais, perceptivas e motoras. É à luz desse percepção que Simondon advoga uma particular ordem de relações entre seres humanos e objectos técnicos:

(...) Il ne faut être ni trop passionné pour les objets techniques, ni exclusivement passionné pour un seul, bien sûr, ni, d'autre part, complètement indifférent envers eux en les considérant comme des esclaves. Il faut une attitude moyenne d'amitié, de société avec eux, de fréquentation correcte (...). (SIMONDON 2009: 110)

Para Simondon, portanto, há a necessidade de estabelecer com os objectos técnicos que fazem parte constituinte do ambiente humano uma relação de amizade, em tudo diferente da indiferença e da paixão. Poder-se-á argumentar que este apelo, ainda que ecoando as observações de Moholy-Nagy citadas acima, é já o sintoma da sensibilidade de uma nova época, distinta daquele início de século marcado pelo optimismo e a fé nas capacidades da técnica e da tecnologia para contribuírem para um mundo mais livre e justo. Com efeito, na mesma entrevista aqui citada, encontramos o filósofo francês a defender a necessidade de promover o aparecimento de “poetas da técnica” (SIMONDON

2009: 112). Sendo possível entender, como faz Hans Wingler, na Introdução à publicação das notas para o curso «O homem», o projecto de Schlemmer como tendo por objectivo último o metafísico ou o místico (WINGLER 1971: 24), parece-nos, antes, que as experiências de Schlemmer se constituem como verdadeiros exercícios de poesia biotécnica.

5. Que amizade entre homens e máquinas

Os trabalhos para palco de Schlemmer, bem como o curso que desenvolveu em torno da figura humana e o importante texto programático «O homem e a figura de arte», são atravessados por uma busca continuada em torno de formas elementares e de como estas poderão contribuir para criar nexos entre os múltiplos planos da existência. É nestes termos que Schlemmer reflecte, numa entrada no diário de Abril de 1926:

“The original is usually identical with the elementary and the latter with the simple. We can always begin over and over again with the ABC, we can always reconsider the elements of art, because in simplicity there is a strength in which every true innovation is rooted. Simplicity, understood as what is elementary and typical, out of which diversity and individuality evolve organically, simplicity understood as tabula rasa and a general purging of all the eclectic accessories of every style and period, must surely guarantee that path which we call the future!” (SCHLEMMER 1990: 21)

A exploração das relações recíprocas entre homens e máquinas, entre seres vivos e o mundo inanimado, entre as ideias e as formas materiais constituiu um movimento no qual o artista alemão se envolveu ao longo da sua actividade. Ter-se-á tratado de um percurso que, tomando referência no passado e pondo os olhos no futuro, procurou responder ao próprio presente do seu tempo com agudeza e sensibilidade, buscando menos irradiar o humano que repensar a respectiva singularidade: “A further emblem of our time is mechanization, the inexorable process which now lays claim to every sphere of life and art. Everything which can be mechanized is mechanized. The result: our recognition of that which can not [sic] be mechanized.” (SCHLEMMER 1971: 17) Estamos perante, então, mais do que qualquer desejo de controlo autoritário da cena e das representações do humano, perante a busca de linguagens capazes de dar concreção à condição humana num mundo onde a condição biotécnica da espécie ganha uma preponderância absoluta.

Schlemmer construiu espaços vazios, marcados por linhas que desvelam uma geometria latente, nos quais lançou em movimento corpos biomecânicos e coisas humanizadas, sem qualquer idealização, seja da tecnologia, seja da natureza. Nesta medida, propôs trânsitos entre fronteiras e o cultivo de uma

certa simpatia para com a máquina, que poderia ser entendida como parte de uma deferência generalizada para com todos os reificados – os oprimidos, os excluídos, os estrangeiros. Sendo dinamizado por figuras com determinada dimensão de patético, que nos podem recordar heróis de banda desenhada ou brinquedos de criança, o teatro de Schlemmer desestabiliza qualquer entusiasmo ingênuo perante uma representação do homem enquanto ser trans-natural, cósmico. Ao mesmo tempo, este teatro será sempre um exemplo de experimentação e de construção de territórios de libertação dentro de uma realidade fortemente condicionada e controlada. Nos dias de hoje, de novo a ambivalência perante a tecnologia se faz sentir, ora enquanto promessa de um futuro mais livre e justo, ora enquanto sintoma dos processos de alienação e da tirania de uma razão instrumentalizadora. Contudo, agora, a tecnologia toma formas particularmente problemáticas, convergindo com os seres humanos em diversas escalas farmacológicas, neurológicas e cognitivas, entre outras. A questão ética de saber quão longe a espécie humana se pretender hibridizar ou deixar hibridizar talvez seja, hoje, mais pertinente que nunca e, portanto, mais necessárias sejam as concretizações que nos possam ajudar a decidir não apenas baseados em critérios instrumentais. Os trabalhos para palco de Schlemmer poderão iluminar vias artísticas para uma reflexão que seja resistente à naturalização da tecnologia, salientando como está em jogo uma metamorfose da própria condição humana, com todos os riscos e ameaças, políticos e psicofísicos, que lhe poderão estar associados.

Referências bibliográficas

BLUME, Torsten (2014b). «An Undertaking Contrary to Nature for Purposes of Order». In: *Bauhaus Magazine*. Dessau-Roßlau: Bauhaus Dessau Foundation. Issue 6. Pp. 5 -13.

CRAIG, G. (1963? [1908]). *A Arte do Teatro*. Trad. Redondo Júnior. Barcelos: Editora Arcádia.

HARTNOLL, P. (1998). *The Theatre – A Concise History*. New York: Thames and Hudson, Inc. 3rd ed.

JARRY, Alfred (2018). «Da inutilidade do teatro para o teatro». In: BORIE, M. et al. (ed.) (2018). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. 4ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. Pp. 334-336.

KLEIST, H. v. (2009 [1810]). «Sobre o teatro de marionetas». In: KLEIST, H. v. (2009). *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.

MAETERLINCK, M. (2011). «Small Talk: The Theatre». In: WILLINGER, D., GEROULD, D. (ed.) (2011). *A Maeterlink Reader*. New York: Peter Lang Publishing, Inc. Pp. 296-299.

MERTINS, D. (2007). «Where Architecture Meets Biology: An Interview with Detlef Mertins» Departmental Papers (Architecture). 7. http://repository.upenn.edu/arch_papers/7

MEYERHOLD, V. (2012a [1912]). «The Fair Ground Booth». In: PITCHES, J. (ed.) (2012). *Meyerhold on Theatre*. London/New York: Bloomsbury Methuen Drama. 2nd. Pp. 145-169.

MEYERHOLD, V. (2012b [circa 1902]). «The New Theatre Foreshadowed by Literature». In: PITCHES, J. (ed.) (2012). *Meyerhold on Theatre*. London/New York: Bloomsbury Methuen Drama. 2nd. Pp. 39-44.

MOHOLY-NAGY, L. (1929). *Von material zu architektur*. München: Albert Langen Verlag

MOHOLY-NAGY, L. (1947 [1928]). *The New Vision*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc.

SCHLEMMER, O. (1971). «Man and Art Figure». In: GROPIUS, W. et al. (ed.) (1971). *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University Press. Pp. 17-48.

SCHLEMMER, O. (1971). «Theater». In: GROPIUS, W. et al. (ed.) (1971). *The Theater of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University Press. Pp. 81-101.

SCHLEMMER, O. (1971). *Man: Teaching Notes from the Bauhaus*. Ed. Heimo Kuchling. Trans. Janet Seligman. Pref. Hans Wingler. Cambridge: MIT Press.

SCHLEMMER, O. (1990). *The letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Selected and edited by Tut Schlemmer, translated by Krishna Winston. Illinois: Northwestern University Press.

SIMONDON, G. (2009 [1968]). «Entretien sur la méchanologie». In: *Revue de synthèse*. Tome 130, 6e série, n° 1. Pp. 103-132.

WICK, R. (s/d). «Three Preliminary Courses: Itten, Moholy-Nagy, Albers». <<https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5176/three-preliminary-courses-itten-moholy-nagy-albers>>]

WINGLER, H. (1971). «Oskar Schlemmer's conception of man». In: SCHLEMMER, O. (1971). *Man: Teaching Notes from the Bauhaus*. Ed. Heimo Kuchling. Trans. Janet Seligman. Pref. Hans Wingler. Cambridge: MIT Press. Pp. 22-24.

Referências Videográficas

BLUME, T. et al. (2014a). *Bühne und Tanz/Stage and Dance – Oskar*. Dessau: Stiftung Bauhaus Dessau. 150 min.

Dossiê Bauhaus

Kantor na cadeira da Bauhaus: linhas para o ator e o teatro híbridos

Bruno Leal Piva

Ator-criador. Doutorando do Curso em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade da mesma Faculdade, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.04605.BD. Mestre em Artes Cénicas pela FCSH/UNOVA e Bacharel/Licenciado em Letras (Port/Esp) pela FFLCH/USP.
E-mail: brunopiva@edu.ulisboa.pt

Resumo

Realiza-se um recorte sobre a linguagem estético-teatral de Tadeusz Kantor, numa análise hermenêutica sustentada por seus trabalhos ao longo da história. Parte-se da ideia de abstracionismo de Kandinsky para confrontá-la à ideia de arte abstrata de Kantor. Busca-se entender o papel e a simbiose do ator com o objeto em seus trabalhos, num estreitamento de laços com Oskar Schlemmer. No cruzamento das influências desses artistas, procura-se a renovação da cena contemporânea, através da averiguação da peça-filme *Play, The Film* (2011), da companhia teatral Cão Solteiro & André Godinho, para tratar da reatualização do teatro e do ator-objeto. Desses encontros, espera-se uma aproximação com a noção de ator e teatro híbridos, a partir de pistas sobre como repensar o teatro de Kantor em perspectiva com a Bauhaus e, por conseguinte, a cena teatral contemporânea.

Palavras-chave: Kantor, Kandinsky, Schlemmer, Ator-objeto, Teatro híbrido.

Abstract

*A clipping is made about the aesthetic-theatrical language of Tadeusz Kantor, in a hermeneutic analysis supported by his works throughout history. It starts with Kandinsky's idea of abstraction to confront it with Kantor's idea of abstract art. It seeks to understand the role and the symbiosis of the actor with the object in his works, in a strengthening of ties with Oskar Schlemmer. At the intersection of the influences of these artists, the renewal of the contemporary scene is sought, through the investigation of the play-film *Play, The Film* (2011), by the theater company Cão Solteiro & André Godinho, to deal with the re-updating of theater and actor-object. From these encounters, an approximation to the notion of hybrid actor and theater is expected, based on clues on how to rethink Kantor's theater in perspective with the Bauhaus and, therefore, the contemporary theater scene.*

Keywords: Kantor, Kandinsky, Schlemmer, Actor-object, Hybrid theater.

Introdução

Tadeusz Kantor (1915-1990) foi um enigmático multiartista a quem podemos sempre recorrer para debater sobre os desafios dos estudos teatrais. Seus métodos, como a articulação da imagem-memória, podem atrelar-se a campos distintos, como literatura, psicanálise, filosofia, entre outros. A viagem que faz constantemente aos abismos pouco explorados pela mente humana, mirando seu olhar para o desconhecido, é capaz de invocar linhagens investigativas e metodológicas diversas para compreender, por exemplo, a função e o funcionamento do seu teatro e do seu ator.

Neste estudo, opta-se por realizar um recorte que nos conduza a pesquisar sobre a sua linguagem estético-teatral, através duma análise hermenêutica sustentada por seus trabalhos, verificando como os mecanismos de seu teatro atuavam em consonância com a própria dinâmica que deles resultavam e alteravam o transcurso do teatro ao longo da História. Contribui para isto a noção de teatralidade e antiteatralidade de Martin Puchner, com sua defesa pela genealogia teatral.

No entanto, é a partir da ideia de abstracionismo de Kandinsky que a discussão ganha maior fôlego, confrontando-a à ideia de arte abstrata de Kantor. São utilizadas três peças do polaco para defrontar tais preceitos: uma do início de sua carreira, *O retorno de Ulisses* (1944, montada na etapa designada Teatro Independente, antes da fundação do Teatro Cricot 2), outra do meio de seu percurso, *O louco e a freira* (1963, na fase do Teatro Zero) e sua última peça, *Hoje é meu aniversário* (1990, na qual denominaram Teatro da Memória)¹.

¹ A escolha dessas etapas e espetáculos justifica-se por acreditar-se serem ainda pouco pesquisados, especialmente na articulação com os assuntos aqui suscitados, e por colaborarem para uma visão ampla dos trabalhos de Kantor, equacionados aos início, meio e fim de sua trajetória artística. *O retorno de Ulisses* é uma adaptação da obra do pintor e dramaturgo polaco Stanislaw Wyspianski (1869-1907), que por sua vez baseou-se na famosa epopeia de Homero. *O louco e a freira* foi uma adaptação da obra homônima do também multifacetado artista Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939). *Hoje é meu aniversário*, última peça elaborada a partir de suas anotações e pensamentos, que estrearia em dezembro de 1990, mesmo mês da morte do autor, estreou apenas em 1991, com uma cadeira vazia em cena representando sua presença na ausência. *O Teatro da Memória nunca foi nomeado assim por Kantor*, sendo um título atribuído por seus estudiosos. Este Teatro compor-se-ia por *Não voltarei jamais* (1988) e *Hoje é meu aniversário* (1990). Essas referências e apontamentos são encontrados em Kantor (2008) e Wagner Cintra (2021), docente da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Em continuidade ao objetivo de chegar-se ao seu teatro, busca-se entender o papel e a simbiose entre ator e objeto em seus trabalhos, num estreitamento de laços com Oskar Schlemmer, a fim de identificar neste possíveis contribuições e/ou afinidades teórico-práticas para a trajetória artística de Kantor, com lampejos filosóficos de Heinrich von Kleist e Gilbert Simondon, para enriquecer a discussão. Os três espetáculos de Kantor mencionados acima continuarão alojando o estudo de caso.

A partir dessa análise, conta-se encontrar nesses cruzamentos as influências desses autores na renovação da cena contemporânea, através da averiguação da peça-filme *Play, The Film* (2011), da companhia teatral Cão Solteiro & André Godinho, com o suporte de Walter Benjamin para discutir a funcionalidade do cinema como veículo artístico em sua época, que serve como exemplo para tratar a reatualização do teatro e do papel do ator-objeto.

Desses encontros, espera-se uma aproximação com a noção de ator e teatro híbridos, para que se possa trilhar caminhos pouco conhecidos, a partir de pistas sobre como repensar o teatro de Kantor em perspectiva com a Bauhaus e, por conseguinte, à cena contemporânea, cujas saídas deverão ser (re)construídas pelos artistas-pesquisadores e interessados pelos mistérios das obras desse grande encenador.

Des(re)construindo vias da abstração

Motivado pelos movimentos construtivistas e dadaístas, Kantor demonstrou através de seus trabalhos grande interesse pela arte abstrata. Embora o Construtivismo e o Dadaísmo originem-se em épocas e moldes distintos, é inegável a confluência dos seus intuitos. Em primeiro lugar, por suas tendências sociopolíticas, com a procura pela ruptura dos interesses mecanicistas ocasionados pelo advento acelerado das máquinas, especialmente a partir do séc. XVIII, cujas técnicas de elaboração foram aprimoradas para ajudar a humanidade na execução de tarefas - ao menos do ponto de vista científico -, contribuindo para a esfera cultural:

Et la culture a rapport, bien sûr, avec l'histoire. Mais elle a aussi rapport avec ce qu'on pourrait appeler des raisons techniques de l'utilité, de l'intelligence, et elle a rapport enfin avec la nature ambiante; on ne fait pas l'outil avec n'importe quoi. Alors, peut-être ne faudrait-il pas trop croire à l'aspect unilinéaire de l'évolution technique; les peuples changent d'habitat, ou bien l'habitat se modifie parce que, quelquefois, le climat change; voilà peut être des éléments qui devraient faire réfléchir avant qu'on adopte l'idée unilinéaire d'évolution. Ce n'est pas pour rejeter l'idée d'évolution, mais pour dire qu'elle n'est peut-être pas unilinéaire; elle est peut-être en éventail, elle est peut-être proliférante comme une évolution naturelle. (Simondon, 2009[1968], p. 121)

Contudo, a máquina passou a ser vista como apoio para intentos econômicos sob a face burguesa, conduzindo a milhares de desempregos e de mortes em guerras, ao mesmo tempo que propiciou o nascimento de partidos e movimentos trabalhistas da causa operária, sobretudo na Rússia. Nesse espírito revolucionário russo do precoce séc. XX, os artistas do país iniciaram um intenso processo de criação que se baseava na construção de obras funcionais para o povo, contrariando qualquer vínculo com o tipo de arte voltada ao mercado de consumo, através, sobretudo, da arquitetura e das artes plásticas (Argan, 2004). A partir deste núcleo construtivista originário e original, outros movimentos se ramificaram em torno deste tronco, como o Dadaísmo e o Abstracionismo.

Nesse grande *guarda-chuva* que foi o Construtivismo, abrigou-se a Escola Bauhaus (1919-1933), sob fundação e direção de Walter Gropius e com autorização do governo alemão. Imbuídos pelo desejo de estabelecer uma conexão direta entre suas obras e sua utilidade na sociedade, de aliar arte e máquina/ indústria e de romper as diferenças para a aproximação entre povo e artista, começou por estruturar suas bases na arquitetura (Droste, 2006). Esta deveria ser indissociavelmente articulada a outras atividades artísticas², como a pintura, escultura, xilogravura, marcenaria, cerâmica, tapeçaria etc., por meio de oficinas ministradas por mestres de diversas partes do mundo. De entre eles, neste tópico, cabe comentar as ideias artísticas de Wassily Kandinsky, multiartista consagrado pelo caráter vanguardista e abstracionista que influenciou, entre outros campos e encenadores, o teatro de Kantor.

A arte abstracionista plástica e teatral de Kandinsky invoca um exercício de afastar decodificações de significados previamente inculcados da realidade do mundo. Assim, atravessa as fronteiras entre pensar e sentir, transpondo o espírito³ humano em direção a outros mundos possíveis - antes impossíveis. Embora composta por partes, visivelmente expostas por suas linhas, cores e formas, sua arte ganha ao mesmo tempo um aspecto total, convergindo para o todo. Nem por isso é de abandonar-se a utilidade dos fragmentos e a sua capacidade de deslocar e transformar um conjunto, seja num quadro, numa cena, numa música. O objetivo de Kandinsky e da sua arte abstracionista é aguçar o *fundo do armário*, o interior da imaginação, trazendo à tona percepções e sensações que possam transportar-se a um corpo-pensamento ativo e reflexivo, prático e teórico, tanto ao do artista no momento de criação como

2 Embora haja distinção entre arte e artesanato no pensamento bauhausiano, limitar-me-ei à expressão arte.

3 Supõe-se que, na concepção de Kandinsky, o espírito (*Zeitgeist*) refere-se à fusão da identidade interior do criador (alma) e da técnica/forma artística por ele utilizada, que se alteram e mesclam-se entre si, libertando o criador para a criação de sua criatura, sua obra num redimensionamento relacional, através da síntese das artes. O espírito, assim, estaria livre para criar novas formas, a partir das necessidades interiores individuais, aliadas a técnicas precisas e rigorosas. Cf. Kandinsky (2008, 2018[1923]).

ao do espectador na contemplação da obra. Embora o artista russo procure em sua teoria enfatizar a importância da interioridade/espiritualidade do artista em sua composição, é impossível desvencilhá-la da forma, que é a sua representação, ou melhor dizendo, talvez, a materialização da alma. Ao valorizar essa composição de partes no todo, não se pode deixar de apontar uma tentativa de aproximá-lo ao seu antecessor reformista teatral Richard Wagner e sua *Gesamtkunstwerk*, a arte total que habitualmente conhecemos. Não estariam ambos considerando as especificidades próprias de cada área artística, e ao mesmo tempo alinhando-as e harmonizando-as, em busca da invocação e renovação artístico-poética que as interdependências entre elas podem causar, embora Kandinsky (2008[1912]) insistisse que Wagner impunha apenas uma visão mecanicista da arte (forma sem alma)?

Desde os primórdios do teatro de Kantor, do Teatro Independente ao Teatro da Memória⁴, percebe-se em seu trabalho uma indubitável aproximação com o pensamento dos construtivistas e abstracionistas. Entretanto, os traços estéticos não estariam fielmente relacionados ao modo de produção daqueles, mas deslocados e transformados num estilo próprio evocados pela sua memória, imaginação e criação teatral. De fato, não há como agrupar toda sua obra dentro dum mesmo contexto, dadas as alterações que ele foi instituindo ao longo de sua trajetória; porém, se acolhermos como objeto de estudo três peças teatrais do encenador, cada uma inserida numa etapa distinta de sua produção, talvez consigamos estabelecer alguns parâmetros de como as duas correntes citadas atuavam em seu teatro e, ainda, de como se interconectavam entre as distintas fases.

Em *O retorno de Ulisses* (1944), ainda sob os escombros da II Guerra Mundial, Kantor propôs que as apresentações fossem realizadas em ambientes residenciais atingidos pelo exército alemão. Essa preocupação não se centrava apenas na busca vanguardista dum teatro anti-convencional⁵, mas também com uma ideia de estampar à civilização a degradação humana, a exploração, a ganância, a fome, a morte, enfim, a realidade que o cercava. Para executar tal intenção, utilizava materiais e objetos destruídos e invalidados de sua funcionalidade comercial, que em consonância com os demais elementos cênicos, tornavam-se verdadeiras obras de arte⁶. Desse modo, o objeto era a própria arte com finalidade artística em si, e não um mero acessório ilustrativo,

4 Em 1942, juntamente com amigos artistas plásticos, criou o Teatro Independente em Cracóvia. Em 1955, fundou o Teatro Cricot 2, o qual perpassou por distintas etapas artísticas: Teatro Autônomo, Teatro Informal, Teatro Zero, Teatro Happening, Teatro Impossível e Teatro da Morte. Tais etapas e respectivas características do teatro de Kantor podem ser consultadas em Kantor (2008) e em Cintra (2021).

5 O teatro convencional é visto como aquele da mimese naturalista e pautado pelo texto dramático.

6 Vale recordar a obra artística de 1917 do dadaísta Marcel Duchamp, *Fonte*, um mictório desvinculado de sua funcionalidade prática.

que sem pretensões funcionais para as quais havia sido inicialmente construído, confrontava a condição efêmera e finita da humanidade, evidenciando o caráter dadaísta do polaco nessa altura.

As realidades exterior e interior do teatro kantoriano, então, dialogavam entre si, cujo espetáculo transitava entre dois planos – o da realidade exterior (mundo e matéria) que se desconstruía dentro da dinâmica cênica (arte e espírito), ao mesmo tempo que esta, a do interior, reconstruía a realidade externa. Voltemos à arte de Kandinsky (1994), pensando agora acerca da via dupla entre concretismo e abstracionismo: aquilo que inicialmente poderia ser visto como abstrato, ao ser transplantado para o mundo real, passaria a pertencer a uma dimensão concreta, manifestando-se pela articulação entre os planos interior (abstrato) e exterior (concreto). Contudo, as vias de Kantor e Kandinsky operavam de modo diferente, como proponho observar: enquanto o primeiro usava os elementos extraídos diretamente da realidade pré-existente e degradada, exterior, para amplificar a imagem nessa etapa de seu percurso, Kandinsky buscava a criação no interior humano em simbiose com uma técnica artística rigorosa. Não quer dizer, como já dito, que Kantor propunha os dispositivos cênicos como nos moldes do teatro naturalista e deslocados dos propósitos dadaístas, ao contrário, ele reaproveitava materiais descartados no lixo e retirava-os de sua condição marginalizada, atribuindo-lhes protagonismo artístico. E isso se aplicava, sugiro, do plano externo (material/concreto) em direção ao interno (sensorial/abstrato), numa práxis instaurada entre o estranhamento daquilo que se via como fragmento isolado da realidade e a sensação que causava em sua relação com o todo cênico.

Já no Cricot 2, o Teatro Zero, situado após 20 anos da peça livremente inspirada no texto dramático de Wyspianski, aprofundou-se o entusiasmo do encenador polaco pelos recursos dadaístas, na mesma medida em que os atualizava em questões ideológicas, cruzando-os com os construtivistas. Os atores, o texto, os objetos/figurinos e o espaço, que antes estavam inseridos na atmosfera cênica como espelho da realidade degradada da incivilidade humana, chocam-se dinamicamente em estado de tensão, “no qual a máquina de aniquilamento reduz a zero a possibilidade de interpretação dos atores, restando apenas o espaço como elemento de estruturação do jogo” (Cintra, 2021, p. 205). Tendo como exemplo dessa fase o espetáculo *O louco e a freira*, essa máquina de aniquilamento⁷ desconstruía as ações previamente elaboradas pelos atores, que deveriam estar em contínua atenção aos movimentos por ela realizados, voltando-os à estaca zero. Ora ela se tornava uma aliada, auxiliando a composição cênica em conjunto com os demais elementos cêni-

7 Essa máquina constituía-se por uma pilha de cadeiras distribuídas frontalmente, acima e em seus dois lados, sustentada por um estrutura de ferro que levantava e despencava as cadeiras dentro dum eixo fixo. Aparelho visionado em visita realizada à exposição monográfica *Máquina Tadeusz Kantor* (2015), em São Paulo.

cos, ora confrontava os ímpetos voluntários dos atores, anulando suas pretensas impregnações emotivas no acontecimento.



A máquina de aniquilamento usada em *O louco e a freira*.
Foto: arquivos da Cricoteka. Fonte: Cintra (2008).

Desta forma, a força dadaísta da etapa inicial do teatro de Kantor dá vazão aos apelos construtivistas na referida peça. Mas ao refletirmos sobre a funcionalidade que estes artistas propunham, não se torna muito fácil dialogar com o referido aparato artificial de Kantor, uma vez que as distintas correntes entram em fricção. Ainda que o Dadaísmo possuísse influência do Construtivismo na renovação dos paradigmas artísticos, é inevitável que tenha passado a conquistar certa independência em relação à outra, como um filho que encontra caminhos diferentes aos dos pais. Dum tronco comum, originam-se ramificações, as quais cada uma orienta-se ao seu jeito no tempo-espço. Confluindo e divergindo, tais ramificações estão sempre atreladas ao determinado tronco, até que este seja exterminado, reduzindo-o a nada. Esta associação metafórica do extermínio pode levar-nos a imaginar que o espaço vazio, o zero que movimentava a pulsação maquínica construída com finalidades artísticas, propunha abertura para a contemplação do nada, da abstração que se materializava pelo concreto, conduzindo a uma imersão profunda dentro do desconhecido para torná-lo, de algum modo, conhecido à realidade pela interioridade, como também o propunha Kandinsky com suas formas e cores na materialização da pintura na tela e no palco.

Por fim, aliando e confrontando ainda mais o trabalho de Kantor com as noções de Kandinsky, considero importante destacar o papel de multiartista que os dois exerciam. A única encenação para palco do russo (2018[1923]), *Quadros de uma exposição*, embora tenha sido elaborada inicialmente com

vistas à sua experimentação plástica (luzes, cores, formas), acabou por incorporar-se a uma antiteatralidade que os modernistas supostamente defendiam⁸, mesmo que involuntariamente. Porém, como ato de resistência aos padrões do teatro textocentrista e mimético, isolando a presença antropocêntrica do ator em cena e também a participação do público atuante, ao mesmo tempo fazia dessa resistência um ato de repensar a própria teatralidade do teatro, e assim, de certo modo, criticava a sua utilidade e a assumia como referência. Com a escassa participação de atores-bailarinos, a configuração humana surgia de outros modos, como silhuetas produzidas pela sombra, destacando a relação de sujeição da humanidade à indústria e suas máquinas impositivas. Mesmo que não houvesse qualquer sugestão de presença humana no palco, poderíamos dizer que se tratava dum teatro, e ainda talvez, dum teatro sem teatro⁹, uma união entre áreas artísticas: uma hibridez teatral – teatro músico-visual. Nesse suposto teatro, a ausência do ator no palco não poderia suscitar uma teatralidade na qual as artes plásticas fossem capazes de preencher, em que “os elementos individuais sejam em função e na óptica do teatro” (Kandinsky, 2018[1923], p. 490) e, assim, em relação híbrida com a antiteatralidade – um teatro antiteatral?

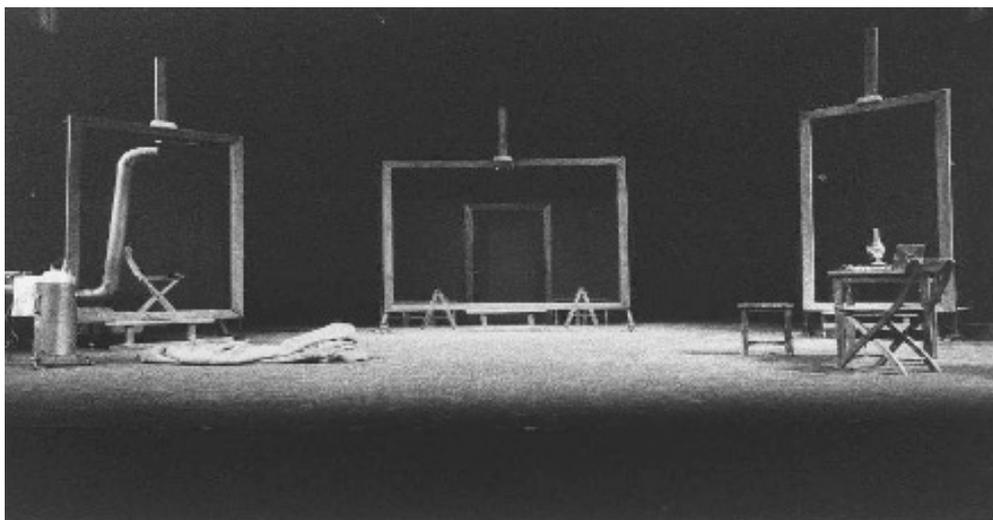
Kantor, assim como o mestre da Bauhaus, pareciam apostar em todos os elementos individuais artísticos como forças propulsoras para a criação teatral, visando ao alcance da totalidade artística, ou seja, da união de todas as formas-espíritos. E ao contrário de suposições sobre a preocupação da eliminação do ator em cena, ambos pareciam estar mais centrados na realização duma arte que transpusesse os meios convencionais – já esclarecidos -, para que a humanidade fosse capaz de aventurar-se a um encontro com o desco-

8 Cf. Puchner, 2002. Interpreto que para o autor de *Stage fright: modernism, anti-theatricality and drama* existe uma frágil e equivocada delimitação entre as correntes da vanguarda teatral e do modernismo literário. Ele tenta demonstrar em seu proeminente livro que, embora haja uma crítica precipitada sobre a teatralidade no fim do século XIX, a partir de Wagner, e início do século XX, essa função estaria presente em ambas as esferas. A antiteatralidade defendida pelos modernistas, não estaria negando o teatro, mas discutindo a sua funcionalidade, assim como a vanguarda, mas por caminhos distintos: enquanto os vanguardistas seguiam pelas reformulações da teatralidade, os modernistas optavam pela sua negação, confluindo no objetivo de transformar o teatro. Tal reflexão conduz à genealogia teatral que, em conjunto com os aspectos sócio-histórico-culturais, constituem-se como ferramenta fundamental para discutir o valor do teatro e da teatralidade.

9 Esse teatro aborda a organização espacial numa experiência temporal cênica dos diversos gêneros artísticos – uma presença corpóreo-espacial entre humano e inumano, visível e invisível, por meio das percepções sensoriais do espectador em contato com a obra, que para Patrícia Falguières (2007, pp. 29-33) é “Uma obra que espera o seu espectador, que conta com a aproximação necessariamente situada, progressiva (no encadeamento de ângulos sucessivos) e premeditada (com toda a autoridade de uma narrativa ou de um ambiente que a ‘enquadra’), o seu próprio advento é uma obra ‘cênica’ (...) uma relação singular dos signos no espaço a que chamamos ‘cena’ (...) a consciência das múltiplas operações de ‘enquadramento’ que instauram o processo de significação (...) a multiplicação (assumida como tal) das possibilidades de jogo”.

nhecido, através do que se reconstruía e tornava-se reconhecível. Assim adentramos ao último espetáculo de Kantor, *Hoje é meu aniversário* (1990), em que “(...) a morte realiza-se como a suprema abstração, a ausência de Kantor em cena. A sua cadeira solitária traduz, por meio do vazio, o efeito devastador que consome a matéria humana” (Cintra, 2021, p. 122).

Nesta peça, o abstracionismo ganha nova forma, na licença poética do paradoxo. Não há mais como contornar a extrema importância dos objetos em relação com os atores, na cosmologia e na integração indiferenciada entre ambos, que veremos mais adiante.



Hoje é meu aniversário. Foto: Romano Martinis. Fonte: Cintra (2008).

Três grandes molduras de telas compunham o espaço cênico, de onde saíam e entravam personagens de suas histórias reais, colocando os atores em estado de simbiose: precisavam ser eles mesmos, à ordem do próprio Kantor, sem incorporar qualquer personagem, e estar em alguma relação com os personagens tirados da sua memória. As telas evocavam, assim, um mecanismo contrário ao de Kandinsky, pois enquanto este aplicava em sua encenação as *pinceladas* abstracionistas-concretistas, expressadas pelos recursos tecnológicos de seu tempo, como luz, sombra e aparatos mecânicos que se sobrepujassem ao palco tradicional italiano, causando estranhamento, Kantor buscava encontrar em recursos menos tecnológicos o abstracionismo visionado, como por exemplo, além das telas construídas para propósitos teatrais, a pintura de seu autorretrato que transbordava e realizava-se em cena¹⁰.

¹⁰ Na tese de Cintra (2008, p. 49), expõe-se uma pintura de Kantor, em que o encenador pintou a si mesmo em posição de pintor, diante da modelo *Infanta* de Velázquez. Nas páginas 50 e 104, a figura da *sua* Infanta no teatro.

Ao tentar colocar o aspecto abstracionista através do redimensionamento do concreto para o abstrato e vice-versa, ou seja, ao induzir – e seduzir – o espectador a vasculhar seu inconsciente em busca de um reconhecimento interior em âmbitos fragmentados, o encenador polaco reintroduziu na cena a totalidade artística, entre pintura, música, escultura e teatro. Reafirmou, desta vez, o mesmo efeito antiteatral kandinskiano, embora por via diferente. É dizer: Kantor, com seu caráter vanguardista, aderiu também ao propósito modernista, excluindo uma visão antro e textocentrista da cena teatral – embora os modernistas simbolistas, como Stephané Mallarmé, apostassem na independência textual como o melhor caminho para discutir o valor do teatro (Puchner, 2002).

Poderíamos levantar outros objetos para analisar neste último espetáculo de Kantor, como as metralhadoras¹¹, para realçar seu caráter construtivista, mas acabaríamos por nos estender do intuito deste tópico, que é o de refletir sobre o papel dos movimentos artísticos no teatro kantoriano, para avançarmos sobre o papel do ator e objeto em conjugação híbrida nas suas criações intercaladas, na intenção de alcançar-se uma aproximação com o que vislumbro ser o ator e o teatro híbridos, através do conceito de *bio-objeto* definido por Kantor. No entanto, é de suma importância compreender como essas correntes artísticas funcionavam, aplicavam-se e inspiravam o teatro do polaco, a ponto de serem noções inseparáveis de sua linguagem estético-poética, anunciadas nas próprias palavras de Kantor sobre Kandinsky:

(...) a expressão jogo de formas talvez seja uma relíquia de argumentação usada para combater a arte abstrata. De fato, se disse que a arte abstrata nada mais é que a forma, que é privada de substância. Meus Deus, o abstracionista Kandinsky está mais saturado de substância filosófica e existencial do que qualquer outro pintor (...) Deve haver uma certa estrutura, mas os significados essenciais não estão contidos na própria estrutura. Kandinsky não transmite quaisquer significados na forma narrativa, entretanto suas telas transmitem informação gigantesca, talvez cósmica que excede o limite da experiência terrestre (Kantor, 1976, p. 9)¹².

Ator e objeto: bio-objeto

Após a reflexão sobre o teatro de Kantor em três etapas e espetáculos distintos, este ensaio também objetiva lidar com a função do ator em simbiose com

11 Cintra (2021, p. 125) informa que as metralhadoras foram reconstruídas à imagem dos objetos militares, formatadas por pequenas caixas de zinco com um cano frontal, sustentadas num tripé de metal que possuía rodinhas.

12 Além dessa citação, existe um interessante manifesto de Kantor a respeito da arte abstrata e do construtivismo em Lições de Milão (2008[1990]).

o objeto/máquina. Para tanto, convoquemos outro mestre da Bauhaus, Oskar Schlemmer, que muito contribuiu para os campos teórico e prático sobre essa relação, buscando substância em seu Ballet Triádico¹³ e textos-referências para esta discussão e análise.

Menos se debate sobre o ator no teatro de Kantor, cuja força de participação perde expressividade ao ser equivocadamente inserido num patamar inferior ao do objeto. Geralmente, em estudos menos atentos, o objeto é colocado como elemento primordial e em posição de destaque em relação aos demais constituintes da cena. E isso não é verdade. Como vimos, seu caráter vanguardista propõe uma forma de representação não mimética e independente do texto, realçando a necessidade do ator estar em constante deslocamento no momento do acontecimento teatral. Também não quer dizer que o texto não seja importante para o encenador polaco, mas ele é desconstruído anteriormente nos ensaios e constantemente reconstruído em cena a partir das ações dos atores, e como não dizer, dos objetos.

Assim, existe uma convergência entre teatralidade e antiteatralidade, ou seja, ao mesmo tempo que Kantor tentou romper com os aspectos convencionais do teatro, seguindo em direção a uma antiteatralidade modernista – a não representação dos atores, uso de elementos artificiais apenas essenciais, espaço quase vazio, independência do texto e das áreas artísticas na cena -, reingressou à teatralidade quando criou um estado de ilusão gerado pela eclosão de todos os mecanismos e ferramentas e dispondo-os em relação contínua. E embora o objeto fosse considerado apenas o que ele era em matéria, as dimensões que adquiriu foram enormes, mas apenas, acredito, quando em relação com os atores, provocando efeitos de sonho, de algo escondido e perdido, de estranhamento, de entrada a um universo desconhecido, de encontro com a morte. E é com essa relação híbrida entre ator e objeto, o que ele chama de bio-objeto, que iniciamos esta discussão:

O problema do OBJETO.

No teatro, o objeto é quase sempre um acessório.

Nessa denominação existe alguma coisa de humilhante para o OBJETO.
De servil.

13 O Ballet Triádico foi originado em 1912, composto pelos bailarinos Albert Burger e Elsa Hötzel e pelo mestre artesão Carl Schlemmer – os quais opta-se por chamá-los atores-bailarinos. Sua estrutura formava-se por três partes cênicas dançantes que evoluíam do humor ao sério: a primeira parte consistia numa atmosfera alegre e burlesca; a segunda, numa solene e cerimoniosa, e a terceira entoava um ar místico e fantástico. Contava com doze danças e oito figurinos feitos de papel-machê. Cf. Schlemmer (1961[1925], p. 34).

O HOMEM E O OBJETO. Duas CORRENTES. Quase hostis, em todo caso estranhas.

O homem tenta conceber o OBJETO, de o ‘tocar’, de o fazer “seu” (isto se chama a “apropriação”, domesticar).

Deve existir uma ligação precisa, quase biológica entre o ator e o objeto. Eles devem ser indissociáveis.

De maneira mais calma, o ator deve tudo fazer para que o objeto seja visível, que ele exista; no caso mais radical, o ator deve constituir com o objeto um só organismo.

Eu chamo este caso de BIO-OBJETO.¹⁴

(Kantor, 2008[1990], p. 368)

Schlemmer, ao optar pela dança como forma antiteatral, trouxe grandes renovações para a teatralidade, tornando crível a ideia de que seu trabalho consistia num teatro, ou talvez melhor, em dança-teatro. Para ele, a dança seria o melhor meio para realizar o evento cênico, pois livre da verbalização, o corpo poderia materializar-se completamente em sua competência artística no espaço, livre para expressar-se:

He obeys the law of the body as well as the law of space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space. As the one who gives birth to an almost endless range of expression, whether in free abstract movement or in symbolic pantomime, whether he is on the bare stage or in a scenic environment constructed for him, whether he speaks or sings, whether he is naked or costumed, the Tanzermensch is the medium of transition into the great world of the theater (Schlemmer, 1961[1925], p. 25).

Reduzindo o número de atores-bailarinos em cena (apenas três), acreditava que os demais componentes cênicos poder-se-iam aderir ao seus corpos para compor uma experiência que deveria dar-se a partir da relação entre o orgânico e o inorgânico, humano e inumano, Homem e máquina, para acessar um Teatro Total que Schlemmer descreve através de Gropius (1961, p. 12): *In my Total Theater . . . I have tried to create an instrument so flexible that a director can employ any one of the three stage forms by the use of simple, ingenious mechanisms*. Assim, a busca inicial de Wagner para a arte total seria aperfeiçoada pelo mestre da Bauhaus, à medida que a sua *dança das formas* e a *dança dos gestos* (Idem, p. 8) estariam isentas das emoções superficialmente

¹⁴ A disposição da citação segue o formato original da tradução de Cintra (2008), que procurou manter-se fiel ao formato original de Kantor (2008[1990]).

criadas para um personagem, tornando-se o ator livre e o gerenciador de suas próprias leis mecânico-corporais (orgânico e artificial).

Tal composição no espetáculo de Schlemmer coloca-nos em questionamento sobre a necessidade e a importância do ator no palco, pois como sua intenção era a de contrapor a natureza para criar uma ordem¹⁵, ingenuamente podemos abandonar-nos pela ideia de que a sua predileção dava-se pela máquina/objeto, em detrimento da aparição humana. Contudo, seu intuito estava centrado na relação harmoniosa entre as duas organizações, a fim de que a (anti)teatralidade pudesse completar-se. O ser humano, deste modo, não estaria mais à frente dos demais elementos cênicos, mas seria ele um aparato fundamental para a realização artística que, conjuntamente com a matéria inumana, bruta, estabeleceria a precisão e o rigor necessários para a composição da cena, conforme as palavras do multiartista alemão, na exposição de Blume (2013-2014): *“Do not complain about mechanization; instead enjoy precision! Artists are willing to convert the drawbacks and perils of their mechanistic age into the silver lining of exact metaphysics”* (p. 6).

Essa síntese entre o formal, o material e o estrutural, através da geometria, do espaço reticulado - e quase vazio - e das cores primárias (Martinez, 2017, pp. 14-15), ao invés de afastar o ator da cena, parece destacá-lo, ou melhor, democratizar o ambiente de sua atuação com o objeto. Essa ideia resgata a linha da Bauhaus, um local cuja produção artística refletisse a realidade social que estava inserida num modelo conflituoso entre ser humano e máquina, impregnado pelos desprazeres tecnológicos da produção em massa. Paralelamente, a máquina também era vista como arqui-inimiga, pois impunha seu poder mortífero absoluto durante a I Guerra Mundial, que se estendeu à II Guerra Mundial, e que ainda nos mobiliza atualmente.

Neste contexto, no trânsito entre as duas guerras, nasceu Kantor. Em *O retorno de Ulisses*, a realidade que o abarcava enquadrava-se numa guerra em que, a Polônia, já fora destruída. O ser humano, enxovalhado, levado ao e pelo combate, como o pai de Kantor, deveria tomar consciência de sua finitude e preparar-se para o pior, fosse pela fome, fosse pela morte no campo de extermínio de Auschwitz. Um possível resgate dar-se-ia pela atividade artística, em que a realidade experimentada na cena extraísse da realidade exterior sua maior comoção, como tomada de consciência. Essa consciência deveria brotar através dos vestígios encontrados no espaço, do qual o ser humano fazia parte nas metonímias de seu corpo: sangue, sandália, meia, luva, cabelo, casaco, cadeira, rodas de tanque, arco etc. Sim, componentes considerados já interligados à matéria orgânica, embora de naturezas distintas, que reconfiguravam a realidade. *Bio-objeto*. E no plano artístico, Kantor fez de sua realidade

15 Na visão de Blume (2013-2014), essa expressão servia para definir a visão de Schlemmer quanto à sua intenção de criar uma transcendência metafísica através do acoplamento do ser humano à máquina, sendo o humano arrastado para uma artificialidade abstrata.

outra realidade absoluta, entrevendo em seus atores a conexão com seus amigos e familiares, que na altura deixaram de ser corpos humanos e metamorfosearam-se em objetos, os únicos aliados deflagrados num universo poético. Os atores, assim, passaram a transitar entre a vida e a morte, ora porque estariam prestes a desaparecer, ora porque poderiam perpetuar através e com os objetos. O aspecto da destruição não estaria representado pela aparência humana, maquiada e ilusória, mas pela sua exterminação e, logo, pela sua ausência. Só haveria um caminho a seguir: unir forças com o objeto, este mesmo que, por motivações gananciosas, fora mal utilizado, mas que regressava como um aliado. Na cena, ator e objeto/figurino (sem nos esquecermos também do espaço) passaram a constituir um só corpo, como no exemplo do arco de Ulisses¹⁶, trazendo à tona uma parceria que se poderia obter entre as partes – pelo menos no plano artístico.



O retorno de Ulisses. Ulisses, seu arco e os pretendentes de Penélope.

Foto: Zbigniew Brzozowski. Fonte: Cintra (2008).

Assim como as intenções de Schlemmer, testadas e consideradas aptas para a interpretação e questionamento do mundo que os rodeava, o *bio-objeto* não libertava apenas o ator da escravidão a que o objeto lhe acorrentara, mas também o próprio objeto estaria livre para exercer outra função que não fosse para o qual estava antes destinado, comungando com o humano e por este respeitado, como sugere Simondon:

16 Cintra (2021) informa que o arco era um objeto de madeira curvado com uma corda frouxa presa em cada extremidade (p. 102). O ator não era apenas o manejador do arco, mas se transformava também na própria figura do objeto exterminador, dada a disfuncionalidade original do objeto, que era representado pela ação do ator. O arco hibridizar-se-ia no aspecto duma metralhadora, tendo em conta o figurino do ator – casaco militar e capacete.

(...) il y a, au-delà du théorique, peut-être une certaine relation à la réalité technique, qui est une relation partiellement affective et émotive et qui ne doit pas être non plus l'équivalent d'une relation amoureuse ridicule; il ne faut être ni trop passionné pour les objets techniques, ni exclusivement passionné pour un seul, bien sûr, ni, d'autre part, complètement indifférent envers eux en les considérant comme des esclaves. Il faut une attitude moyenne d'amitié, de société avec eux, de fréquentation correcte et, peut être, quelque chose d'un peu ascétique afin que l'on sache les utiliser même quand ils sont anciens, ingrats, et que l'on puisse avoir une certaine gentillesse pour l'ancien objet qui mérite, sinon de l'attendrissement, tout au moins les égards dus à son âge et le respect de son authenticité, le sentiment de sa densité temporelle (Simondon, 2009[1968], p. 110)

Avançando para *O louco e a freira*, peça situada no intermédio do percurso de Kantor, o objeto parece adquirir ainda mais independência e agilidade em relação aos atores. A relação apaixonada e romântica que a atmosfera melancólica trouxera nos primórdios do *casamento*, parecia esvaír-se com o passar do tempo. Mas só parece, ou melhor, aparenta. Aquilo que Schlemmer dispunha como composição harmoniosa entre máquina e ser humano, agora parece adquirir um caráter harmônico-conflituoso. Embora um não se completasse sem o outro – e essa consciência já estava consolidada – o ator figurar-se-ia através do objeto, isto é, suas ações estariam vinculadas ao propósito quase mandatário da construção maquinica. O ator e suas vontades humanas logo teriam que se abandonar ao bel prazer do conjunto cênico arranjado para e pelo objeto. Entretanto, o desprazer poderia revelar uma graciosidade artística, ao confrontar a vontade ou o ato de mostrar algo com o ato despretenso em si. Em torno de Kleist, com sua exemplificação do manuseio humano a um aparato mecânico em *Sobre o teatro de marionetas* (2009[1810]), questionamo-nos sobre a utilidade da conexão entre humano e inumano para o evento teatral e se este poderia ser realizado apenas com a matéria inanimada. Percebemos que o jovem escritor não defendia de todo esta última ideia: para que a arte pudesse ser esplendidamente executada, o deveria ser por meio da artificialidade em oposição à natureza humana, esta vista como espontaneidade considerada inapta para o acontecimento artístico, embora fosse através do humano que tal artificialidade ocorresse. Ao dar seu toque subjetivo, o indivíduo acabaria por danificar a obra de arte, atribuindo afetos que não corresponderiam com a originalidade criativa da obra. Apenas um corpo sem vida, inconsciente, poderia expressar a vida de modo consciente que a arte cênica requer. No entanto, contrariamente e complementarmente, Kleist defendia também que a matéria preenche-se de espírito através da intervenção e sentimento humanos, tornando-se capaz de constituir-se como graciosa expressão artística.

A já citada máquina de aniquilamento de Kantor, então, entra em cena para exilar o ator, enquanto este se mantém vivo para enfrentá-la, porém em vão: ao tentar manter-se ativo e independente em sua vontade, o ator rendia-se às regras do jogo iniciado pela máquina, transformando-se ele também como ser-máquina. Antes mesmo de pensar como vencer o confronto, suas emoções pessoais eram colocadas de lado diante de tal escombros, obrigando-o a confrontar-se com seus próprios medos. E no enfrentamento consigo mesmo, acabava por retirar-se do personagem programado, buscando alternativas para estabilizar-se como ator perante a estrutura construída. A tentativa de Schlemmer em harmonizar as partes, parece, neste momento do polaco, afluir justamente do conflito que se estabelece. O ator, para os dois encenadores, desestabilizar-se-ia com o aparato artificial, mas esse desequilíbrio proporcionaria uma altivez artística dentro do inesperado, realizada pelas inseguranças que o objeto/figurino/máquina poderiam trazer para sua atuação e, assim, torná-las mais espontâneas dentro da artificialidade requerida.

Desempenhando agora os atributos cognitivos ao último espetáculo de Kantor, espera-se compreender se o *bio-objeto* fazia-se presente naquela altura. Ao invés de destacar uma atitude imperialista, ou ao menos, ao invés de deslocar para o subúrbio o ator em contracampo do objeto, que já serão indissociáveis, falta-nos observar essa união em *Hoje é meu aniversário*. O objeto, que transitara da primeira peça, em caráter mais dadaísta, para a segunda, mais construtivista, desembocou de vez na completude abstracionista – embora a arte abstrata estivesse presente em todas elas. Homem e máquina estariam, de vez, unidos dentro da moldura cênica – plástico-teatral –, participando indistintamente como uma única instituição, ou seja, como um só corpo.

Supostamente, como defendido, a rigidez dos figurinos e das máscaras sobre o material orgânico dos atores de Schlemmer propiciariam a recusa de emoções levantadas para a criação dum personagem. Os atores seriam eles mesmos, em consonância com os movimentos dentro do espaço que se lhes fora atribuído, e de acordo com os quatro fundamentos¹⁷ que o mestre da Bauhaus dispunha para a cena: “*Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. Whose shall prevail?*” (Schlemmer, 1961[1925], p. 22). Dado o espaço, o ser humano deveria preenchê-lo com seus movimentos, mas não o conseguiria sozinho e, assim, necessitaria do objeto para que os executasse com maestria: um *bio-objeto*. De cariz humana e inumana, tal conceito afirma o caráter hí-

17 Schlemmer (1961[1925], p. 26-27) pensou quatro fundamentos para a transfiguração do corpo humano - que vejo como a reconfiguração do ator e do figurino em ator-figurino/objeto - em movimento no espaço, de cada qual resultava uma figura distinta: “*the laws of the surrounding cubical - (ambulant architecture)*”, “*the functional laws of the human body in their relationship to space - (the marionette)*”, “*the laws of motion of the human body in the space - (a technical organism)*”, “*the metaphysical forms of expression - (desmaterialization)*”.

brido entre as duas formas-espíritos, orgânica e inorgânica, sem medidas de valor, para conferir-lhe tal aspecto.

Tanto Kantor como Schlemmer recorreram à comédia e ao trágico. Em cenas que para o primeiro tais gêneros estavam dissolvidos dentro da totalidade da obra, para o segundo estavam difundidos entre uma parte cênica e outra, como se pode observar nos Atos do Ballet Triádico. Os atores-bailarinos posicionavam-se, neste último, em formatos míticos, reatualizando, entre outros tipos, a figura do arlequim. A estruturação física para alcançar tal arquétipo, porém, não se consolidava apenas pela sua imagem, mas também por suas formas e movimentos realizados no espaço do seu corpo e da dimensão exterior. Realidades interna e externa novamente se enfrentavam, mas ali estava o objeto, para confrontá-los. O corpo do ator, ao acoplar-se ao objeto, deixaria de ser frágil e estaria graciosamente armado, pronto para o embate socioartístico para o qual se preparava: o de desconstruir a realidade dura, para reconstruir uma realidade em que todos nela pudessem habitar.

Mas onde estava o ator em Kantor? As telas penduradas e a cadeira do ator-encenador estavam vazias. Aos poucos, eram povoadas pelos atores convocados, para reforçar sua memória e imaginação. Eles não estavam apenas ao serviço dos objetos que os esperavam, mas estavam preparados para povoar esses objetos, acoplá-los – mais uma vez –, e serem acoplados, para constituírem-se num só corpo. Um *casamento* animado-inanimado que não se desbravaria sem a presença dum e doutro. E por mais que a cadeira do ator-encenador estivesse vazia, em sua ausência física, ali estaria a figuração imagética de sua presença, em consonância com as metralhadoras construídas para destituírem seu poder de comando. Quem manusearia essas máquinas? Os atores presentes, que pela presença do encenador ausente, poderiam controlar as regras do jogo, bem como apontar à mira o objeto que almejava: a invasão do povo para dentro e de fora da cena, através da reconciliação do ator e objeto, *bio-objeto*, a fim de reconquistar o espaço que lhe fora negado. E Schlemmer parece não caminhar distante: a fusão entre matéria inanimada aos corpos de seus atores-bailarinos mantinha-se firme nessa criação estética e crítica remetente a uma sociedade maquínica, mas não autômata nem subordinada à mecanização. Com o objeto, o ser humano reconciliar-se-ia com o mundo/natureza:

L'objet technique est très intéressant dans la mesure où il fait apparaître un troisième terme, qui est un terme de réalité physique, car l'objet technique, c'est fait avec du métal, du bois, etc. : il vient de la nature. Et cet objet technique n'a donc pas de rapport de violence avec la nature mais, quand il intervient comme intermédiaire entre l'homme et la nature, il intervient comme un troisième, comme une espèce de metaxu organisant la relation et permettant à la société humaine d'être, par rapport à la nature, dans un rapport à la fois extrêmement concret mais beaucoup plus raffiné et beaucoup moins

dangereux pour l'homme, on l'a dit depuis très longtemps. Mais moins dangereux aussi pour la nature, moins destructif, plus intelligent et tissé sur une plus grande échelle que si l'homme intervient directement tout seul ; l'homme tout seul fait beaucoup de ravages ; un homme bien technicisé, intelligemment technicisé à travers un réseau, qui a un sens géographique, est beaucoup moins dangereux pour la nature que l'homme tout seul. (Simondon, 2009[1968], p. 129).

O híbrido atoral e teatral

Percebemos, então, que o *bio-objeto* em Kantor possui imensa responsabilidade para a des- e reconstrução teatrais. Nesse contexto, é possível supor o aspecto híbrido tanto do ator com o objeto como do próprio mecanismo teatral que, ao mesmo tempo, é antiteatral, e também permeado por ideias construtivistas, dadaístas e abstratas. Mas como esse aspecto híbrido é pertinente e constrói-se na criação contemporânea? Para compor essa análise, tomar-se-á como exemplo o espetáculo *Play, The Film*, estreado em 2011 no âmbito do Festival *Temps d'Images* (Lisboa), da Cia. portuguesa Cão Solteiro em cooperação com André Godinho.

A noção de híbrido que tento abordar não se baseia numa fundamentação epistemológica do termo, mas sim numa perspectiva hermenêutica levantada para o termo dentro deste trabalho. Trata-se, neste sentido, de destacar a diversidade das expressões artísticas contidas no interior da realidade cênica não só de Kantor, mas também na dos artistas da Bauhaus, que não se limitaram a utilizá-las como suporte, e sim como dispositivos essenciais cujo valor individual possuía destaque e contaminava-se pelo todo complexo artístico. Contudo, não se considera que as individualidades das partes sejam constituídas por aspectos homogêneos ou puros, haja vista a heterogeneidade adquirida no próprio âmago de cada ferramenta artística, como o uso dos diversos materiais e suas técnicas, bem como as intenções neles depositados para a criação plástico-teatral. Neste contexto, alude-se a esta ideia a noção de híbrido de Cláudia Madeira (2010, p. 47):

De facto, quando se fala de híbrido, mestiço, monstro ou heterogêneo, parece que os termos, enquanto sinônimos, já não assentam na existência de um polo inverso, onde se incluem categorias como puro, normal, ou homogêneo, porque qualquer coisa detém, num qualquer grau, impurezas, anormalidades, heterogeneidades. Isto leva-nos a recolocar em perspectiva o poder transgressivo e subversivo do híbrido, em relação às oposições categoriais e à sua capacidade de fomentar a reflexividade e mudança social.

Deste modo, o ator e o teatro híbridos aqui discutidos estarão inseridos na ideia de que tanto o ator como o objeto não são vistos como elementos puros,

mas já carregam dentro de si uma certa impureza adquirida em seus processos socioculturais e cognitivos que, em contato com outros mecanismos, multiplicam sua heterogeneidade em contínua metamorfose sensório-perceptiva e em direção a uma atmosfera única.

A *Cão Solteiro*, de maneira consciente, joga bem com essa mistura de influências. Em conversa com Mariana Sã Nogueira (25/11/20), integrante da Cia., a artista explicou que utilizam todos os elementos cênicos – incluindo-se o *bio-objeto* - e áreas artísticas para montarem seus espetáculos. Nos espetáculos do grupo em colaboração com o cineasta André Godinho, segundo ela, existe sempre a reflexão sobre a relação entre as linguagens do teatro e do cinema, na preocupação de perceber-se o limite entre os diferentes formatos, como o das artes plásticas e o dos recursos audiovisuais. Essa percepção tem a ver, por um lado, com a dissolução das linguagens na dinamização cênica, para que não se perceba a diferença entre elas, como em *Play, The Film*, e por outro, com a explícita diferença dos formatos a serem percebidos pelo espectador, como em *Day for Night* (2014).

Amparado por um grande ecrã que projeta o filme *The Great Gabbo* (1929) e uma grande mesa que mantém objetos diversos, como cigarros, computadores, canetas etc., o evento de 2011 borra a fronteira entre teatro e cinema, ao transmitir no palco um filme gravado com dobragem ao vivo dos atores completamente diferente ao texto e falas originais da película, reconstruindo, assim, um novo acontecimento ceno-fílmico. Todos os objetos dispostos em cena eram essenciais para a sua realização, sem caráter acessório, como componentes da peça-filme, além de transitarem entre sua funcionalidade original (o cigarro que se fuma) e sua utilização como obra de arte (a mesa de trabalho dos atores posta no palco). Durante a dobragem, a realidade do filme de 1929 passa a invadir o espaço no aqui-agora do palco, com algumas adaptações pertencentes ao universo dos atores que se conjugam no presente, graças também à integração entre ator e objeto. Sem os ruídos físicos dos atores conjuntamente com as sonoridades despertadas pelos objetos durante a recriação do filme com o espetáculo, como a queda duma bandeja ou os passos dum sapato, os recursos audiovisuais disponibilizar-se-iam apenas como reprodutores das ações gravadas no longa-metragem, ou seja, não se romperiam as barreiras entre teatro e cinema e, assim, desqualificar-se-iam, paradoxalmente, suas potencialidades autônomas, porque mal encaixadas no todo.

Atualizando os recursos tecnológicos de Kantor, Kandinsky e Schlemmer, o cinema na *Cão Solteiro* & André Godinho traz à tona uma curiosidade acerca deste veículo como obra de arte e a diferença de atuação entre os atores de cinema e de teatro. Segundo Walter Benjamin (1987), o cinema surge como obra de arte “através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado” (p. 178), e que o ator de cinema, dentro dum estúdio, realiza apenas um teste diante das câmeras e dos cortes impelidos pela

equipe técnica. Esse tipo de ator estaria, desta maneira, subordinado aos aparelhos/objetos mecânicos, que diferentemente ao teatro que estamos questionando, não estaria em relação de aliança. Paralelamente, o ator estaria em uma espécie de disputa com a câmera, suplicando sua individualização, que de certo modo só ocorre quando sua imagem é colocada para o povo que a reconhece na figura do ator dentro do filme. Isto é, o ator de cinema não realizaria a obra, mas seria reduzido a acessório da montagem final, e essa precarização humana com a finalidade de confortar a grande massa civilizatória seria o disparador para desviar o cinema do campo artístico. O próprio personagem Gabbo, interpretado por Erich von Stroheim, é um ventríloquo insensível que almeja a fama, cuja afetividade dá-se apenas pela marioneta, ou seja, parece existir uma crítica tanto à função do artista como ao seu desempenho que só se manifesta pelo boneco, cuja discussão também percebemos em Kleist.

Parece, então, que a Cão Solteiro & André Godinho conhecem bem o caminho a trilhar: na peça-filme citada em seu teatro-cinema, os atores trabalhavam conjuntamente com toda a equipe técnica, que inclusive apareciam no intervalo como também atores, propiciando a sintonia entre o que se estava produzindo por detrás dos bastidores e diante do espectador. Os atores em cena atuavam diretamente na montagem do espetáculo, que não imitavam as atitudes e falas dos atores do filme, mas ressignificavam-nas com suas próprias expressões físicas e tons narrativos que se completavam com os objetos disponíveis à mesa ou o grande ecrã que emitia a captação da câmera, propiciando a fragmentação, duplicação e multiplicação dos atores e das percepções-sensoriais da atmosfera teatral. Em dada altura, por exemplo, eles justapunham-se à projeção, cuja atuação ao vivo parecia ser deslocada para dentro da imagem do filme, tornando-os atores também da película, assim como também os atores do longa invadiam a cena do espetáculo ao vivo.

Assim, o *bio-objeto* de Kantor, que usufruíra dos conceitos e práticas de Kandinsky e Schlemmer, é dizer, da Bauhaus, é reatualizado na cena contemporânea com os avanços tecnológicos, mas não perde seu aspecto de tradição vanguardista (e também modernista) na criação da Cão Solteiro & André Godinho. Pelo contrário, mais uma vez vemos que a união entre humano e inumano, ser humano e máquina, é fator irrefutável para a composição artística, e assim, orgânica e artificial – um ator e teatro híbridos. Imaginando as experiências dum espectador e dum artista no início do século XX, os mecanismos de antes provavelmente despertavam uma experiência semelhante à de alguns teatros de hoje, como o estranhamento do jogo das formas e das luzes de lá e a dúvida de cá para onde devemos olhar, se para o vídeo ou para o ator, re-trabalhando nossa percepção sensório-motora a partir dos efeitos inovativos que a tecnologia oferece. O que muda, no entanto, são as ofertas cibernéticas e suas aplicações que facilitam as vivências cotidianas, cujas inserções na arte devem ser cautelosamente apuradas no processo criativo, pensando-se seriamente como os recursos tecnológicos serão ativados e cruzados no teatro. Há

uma forte tendência de que estes se perpetuem tal qual no cinema que Benjamin observou, anestesiando a cognição humana e, assim, sobrepondo-se à humanidade e desviando-se de sua potencialidade artística. Estejamos atentos.

Considerações finais

As rotas percorridas neste ensaio interseccionam-se em dois pontos, nomeadamente à linguagem estético-teatral e à complementaridade entre objeto e ser humano, resultando em análises artístico-filosóficas e hermenêuticas através de observações acerca do Abstracionismo e suas correntes familiares – Construtivismo e Dadaísmo e do conceito de *bio-objeto* proposto por Kantor. Para tanto, realizou-se uma investigação sobre esses aspectos nas teorias e práticas artísticas de Kandinsky e Schlemmer, na tentativa de encontrar no cruzamento de seus trabalhos pistas para percebermos seus vestígios na cena contemporânea da Cão Solteiro & André Godinho.

Surgiram algumas ideias e noções consequentes das discussões levantadas: a arte abstrata, apesar de ocorrer em todos os trabalhos de Kantor, expressa-se distintamente entre uma etapa e outra. As duas primeiras fases, a do Teatro Independente e a do Teatro Zero, parecem evidenciar aspectos dadaístas, enquanto a última, a do Teatro da Memória, ressalta os construtivistas. Essa reformulação do encenador polaco sugere um deslocamento da arte abstrata kandinskiana, pois enquanto nos dois primeiros Teatros a abstração transitaria entre os planos exterior e interior da obra, arriscando-se dizer que partindo do concreto para o abstrato, colocando assim a roda em funcionamento, o último estaria em maior consonância com a proposta de Kandinsky, no que diz respeito ao paralelismo, ou melhor, à via de mão dupla entre concretismo e abstracionismo. Com isto, propõe-se que ambos os artistas utilizavam uma teatralidade antiteatral, ou seja, um teatro antimimético, vanguardista e modernista que prezava pela ausência da verbalização ou, ao menos, pela desconstrução da linearidade textual, assim como a não dramatização de personagens.

Kantor, dizia que seus atores não deveriam interpretar ninguém, além deles mesmos. Deveriam estar disponíveis para buscar dentro de si algumas particularidades condizentes com os personagens, mas não serem personagens. Tal método ocorre, como busco defender, por meio da sua relação com o objeto, que retira o ator do conforto de supostas emoções pensadas antecipadamente, esvaziando-o de pretensas intenções e dispondo-o para o jogo. O figurino é um ótimo exemplo, entre outros, para garantir essa neutralidade, pois não seria a roupa que transformaria o seu estado de ator para personagem, mas sim o próprio ator é que se transformaria em roupa/objeto, construído e/ou degradado da e dentro da realidade do mundo e/ou da arte, como também defende Cintra (2021): “o figurino é um objeto que abriga no seu interior o organismo vivo do ator conforme a concepção kantoriana do bio-ob-

jeto, capaz de determinar o jogo e as funções desse ator” (p. 136). Assim estabeleceu-se uma aproximação com Schlemmer, para verificar como seus conceitos auxiliam no entendimento do trabalho kantoriano. O encenador alemão, ao longo de sua trajetória, aproveitava todo tipo de material bruto para compor os seus figurinos, limitando as ações físico-gestuais dos atores, a fim de estabelecer a harmonia do humano com o objeto, tornando-os aliados.

Por fim, a contemporânea *Cão Solteiro* traz à cena a reatualização dos conceitos discutidos, aplicando-os também de maneiras distintas. Em seu teatro, os objetos/aparelhos são tão essenciais quanto os atores, que atuam em relação de interdependência, transformando-se num só corpo, assim como em Kantor. Porém, o trabalho da *Cão* não se atém de todo aos critérios metodológicos aqui propostos, reatualizando-os no tocante à averiguação da genealogia teatral sobre Kantor, pois, com o avanço da tecnologia, a democratização dos recursos tornou-se ainda mais expandida e visível. Isto é, houve uma crescente valorização da autonomia dos elementos cênicos que só se faz possível graças a essa consciência de que os diversos meios de criação são grandes aliados para a materialização artística, que no caso da *Cão* dá-se não por um paralelismo entre concreto e abstrato, mas na interveniência ininterrupta entre eles, sem dar qualquer traço se é a forma ou o espírito que surge antes ou depois, reforçando o caráter híbrido do ator e do teatro que se iniciara na Bauhaus, passando por Kantor e reafirmando-se na cena contemporânea, esta pronta para reatualizar sua hibridização.

Referências bibliográficas

Argan, G. C. (2004). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica – primeira versão. In W. Benjamin, *Obras escolhidas, Vol. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (3ª ed., S.P. Rouanet, trad., pp. 165-196). São Paulo: Brasiliense.

Blume, T. (2013-2014). An undertaking contrary to nature for purposes of order. In *Bauhaus Dessau* [online]. Disponível em <https://www.bauhaus-dessau.de/ein-unternehmen-wider-die-natur-zum-zweck-der-ordnung-von-torsten-blume.html>

Cintra, W. (2021). *No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Editora Unesp.

Cintra, W (2008). *No limiar do desconhecido - reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor – Vols. I e II*. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Cruze, J. (1929). *The Great Gabbo*. [longa-metragem]. EUA: Western Electric Equipment. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=luo2nP_wQik.

Cão Solteiro & André Godinho. (2011). *Play, The Film*. [vídeo do espetáculo]. Lisboa: Festival Temps d' Images (Co-prod.). Disponível em <https://vimeo.com/79878519>.

Cão Solteiro & André Godinho. (2014). Day for Night. [Programa do espetáculo]. *Caderno de texto #3*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos Culturgest.

Droste, M. (2006). *Bauhaus – Bauhaus archi:1919-1933*. Tradução Casa das Línguas Ltda. Berlim: Bauhaus-Archiv Museum Für Gestaltung.

Falguières, P. (2007). Playground. In Borja-Villel, M. et al. *Um teatro sem teatro* (pp. 28-34). Lisboa: MACBA & Museu de Arte Moderna e Contemporânea Coleção Berardo.

Fernandes, R. M., & Sucha, J. (Curad.) (2015). *Máquina Tadeusz Kantor. Teatro+happenings+performances+pinturas+outros modos de produção*. Sesc Consolação São Paulo.

Gropius, W. (1961). Introduction. In Moholy-Nagy, L., Molnár, F. & Schlemmer, O, *The theater of the Bauhaus* (pp. 7-14). W. Gropius & A. S. Wensinger (Eds.). W. Gropius (Introd.). A. S. Wensinger (Trad.). Middleton: Wesleyan University.

Kandinsky, W. (1994). *Complete Writings on Art*. K. C. Lindsay and P. Vergo (Eds. & Trans.), Paris, New York, pp. 831-833; 840-841.

Kandinsky, W. (2008). Sobre a questão da forma. In J. E. Rodil (Trad.). *Wassily Kandinsky – gramática da criação* (pp. 7-34). Lisboa: Edições 70.

Kandinsky, W. (2018)[1912]. Sobre composição para palco. A. Mendes (Trad.), *Revista Dramaturgias*, n. 9, ano 3, Dossiê Kandinsky, 428-435.

Kandinsky, W. (2018)[1923]. Sobre a síntese abstracta para palco. A. Mendes (Trad.), *Revista Dramaturgias*, n. 9, ano 3, Dossiê Kandinsky, 487-490.

Kandinsky, W. 2018[1923]. Quadros de uma exposição. A. Mendes (Trad.), *Revista Dramaturgias*, n. 9, ano 3, Dossiê Kandinsky, 491-503.

Kantor, T. (1976). O objeto se torna ator - Conversa com Tadeusz Kantor. Tereza Krzemien (Ed., Trad. & Entrevista). *Cadernos de Teatro*, jan./mar., n. 68, 9-13. Rio de Janeiro: O Tablado.

Kantor, T. (1991). *Hoje é meu aniversário* [vídeo do espetáculo de T. Kantor]. (L. Kachel, prod.). Cracóvia: TVP Kraków.

Kantor, T. (2008). *O teatro da morte: textos organizados e apresentados por Denis Bablet*. J. Guinsburg, I. Kopelman, M. L. Pupo, & S. Fernandes (Trans.). São Paulo: Edições SescSP.

Kantor, T. (2008)[1963]. Partitura: o louco e a freira. Descrição da ação: o louco e a freira. In T. Kantor, *O teatro da morte: textos organizados e apresentados por Denis Bablet*. (J. Guinsburg, I. Kopelman, M. L. Pupo, & S. Fernandes, Trans., pp. 55-67). São Paulo: Edições SescSP.

Kantor, T. (2008)[1990]. *Lições de Milão*. In W. Cintra (trad.). *No limiar do desconhecido - reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor - Volume II*. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Kleist, H. V. (2009)[1810]. *Sobre o teatro de marionetes e outros escritos*. (J. M. Justo, trad.). Lisboa: Antígona.

Madeira, C. (2010). *Híbrido – do mito ao paradigma invasor?* Lisboa: Mundos Sociais.

Martinez, A. M. (2017). *Cuando cuerpo y espacio fueran uno: el Balett Triádico de Oskar Schlemmer*. Madrid: En Acción!.

Puchner, M. (2002). *Stage fright: modernism, anti-theatricality and drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Schlemmer, O. (1961)[1925]. Man and art figure. In Moholy-Nagy, L., Molnár, F. & Schlemmer, O, *The theater of the Bauhaus*. (pp. 15-46). W. Gropius & A. S. Wensinger (Eds.). W. Gropius (Introd.). A. S. Wensinger (Trad.). Middleton: Wesleyan University.

Simondon, G. (2009)[1968]. Entretien sur la mécanologie. In *Revue de synthèse*, tome 130, 6e série, n° 1, p. 103-132. Disponível em <http://www.revue-de-synthese.eu/2009-1>.

Dossiê Bauhaus

El cuerpo vocal del/a performer
en formación

Una mirada *desde la voz* para
Kleist, Meyerhold y Schlemmer

*The vocal body of the performer
in training*

*A look from the voice for Kleist,
Meyerhold and Schlemmer*

María Josefina Azócar F.

Profesora de Educación Emocional, Doctoranda en Estudios
de Teatro, Facultad de Letras, Universidade de Lisboa.
Académica, Departamento de Fonoaudiología, Faculdade
de Medicina, Universidad de Chile.

Investigadora-creadora en LAVOCE, en Asociación
Agitaciones Comunes en (Re)sonancia y en Laboratorio
de Voces Diversas, Transversal. Becaria, Agência Nacional
de Investigación y Desarrollo (ANID), Chile.

E-mail: jazocar@uchile.cl

maria-josefina@e-letras.ulisboa.pt

Resumo

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre algunas nociones presentes en el trabajo de Kleist, Meyerhold y Schlemmer **desde** la perspectiva de la voz humana, analizándolas desde un punto de vista cognitivo y pedagógico, en ánimo de generar un puente con las premisas presentes en la formación artística corpovocal.

Las nociones de presencia, consciencia y libertad expresiva son fundamentales para estos tres estudiosos del teatro. Sus visiones de cuerpo se materializan en propuestas pedagógico-artísticas que entienden la necesidad del/la performer de trabajar sobre sí mismo/a, depurando su técnica y creatividad, lo que redundará en un proceso constante de (de)construcción de sí mismo/a.

Desde una perspectiva neurobiológica, esto implica considerar aspectos cognitivos y metacognitivos, estudiados recientemente por las ciencias biológicas en el proceso de enseñanza-aprendizaje corpovocal del/la performer, materializados en espacios de experimentación, que promuevan el acceso a la singularidad y espontaneidad de cada cual, en ánimo de proponer encuentros, resonancias emocionales, y creación individual y colectiva.

Palabras clave: Cuerpo vocal, Emoción, Cognición, Consciencia, Aprendizaje

Abstract

*The objective of this article is to reflect on some notions present in the work of Kleist, Meyerhold and Schlemmer **from** the perspective of the human voice, analyzing them from a cognitive and pedagogical point of view, in order to generate a bridge with the premises present in vocal-corporeal artistic training.*

The notions of presence, consciousness and expressive freedom are fundamental for these three scholars of theatre. His visions of the body are materialized in pedagogical-artistic proposals that understand the need of the performer to work on himself/herself, purifying his/her technique and creativity, which results in a constant process of (de)construction of himself /herself.

From a neurobiological perspective, this implies considering cognitive and metacognitive aspects, recently studied by the biological sciences in the process of body-vocal learning of the performer, materialized in spaces of experimentation, which promote access to the uniqueness and spontaneity of each one, in order to propose encounters, emotional resonances, and individual and collective creation.

Keywords: Vocal body, Emotion, Cognition, Consciousness, Learning

La voz humana es considerada uno de los fenómenos fundamentales implicados en el quehacer de las artes vivas (Kendrick, 2017; Thomaidis & Macpherson, 2015; Ficher-Lichte, 2011), razón por la cual la formación corpovocal de actores, actrices, performers¹, ha sido estudiada innumerables veces².

Ahora bien, siendo que no pretendo indagar en todas las propuestas existentes, el objetivo de este artículo es reflexionar sobre algunas nociones presentes en el trabajo de Kleist, Meyerhold y Schlemmer **desde** la perspectiva de la voz humana, entendiendo que siempre es interesante visitar autores

1 A lo largo del texto, se privilegiará el uso de la palabra “performer”.

2 Aún cuando no es intención de este artículo mencionar a todos los autores que han escrito sobre la formación vocal en las artes vivas, sugerimos al lector interesado que busque en: *Voice and Speech Review (VSR)*, disponible en <https://www.tandfonline.com/journals/rvsr20> *Journal of Voice*, disponible en <https://www.jvoice.org> *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, disponible en <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jivs>

como oportunidad de encontrar nuevas (o viejas-renovadas) inspiraciones que aporten a la formación corpovocal artística actual.

Para lo anterior, este texto se divide en cuatro apartados. En la primera parte, comparto dos pequeñas reflexiones que permiten encuadrar la noción de voz presente en este artículo. A continuación, discuto la noción de cuerpo presente en el texto *“Sobre o teatro de marionetas”* de Kleist. Posteriormente, ahondo en las nociones de artista e ingeniero presentes en la propuesta pedagógica presentada por Meyerhold y más adelante, reflexiono sobre la noción de cuerpo presente en la propuesta escénica de Schlemmer. Los tres apartados correspondientes a los autores mencionados, esperan generar un puente con las premisas presentes en la formación artística corpovocal, desde una perspectiva cognitiva y pedagógica. Para finalizar, comparto algunas reflexiones sobre la formación vocal artística actual.

Cabe declarar, que este texto se entiende como el resultado de un proceso vocal de aprendizaje, siendo que las reflexiones aquí contenidas han surgido tanto a partir de mis experiencias y senti-pensamientos como de las resonancias surgidas a partir de experiencias y reflexiones compartidas, conversadas colectivamente, con diversas personas de las cuales aprendo constantemente. Vaya para ellas mi admiración y agradecimiento por querer compartir la vida, sus experiencias y conocimientos conmigo. En ese marco, el texto está escrito mayormente en primera persona, entendiendo que es conocimiento incorporado, pero con la claridad de que es un texto construido **en** la voz (habla-pensamiento compartido), sobre la voz.

1. Uso de la noción de Cuerpo vocal

Como se sabe, las formas de entender el fenómeno vocal pueden ser diversas (Davini, 2007).

Para mí, es importante explicitar que si bien la voz humana es producida en y por el cuerpo, siendo respiración, fonación, resonancia y articulación las acciones físicas primordiales que -coordinadamente- actúan para permitirnos sonar, se entiende la complejidad del fenómeno vocal más allá de su producción (perspectiva fisiológica). Lilia Ancona-López (2004, p. 45) menciona respecto de la noción de voz planteada por Alexander Lowen (Bioenergética) que *“[...] a voz é o som da pessoa, a expressão total de sua história, social, biológica e psíquica”*. Desde esta perspectiva, sentipensar³ el fenómeno vocal implica necesariamente considerar al/la ser

3 “[...] sentipensar es una forma de sentir con el corazón, con las emociones y conectarlas a los pensamientos. Dicho de otra forma, y partiendo de la propuesta original del sentipensamiento, lo que se une es precisamente lo que se ha deslindado: el pensamiento (la lógica) del sentimiento (las emociones y los afectos) [...] cabe subrayar la insistencia occidental y eurocéntrica de mantener el sentimiento separado del pensamiento. O, por lo menos, la noción de crear una jerarquización en la cual se valorice el pensamiento racional por sobre otras formas de sentir-pensando [...]” (Ramos, 2020, p. 114-115).

humano/a que suena (y silencia), no sólo su cuerpo físico, sino también su cuerpo histórico-emocional-pensante-deseante, que vive y se relaciona, (se) expresa, comunica y crea. De esta forma, cuando un individuo suena, está siendo y estando, (así, en presente continuo)... consigo mismo/a, con los/as otros/as y con el mundo que le rodea. Al respecto, Machado (2019, p. 186) dice que “*a voz carrega a trajetória do sujeito que fala, sua história e sua maneira única de pertencer ao mundo*”.

Por otro lado, Madureira (2019, p.119) dice que “[...] *a nossa voz pertence ao nosso corpo, não podemos querer outra, é inerente à nossa estrutura anatômica, que não podemos alterar*”. Sin embargo, aunque ya se explicitó que no se desconoce la base anatomofisiológica de la voz, me parece que lo riesgoso de esta reflexión es que se puede inferir que para el autor la voz pertenece al cuerpo como si fuese una unidad fija, inalterable **de** éste, dado el soporte anatómico que el cuerpo “da” a la voz. Sin embargo, esta lógica que ubica a la voz como un objeto, olvida que la voz no pertenece, sino que **es** cuerpo, tal como plantea Fortuna: “*A voz é feitiço, enigma, poder. [...] com ela, o ator atrai ou separa, une ou cinde, envolve ou rompe. [...] [é] Seu corpo estético-erótico. Sua carne amante y rebelde*” (Fortuna, 2000, p.31). La voz es cuerpo en tanto materialidad vibrátil que afecta a otros cuerpos (Davini, 2007, p. 80-84). Asimismo, esa voz-cuerpo existe como posibilidad de la existencia de un cuerpo-ser humano. Como mencionan Cavarero y Langjone (2012) “*the voice alludes to a body, singular but not sealed off in its individual self-sufficiency, which opens and welcomes another, tuning the body’s music to the rhythms of life*” (p. 81). En la misma línea, Ihde (2007, p. 172) declara que:

This resonant voice [of the actor] is an auditory aura that im-presses in sound. The auditor is not merely metaphorically im-pressed, but in the perception of the other in voice he experiences the embodiment of the other as one who fills the auditorium with his presence.

Paralelamente, el cuerpo es voz, dado que la voz permite devenires diversos y por tanto, la emergencia de cuerpos otros. Al respecto, Silvia Davini (2007, p. 81) menciona que “Para Deleuze y Guattari, la voz está más allá en términos de devenir, de multiplicar al sujeto, de posibilitar diversos procesos de subjetivación e individuación, de estimular ensambles maquínicos de deseo”.

Incluso desde una perspectiva embriológica es interesante sentipensar voz y cuerpo en las relaciones planteadas, pues nos desarrollamos completamente a partir de una célula embrionaria única, por tanto, las estructuras involucradas en la producción vocal no se originan de un lugar distinto a las del resto del cuerpo; energéticamente emergen del mismo sitio. Rubim hace referencia a esta idea en su libro *Voz. Corpo. Equilíbrio* (2019), argumentando la idea de que nuestros sistemas están conectados por medio de nuestra memoria celular⁴.

4 Al respecto, Rubim sugiere revisar Moore, KL (2013). Embriología básica, 8va edición. Rio de Janeiro: Interamericana.

Igualmente esto es interesante de destacar, pues hace alusión a la corporalidad de la voz (se volverá a esto más adelante), entendiendo aquí al cuerpo también como parte de la materialidad de la voz⁵.

Dado lo anterior, es posible comprender que voz y cuerpo se entienden en este texto como una unidad indisoluble, no jerárquica. Por tanto, por razones pedagógicas, es necesario explicitar que en los siguientes apartados se utilizarán las nociones “cuerpo vocal” y “voz-cuerpo”, en ánimo de reafirmar estos entendimientos.

2. Kleist y la idea de presencia

Siendo el interés de este apartado el reflexionar en torno a la noción de cuerpo propuesta por Kleist en su texto *“Sobre o teatro de marionetas”* (2009), vale la pena iniciar poniéndolo en contexto.

Kleist es representante del romanticismo alemán y con fuerte influencia de la filosofía kantiana respecto de la imposibilidad de acceder a la verdad: el hombre está escindido del mundo. “La paradójica convicción de la imposibilidad de conocimiento y de acceso al mundo, se convierte de esta forma en principio estético-deconstructivo que intentará cual Sísifo plasmar, expresar en sus textos” (Pizarro, 2013, p. 107). Lo anterior es muy relevante para pensar el ejemplo del joven conocido que pierde la gracia/encanto luego de mirarse en el espejo.

En el texto, plantea que *“a graciosidade [...] surge em simultâneo e de modo mais puro naquela estrutura de um corpo humano que ou não possui consciência alguma, ou possui uma consciência infinita, i.e. ou no boneco articulado, ou num deus”* (Kleist, 2009, p. 143).

A partir de ahí, se puede pensar, ¿Podemos tener graciosidad siendo inconscientes de nosotros/as mismos/as? (considerando que es imposible ser muñeco/a o dios/a). Tal como la manzana en el mito judeo-cristiano, el espejo o la idea de re-conocerse, podrían -para Kleist- transformarse en nuestra perdición. Con todo, entendiendo el contexto ya mencionado, parece ser que su *escrita* poética se dirige, anhelante, a otro lugar. Su ambición profunda sería acceder al cuerpo-humano que tiene plena consciencia de sí, entendiendo que ello tiene relación con la posibilidad del cuerpo de atender a su pulsión vital. Esa vitalidad, que el autor denomina espiritualidad, es la que le da graciosidad al cuerpo humano. Asimismo, le permite volverse uno con el mundo, uno con los otros. Desde su perspectiva, por tanto, la espiritualidad liberta.

Pese a esto, no cree eso posible, pues ha vivido en carne propia la falta de espontaneidad, dado el racionalismo excesivo de la ilustración. El simbolismo de la marioneta es por tanto muy inteligente: la marioneta (se)expresa en un

5 Habitualmente se entiende como materialidad de la voz al resultado perceptivo, donde es posible identificar altura tonal, sonoridad, ritmo, velocidad (Pavis, 1998, pp. 510-511).

cuerpo libre, capaz de jugar en la gravedad del mundo, por no tener una debilidad humana: la consciencia; la que permite dar cuenta de su separatividad (Fromm, 2007), sentipensar y ser espiritual. En su desesperación, salir de lo humano parece ser la única salvación para volver a ello.

Entonces, ¿Podría/debería el/la performer buscar ser libre en el encuentro de su cuerpo con la gravedad, sin otros elementos presentes, tal como la marioneta para tener graciosidad en su quehacer? No, es biológicamente imposible. Nos guste o no, tenemos un cerebro complejo, cuyo funcionamiento se ha diferenciado del de otras especies similares, principalmente por el papel de la corteza cerebral; las funciones cognitivas superiores, para bien o para mal, son parte de nuestra existencia. Y digo para bien o para mal, porque dicho funcionamiento efectivamente nos complejiza.

Ahora bien, siendo que como seres humanos tenemos la posibilidad biológica de la consciencia, su desarrollo parcial es insuficiente para “alcanzar” la graciosidad; por eso Kleist pone en el otro extremo a Dios: lo que espera es que el/la performer tenga una consciencia plena o total que le permita realmente ser espontáneo/a.

Desde mi perspectiva, su escritura pretende enfatizar en la importancia de la consciencia como forma de revitalizar el “aquí y ahora”, lo que permite la conexión del cuerpo-humano con los otros cuerpos y el mundo, en la idea de la presencia en el presente del/ la performer. Por tanto, esta noción de presencia que permite atender al hacer presente, sería presentada poéticamente en el texto, como la posibilidad de la pérdida de consciencia, del pensamiento durante la acción, la cual -paradojalmente- sólo es posible cuando se tiene total consciencia de sí: sólo se puede soltar algo sobre lo que se tiene total dominio.

Así, no es fuga a la humanidad, es retornar a la humanidad perdida. Es salir del “*cogito ergo sum*” para revitalizar también el “*sentio ergo sum*”, entendiendo el *sentio* como siento a mi ser/cuerpo en, con y como parte del mundo.

Es en esa misma línea que plantea el ejemplo del joven que lucha con el oso (Kleist, 2009), con ánimo de hacer referencia al deseo de que exista un/a ser humano/a que interprete en presencia, entendiéndola como “[...] el sentir lo que sucede cuando el acto de aprehender algo modifica tu ser” (Damásio, 2000, p. 26). Entonces, no implica salir de lo humano y transformarse en marioneta, sino que el/la performer -tal como el oso- aprenda a estar disponible, a poner atención conscientemente a lo que (le) acontece, es decir, sea capaz de percibir/sentir lo que le sucede mientras performa.

Lo anterior es fundamental para el trabajo corpovocal, pues entiendo -como Thomaidis y Macpherson- que la voz es “*a powerful entity of connection, emotion, and support - whether material, mediated or mute*” (2015, p. 3); la formación vocal-corporal, por tanto, se constituye como un espacio propicio para favorecer el encuentro con uno/a mismo/a, los otros y el mundo.

Entonces ¿Qué sería la presencia desde la perspectiva de la voz-cuerpo? ¿cómo se logra esa consciencia corpovocal plena que permite la presencia?,

pues -siguiendo la lógica de Kleist- ésta se expresaría en la graciosidad/libertad/espiritualidad de quien suena.

Para Fischer-Lichte (2011), la presencia -en la voz- corresponde a:

[...] la irradiación de una fuerza inmensa que se extiende por el espacio por medio de su voz apoderándose físicamente del oyente. [...] [y] ofrece la experiencia, tan placentera como temible, de vivir la propia corporalidad como sensible y al mismo tiempo como capaz de transfiguración. (p. 259)

Esta definición permite entender la voz en su vínculo con la espacialidad en el teatro (*idem*, p. 263), también vinculada al sentido “*in-between*” de la voz (Thomaidis & Macpherson, 2015), sin embargo, ¿qué implicaría esto desde la perspectiva del/la performer?

Silvia Davini menciona que “la extraordinaria presencia de la voz y de la palabra en la escena y en la vida profesional y cotidiana las naturalizó al punto de dificultar su percepción por parte de quien la produce” (2007, p. 16). Dicha naturalización implicó transformar al performer en el/la ser humano/a que aborrece Kleist: aquel/la que al atender(se) superficialmente, **razona sobre** sí mismo/a en la voz, pero no **está** en y consigo mismo/a al sonar, no siente ni percibe cómo es modificado/a en su sonido; es aquel/la humano/a-performer que tiene consciencia parcial de sí.

Esto es clave y necesariamente implica considerar elementos cognitivos en la pedagogía corpovocal, siendo la atención consciente la única posibilidad que tiene un/a performer para sentipensar cómo es afectado/a y cómo afecta en el acto de sonar⁶.

En este punto, es relevante recordar al menos dos elementos de la materialidad de la voz que pueden ayudar a dar cuenta de las tareas cognitivas de un/a performer en formación (Fischer-Lichte, 2011):

- a. voz como objeto: Esta perspectiva considera la sonoridad de la voz, en tanto sonido que sale desde un cuerpo.
- b. voz como sujeto: este punto de vista considera la corporalidad de la voz. El sonido no está separado del siendo del/a performer.

Lo anterior genera una gran exigencia cognitiva para el/la performer en términos de la imagen que éste/a construye y -por tanto- aprende y aprehende de su cuerpo-voz. Damásio (2000, p. 349) dice:

[...]las imágenes que vemos en nuestra mente no son facsímiles del objeto particular, sino más bien imágenes de las interacciones entre cada uno de nosotros y un objeto que atrajo nuestro organismo,

6 Es relevante recordar que tanto sonar como escuchar son experiencias multimodales e indisolubles.

construido bajo forma de patrón neural de acuerdo al diseño del organismo. El objeto es real, también lo son las interacciones y las imágenes. No obstante, tanto la estructura como las propiedades de la imagen que llegamos a ver son constructos cerebrales estimulados por un objeto. No existe un retrato del objeto que se transfiera desde ésta a la retina y de la retina al cerebro. Más bien existe un conjunto de correspondencias entre características físicas del objeto y modalidades de reacción del organismo, que sienta las bases de la imagen internamente generada y construida.

La complejidad se genera pues el/la performer requiere construir una imagen mental de su objeto voz, pero ésta no tiene imagen visual. Al mismo tiempo que está en un estado de permanente impermanencia (sobre Fischer-Lichte en Thomaidis & Macpherson, 2015, p. 3). Por tanto la imagen mental construida es abstracta, resultado de la mixtura entre diversas percepciones somatosensoriales que se transforman de alguna manera en imagen también visual de la propia voz. La segunda dificultad es que todos los estímulos que permiten la construcción de esta imagen mental que facilita el aprendizaje vocal del/a performer, suceden en el propio cuerpo, por tanto el objeto voz es indisoluble del mismo sujeto, que construye una imagen mental de su voz como resultado de la interacción de su sonoridad y corporalidad.

Desde esta perspectiva, la propuesta de formación artística de Meyerhold, sin haber tenido claridad del funcionamiento neurobiológico de los/as seres humanos/as, continúa aportando al entendimiento de una pedagogía vocal coherente con este análisis.

3. Meyerhold y la noción de actor-máquina

La propuesta pedagógico-artística considera la idea de máquina, cuyo sentido se puede entender desde la perspectiva de la productividad, pues el/la performer no puede “perder tiempo” al entrar en escena; como performer-cuerpo tiene que estar listo/a, preparado/a, no puede estar pensando o planificando mientras hace, tal como una máquina. Sin embargo, esto es indisoluble de su visión política, lo que se ve reflejado -por ejemplo- en la concepción del/a performer como trabajador/a, en el uso de mamelucos proletarios en vez de *figurinos* y en su noción de teatro como fábrica (Javier, 2009).

Para Castronuovo (2009), la propuesta de Meyerhold “Ideológicamente, expresa una preocupación social clara, en sus ataques contra la moderna sociedad capitalista industrial y su inhumanidad, y contra la tontería burguesa” (p. 15). Por tanto la búsqueda de un/a performer vivo/a, presente, a partir de la Biomecánica, podría ser entendida como una acción micropolítica, como una oportunidad para indagar en formas otras de existencia.

En este sentido, le resulta útil considerar al actor-marioneta, no en ánimo de escindir al/la performer de su humanidad, sino en contraposición a los modelos de actor-personaje del siglo XIX, pues ve en el títere, la posibilidad de desentenderse de la verdad exterior, y mostrar al espectador la verdad espiritual interior⁷ (*idem*, p. 14). Así, la marioneta para Meyerhold no es inconsciencia, no es falta de humanidad -al igual que en el caso de Kleist-, es proponer un cuerpo performático libre del pensamiento en el hacer de la escena, es un cuerpo vívido, presente en sí mismo, lo que le permite una mayor consciencia de la espacialidad y de lo(s) otro(s) para accionar.

Como se sabe, la concepción constructivista del trabajo actoral de Meyerhold (Biomecánica) “*has forced the artist to become both artist and engineer*” (Braun, 2016, p. 244), lo que supone que los/as performers debe tener dos tipos de formación: para crear y para ejecutar. Esa mixtura implica una gran exigencia cognitiva para los y las estudiantes.

Para la formación corpovocal estas ideas resultan igualmente relevantes. Hay un/a intérprete y un/a creador/a dentro del/la mismo/a estudiante, siendo necesario desarrollar ambos -sin olvidar que son interdependientes⁸ - para dar espacio a la emergencia de este/a performer vital, espontáneo/a en su acción.

Entendiendo que en la práctica pedagógica, ambos niveles suceden al unísono, hablaré de cada ámbito separadamente para facilitar el análisis que se quiere proponer.

3.1. El/la intérprete

La noción de intérprete hace referencia al material, al propio cuerpo que el/la performer debe ser capaz de moldear en función de la exigencia física, vocal, textual y emocional de la pieza a interpretar. Por tanto, éste/a debe ser formado/a para favorecer su libertad expresiva, pues debe estar “ [...] preparado para recibir indicaciones respecto de su juego escénico, indicaciones que vienen del exterior y que debe cumplir con precisión e inmediatez mecánicas” (Javier, 2009, p.7).

Desde un punto de vista cognitivo, lo anterior implica la activación de la atención sostenida y dividida, la concentración, la consciencia del aquí y ahora

7 La idea de verdad espiritual interior, se vincularía al alma (o fuerza motriz) de Kleist, que permitiría la graciosidad al/la performer.

8 Si bien se escapa de las pretensiones de este trabajo, es interesante cómo esto se vincula con la filosofía pedagógica bauhausiana, donde las competencias a desarrollar en el trabajo artesanal se relacionan con aquellas pretendidas en la noción de intérprete de Meyerhold, el *know how*, que -necesariamente- incidirán sobre el proceso desarrollado en el atelier artístico, por tanto afectando/modificando la creatividad del/a artista, es decir, influyendo sobre su alma humana (vinculado a la idea de resonancia interior de Kandinsky, el *what*).

(consciencia nuclear de Damásio y los niveles más básicos de la consciencia ampliada), la percepción de las sensaciones físicas que emergen en sí mismo/a en el hacer (propiocepción, tacto, visión, audición, equilibrio, temperatura, peso o sensación de gravedad, gusto, olfato)⁹ y las capacidades de iniciación e inhibición.

Esta noción podría justificar la concepción del hombre mecánico de Meyerhold, en la idea del hombre máquina que conoce y domina todas las habilidades involucradas en su quehacer, estando siempre disponible y dispuesto/a para llevar a cabo su trabajo. Aún así, es relevante recordar que denomina a su propuesta **Biomecánica**, pues no intenta evadir la vida humana del/a performer, la integra en la noción de artista (como se hablará más adelante). Esto es visible incluso en las coreografías usadas para el entrenamiento biomecánico (*études*), las que consideran movimientos funcionales, propios de las posibilidades humanas, sin exponer a los cuerpos a propuestas robóticas que los alejen de sus subjetividades posibles¹⁰. Estas pretenden el logro de un movimiento armónico, fluido, que obliga al/la performer a estar en el presente.

Respecto del/la intérprete, Meyerhold exigía que tuviese, “[...] en el momento de iniciar su actuación, una disponibilidad fruto de una prolija preparación” (*idem*, p. 7), para lo cual propuso su método. Desde la perspectiva de la formación corpovocal, el dominio del instrumento que favorece su ductilidad también se consigue como lo planteó Meyerhold, por medio de un trabajo físico exigente. Aún así, es relevante explicitar que ese entrenamiento exigente debiese considerar las habilidades cognitivas propias de los/as seres humanos/as, en ánimo de desenvolver propuestas pedagógicas eficientes, que apunten al logro de la libertad expresiva.

En relación a esto, actualmente se acepta que son el aprendizaje sensoriomotor y la memoria procedural las bases cognitivas fundamentales para tornar eficiente un proceso formativo de este tipo (Titze y Verdolini, 2012; Maas, Robin, Austermann Hula, Freedman, Wulf, Ballard y Schmidt, 2008; Steinhauer y Grayhack, 2000; Verdolini-Marston y Balota, 1994)¹¹, entendiéndose

9 Me parece relevante explicitar la importancia de entender un poco sobre los diferentes tipos de procesamiento de la información a nivel cerebral y su impacto sobre la integración multisensorial y neuroplasticidad, entendiendo su relevancia en el aprendizaje motor involucrado en la formación corpovocal.

Para una visión general, sugiero: Evangelos Paraskevopoulos y Sibylle C. Herholz (2013). Multisensory integration and neuroplasticity in the human cerebral cortex. *Translational Neuroscience*, 4(3), pp. 337-348.

10 Sugiero revisar Naranjo, S (2019). Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculturación y aculturación. *Investigación Teatral: Rev. de artes escénicas y performatividad*, 10(15), pp. 104-121. Asimismo, “el teatro de Meyerhold y la biomecánica” en <https://www.youtube.com/watch?v=FVgU1naowl4>.

11 En los últimos años, diversos estudios de la voz en ciencias han centrado su atención en comprender cómo inciden diversos tipos de exploraciones con y de la voz-cuerpo en el aprendizaje a largo plazo, tanto en personas con dificultades vocales como en profesionales de la voz; entre

-fundamentalmente- que aprendemos acciones físicas a partir de la variabilidad dada a la práctica en contextos que entreguen un propósito funcional a las acciones desenvueltas, es decir, aprendemos procedimientos por medio de la exploración consciente (atendiendo a los inputs sensorio-perceptivos que nos produce su realización) de diferentes secuencias motoras que se van modificando en el tiempo en orden de presentación, de contextos, y de exigencia psicomotriz.

3.2. El/la artista

Por otra parte, la noción de artista se vincula a la capacidad creativa del/la performer. En esa línea, su formación está centrada en favorecer su libertad creativa, su capacidad de idear y resolver, para lo cual debe ser capaz de atender a las necesidades externas y a las propias, con gran flexibilidad cognitiva, capaz de focalizar y dividir su atención, filtrar información, definir qué siente y percibe respecto de aquello que está haciendo y de lo que le rodea, para así poder elaborar dichas experiencias en función del conocimiento previo que tiene de sí mismo/a y del mundo.

Haciendo el paralelo con la formación corpovocal, la voz del/la performer requiere “[...] *resistência; flexibilidade; domínio [...]*” (Fortuna, 2000, p. 29), habilidades que - tal como se profundizó en el apartado anterior- estarían mayormente asociadas a la noción de intérprete de Meyerhold. Sin embargo, al mismo tiempo, requiere que su voz-cuerpo tenga “[...] *o poder de permitir para o não permitido; de extroverter para o não extrovertido; de impelir para o não impelido [...]*” (*ibidem*), es decir, de romper las propias barreras que el dominio técnico impone para dar(se) espacio, para “permitir(se)”, durante el acontecimiento teatral; esto tiene relación con la idea de libertad creativa presente en Meyerhold.

Para sentipensar cómo este tipo de aprendizaje acontece, lo analizaré desde la perspectiva de la materia escénica. Fortuna (2000) menciona que en el trabajo

ellos, performers. Los/as autores/as referidos/as -entre otros- han definido que para aprender habilidades que implican acciones corpovocales, se requiere activar a la memoria procedural o procedimental, que es implícita, no semántica y se entrena en la acción, transformándose en un conocimiento inconsciente y estable en el tiempo. Para ello, se han considerado fundamentalmente tres etapas dentro de un proceso pedagógico o terapéutico vocal: adquisición, retención y transferencia, siendo estas dos últimas las que se consideran aprendizaje.

En relación a las estrategias pedagógicas (principios de aprendizaje motor), se ha descrito la utilización de: foco externo (propósito del ejercicio más allá del propio sonido-cuerpo; resultado de la acción), instrucciones que promuevan la atención a las sensaciones físicas más que centradas en imaginación (complejizan la instrucción al ser procesadas por vías semánticas), distribución aleatoria de la práctica (alterar permanentemente el orden de los ejercicios propuestos), ejercicios que no segmenten los sistemas corporales involucrados en la producción vocal, y prácticas que varíen en los tipos de exigencia. Asimismo, se ha investigado sobre los tipos de tareas fonatorias, ejercicios vocales, y tiempos y distribución de las prácticas que pueden ser más eficientes.

escénico “A matéria resiste. O ator enfrenta. A matéria e o ator transformam-se” (p. 29). Y agrega “[...] a matéria do ator é ele mesmo” (idem, p. 30). Esto implica que la posibilidad de transgresión de la técnica por parte del/la performer y por tanto, la emergencia del acto creativo, sucede necesariamente a partir de un ejercicio metacognitivo¹² donde (se)enfrenta (con) lo que hace, siente, piensa, desea.

Lo anterior, desde la perspectiva de Fischer-Lichte (2011) presupone que la experiencia corpovocal de sonar no sólo transforma al interlocutor¹³, es decir, quien escucha, sino además al/la performer a partir de la multiplicidad de respuestas psicofísicas y cognitivas que experimenta en sí mismo/a mientras suena. Esta transformación de sí mismo/a favorecerá el desarrollo de la creatividad corpovocal del/a performer, cuestión que puede ser comprendida desde una perspectiva neurobiológica, entendiendo el procesamiento que el cerebro hace a partir de la experiencia de mundo que cada individuo tiene, es decir, el funcionamiento cerebral singular que acontece -en este caso- a partir de la relación entre las respuestas somatosensoriales del/la performer frente a una determinada experiencia corpovocal, la elaboración subjetiva y respuesta dadas.

A este respecto, Damásio (2000, p. 350) menciona que “el cerebro es un sistema creativo [...] cada cerebro construye mapas [...] usando sus propios parámetros y diseño interno, creando así un mundo único para la índole de cerebros diseñados de manera semejante”. Es relevante acrecentar, que la creatividad está intrínsecamente relacionada con la abstracción como capacidad

12 La metacognición hace referencia “al conocimiento que uno tiene acerca de los propios procesos y productos cognitivos o cualquier otro asunto relacionado con ellos, por ejemplo, las propiedades de la información relevantes para el aprendizaje” (Flavell *apud* Osses Bustingorry y Jaramillo Mora, 2008, p. 191). Así, “La habilidad metacognitiva debe ser entendida como conocimiento y capacidad de regulación de cualquier actividad cognitiva” (Flavell *apud* Crespo, 2004). Para Flavell ciertos factores afectivos harían parte de este constructo, especialmente a partir de la noción de “experiencia metacognitiva” (Crespo, 2004). Flavell, JH (1976). Metacognitive aspects of problem solving. En L. B. Resnik (Ed.), *The nature of intelligence* (pp. 231-235). Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum. Flavell, JH (1985). *Cognitive Development*, segunda edición. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, p. 85.

13 Se sugiere revisar Goffman, E (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, primera edición tercera reimpression. Trad. Hildegard B. Torres Perren y Flora Setaro. Buenos Aires: Amorrortu.

Un caso interesante de analizar para quienes trabajamos con personas en terapia y entrenamiento corpovocal, es lo que sucede con los profesores. La performatividad de la voz del profesor es inmensa en la medida que sus sonidos pueden generar experiencias e interpretaciones diversas en sus interlocutores, los niños. Un ejemplo de ello es que frente a un profesor con disfonía (con problemas de voz), independientemente del grado de severidad, el procesamiento de habla por parte de los estudiantes de educación básica se ve interferido, generando probablemente efectos negativos en el proceso de aprendizaje de un porcentaje importante de niños que comprenden e incluso aprenden menos (Rogerson y Dodd, 2005). De esta forma, el cambio en el sonido de la voz del profesor genera por sí sola una activación diferente en el bucle de retroalimentación autopoiético.

cognitiva, la que posibilita el desarrollo de un pensamiento divergente, cuestión fundamental para el quehacer artístico.

Siguiendo en ánimo de entender el proceso cognitivo desde la perspectiva del/la artista, Vasse menciona que en la voz “[...] *como num registro musical, manifestam-se os acordes e as dissonâncias, o ardor ou a chateza, a alegria ou a angústia de uma presença que procura dizer-se a sí misma*” (1977, p. 187). Por tanto, si un/a estudiante se revela a sí mismo/a en su sonido, aquel/la profesor/a/guía debe tener la capacidad de acoger, acompañar y conducir dicho proceso, favoreciendo la consciencia de sí del/a estudiante dentro de su proceso, pues -tal como Vargens dice- “*ao se dilatar a potencialidade da voz, dilata-se a potencialidade do ser*” (2013, p. 108).

Respecto de esta revelación de sí mismo/a en la voz, es importante retornar a la noción de excitabilidad reflexiva, vinculada a los aspectos psicoafectivos del/a performer.

Meyerhold rechazó la visceralidad y la reviviscencia -desde mi lectura- porque no tienen relación con la consciencia y consiguiente dominio del/a performer. Reviviscencia es recordar y poner en el cuerpo, un otro del pasado, pero no es consciencia del propio cuerpo en el presente, y visceralidad es inconsciencia del cuerpo. Para Meyerhold, esto deja “al actor impedido de tener el control sobre la coordinación de sus movimientos, de su voz y de su actuación” (Centeno, 2005-2, p.8). La excitabilidad reflexiva -en tanto- permitiría al/la performer “coordinar todas las perspectivas de su interpretación, sin ceder el impulso solamente a la emocionalidad [...] (*ibidem*).

Desde la perspectiva de la pedagogía vocal, es posible identificar un linaje de profesores/as de voz que podemos resonar con el propósito planteado por Meyerhold: entrenamiento del/la artista y del/la intérprete, en ánimo de permitir que el cuerpo vocal del/la performer posea una capacidad/libertad de excitación cuando está en la presencia del hacer (Molinari, 2013). Para ello, algunos principios resultan fundamentales, independientemente de los métodos particulares, los cuales sintetizo a partir de una conversación con la profesora-artista-investigadora Paula Molinari (comunicación personal, 11 de marzo de 2022): I) la exploración de diversos cuerpos-vozes para favorecer el acceso a distintas sonoridades; II) la apertura al mundo emocional que permita acoger, tomar la emoción, tanto para atender a lo que quiere mostrar sobre/para la vida como a las posibilidades interpretativas que entrega (implica no buscar traspasar o sobreponerse a la emoción, lo que implicaría esconderla, no atenderla); y III) la reflexión (o metacognición), que está dada por la revisión de los vínculos posibles que se tejen entre dichas experiencias y el individuo que está siendo en ellas¹⁴. En ese sentido, la verdad escénica se produce porque es posible identificar el impulso

14 Sugiero leer Azócar, MJ (2018). Atención fonoaudiológica vocal a actores. La opción (o necesidad) de aportar en la promoción de su bienestar vocal-emocional. *Areté Fonoaudiología*, 18(2), pp. 31-36.

interior del/la performer en el hacer y no su técnica o verdad exterior.

Finalmente, tal como plantea Braun (2016, p. 244), “[...] *the entire creative act should be a conscious process*”, por tanto el ejercicio formativo implica favorecer en los/as estudiantes tanto la activación de vías de aprendizaje procedural o procedimental que favorezcan el logro de la experticia psicomotriz como el ejercicio metacognitivo asociado al quehacer, promoviendo así la comprensión de las experiencias vividas al tiempo que se expanden sus posibilidades creativas.

En la misma línea, el siguiente apartado considera el trabajo filosófico-artístico de Schlemmer, que utiliza la abstracción para construir una propuesta estética teatral que permita aquello, en ánimo de acceder al espíritu, a la verdad interior humana que se revela en las formas utilizadas.

Schlemmer y la (de)construcción del sí mismo/a para la libertad creativa

Como sabemos, Schlemmer tuvo un gran interés por la figura humana en su práctica artística, cuestión que se evidencia tanto en el enfoque conceptual propuesto a partir del estudio del cuerpo humano desde diversas disciplinas, como en el curso *Der Mensch*¹⁵ (asignatura de dibujo) que impartió (Navarro y Camerino, 2019, p. 173) y en los ejercicios de construcción escénica realizados, como el Ballet Triadico.

En su libro *Bauhaus – archive berlin*, Magdalena Droste (2019, p. 90) hace referencia a que en la primera etapa del Bauhaus, existía la necesidad de producir un intercambio constante entre el individuo y el cosmos. Luego, Schlemmer toma esta intención como parte de sus objetivos artísticos, intentando “[...] *bring basic elements of form into harmony with man and space*” (*idem*, p. 222).

En este marco, considera que el/la ser humano/a es la naturaleza en contraposición al espacio escénico, organismo mecanicista constituido a partir de formas inventadas por la mente humana, a las que denomina abstractas, en la medida que son artificiales y que tienen el orden como finalidad (Schlemmer, 1961, p. 21). A ese respecto, dice:

Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. Whose shall prevail? [...] natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold. This happens on the abstract stage. (*idem*, pp. 22-23)

Esta formulación lo llevó a trabajar en escena con un cuerpo humano despersonalizado, con la intención de visibilizar la humanidad tras un cuerpo aparentemente no

15 Es posible conocer más en Schlemmer, O (1969). *Der Mensch*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag.

humano. Su premisa fue: “*everything which can be mechanized is mechanized. The result: our recognition of that which can not be mechanized*” (idem, p. 17).

Desde su perspectiva, la utilización de la abstracción como forma en el espacio escénico, permite revelar la espiritualidad ¹⁶del/la ser humano/a/performer, dado que lo vivo no puede ser mecanizado. En esta línea, los *figurinos* y máscaras proponen al/la performer un cuerpo otro, “obligándolo/a” a revisar(se) para expandir los límites propios y reconfigurar sus posibilidades expresivas-interpretativas (su sentir-moverse), promoviendo su libertad creativa.

Lo anterior, podría ser entendido también desde una perspectiva neurobiológica, entendiendo que las dificultades de movimiento a las que se ven expuestos/as los/las performers con el uso de los *figurinos* y máscaras de Schlemmer, activan el sistema nervioso autónomo, incluso pudiendo activar respuestas “*fight or flight*”, lo que es ineludiblemente una respuesta de lo vivo (en contraposición a lo mecánico).

Esta estética también es interesante desde una perspectiva pedagógica corpovocal, procurando el acceso a la vida de y en la voz, y por tanto alejándose de una voz mecánica, donde se privilegia la técnica (entendida en los términos tradicionales). En ese sentido, esa idea de la formación vocal como búsqueda de: proyección, claridad e inteligibilidad, y dominio de las variaciones de la altura tonal (o tono) e intensidad, se torna un lugar rígido.

Así, esta perspectiva nos recuerda el objetivo de experimentar estéticas corpovocales que lleven a y den cuenta de las multiplicidades de la vida, aún aquellas que no parecen “técnicamente correctas”, para así, como profesores/as de voz, promover que el/la estudiante se permita a sí mismo/a indagar, vivir; estar abierto/a a sí mismo/a, a la vida, y a lo/a(s) que lo/a rodea.

Toro (2004, p. 152) dice:

[...] crea-ti-vida-d. Crear en ti vida. Tú creando vida. La vida creando a través de ti. Tu vida creando... Y todo ello, desde, hacia y a través de la «D» de lo trascendente, divino [...]. Esta «D», desde una consideración inmanente y sin ningún tipo de referencias o alusiones metafísicas, haría referencia al «sí mismo», a nuestra potencialidad de humanidad aún no actualizada o desarrollada plenamente.

Como se mencionó en los apartados anteriores, en la pedagogía corpovocal, esta revisión de sí mismo/a se produce a partir de dos márgenes simbólicos que se reconfiguran permanentemente en la experiencia corpovocal: la consciencia sensorperceptiva y la consciencia respecto de la experiencia subjetiva (metacognición), lo que permite la emergencia de nuevas voces-cuerpos.

Luego, si entendemos que la escucha es una experiencia multisensorial y no sólo auditiva, pues -como menciona Vasse - “*as modulações da voz fazem*

16 Uso la palabra espiritualidad en los términos referidos en los apartados anteriores.

vibrar a caixa ressonante de nosso corpo de maneira única e específica para cada ser que encontramos” (1977, p. 187), podemos resolver que lo que sentipensamos cuando escuchamos tanto sonidos, como a otros/as y cuando sonamos, repercute en el cómo seguimos -o no- sonando, cómo seguimos siendo/estando y/o (re)configuramos nuestro ser corpovocal.

En relación a esto, Jacobs (2018, p. 242) menciona que “a escuta depende de uma atitude em relação à produção sonora (e vocal) com a qual convivemos [...]. Os sons/vozes que ouvimos implicam em nosso repertório de produção sonoro-vocal, e mesmo em nossos modos de percepção e consciência do mundo [...]”. Por tanto, y sólo para recordar, la escucha también es vivir y conectarse con el cosmos.

Rafael Lechowski dice en Acto III (el diario): Vacío y verdad (2019, 49m27s): “Sólo el desprendimiento espontáneo del pensamiento permite al ser, por momentos, latir al unísono con el universo”. Es en esta línea que se configura la reflexión que sigue, entiendo esto desde la perspectiva del corazonar¹⁷, por tanto será **con** la voz-cuerpo, no razonar la voz-cuerpo.

Reflexión final

“The dividing line between art and life should remain as fluid and indistinct as possible”. (Kaprow *apud* Féral, 2003, pag. 212)¹⁸

La voz aparece en el arte y en la vida cotidiana de la misma forma, dando paso a flujos y significaciones diversas e inesperadas, transformando -no sólo a quién escucha- si no (y principalmente) a quien suena.

La voz es todo. Es ser/estar/sentir/pensar/hacer/actuar cuando se suena (y silencio); es expresión (pujar fuera); es comunicación (y por tanto puede ser con y para el/la otro/a); es presencia y cuerpo, vibración y energía; es singularidad.

Esta complementariedad de la voz, como un continuo vida-arte, permite entender que el arte de la voz estaría necesariamente en su vitalidad, tal como fue planteado en los apartados anteriores. También es una de las interpretaciones que hago de Zumthor, cuando plantea el concepto de vocalidad¹⁹, pues si bien

17 Corazonar implica un “pacto de ternura con la vida, desde la sabiduría del corazón [...] Corazonar [...] [es] una respuesta insurgente para la decolonización de la vida” (Guerrero, 2010, p. 87, énfasis original). *Corazonar* busca reintegrar la dimensión de totalidad de la condición humana, pues nuestra humanidad descansa tanto en las dimensiones de afectividad como de razón (idem, p. 88).

18 Allan Kaprow (1966). *Assemblage. Environments and Happenings* (New York), p. 190, citado en *Performance by Artists*, (Ed.) A. A. Bronson and Peggy Gale (Toronto, 1979), p. 193.

19 Zumthor define vocalidad como la “*historicidade de uma voz [...]*” (1993, p. 21).

el autor define este término en relación a la importancia del sonido más allá de la palabra en ánimo de proponer una poética de la voz- su definición me permite considerarla en tanto trayectoria de la experiencia vida, que queda registrada en las sonoridades posibles que nos permitimos, como marcas sensibles de nuestra presencia en la Tierra.

¿Qué implicaría sentipensar la voz en tanto vida en la formación vocal artística actual?

Si volvemos a Kleist, un/a performer puede tener gracia porque tiene plena consciencia de su alma o fuerza motriz, que no sería otra cosa que tener consciencia de su pulsión vital y sus sentipensamientos. De esta forma, la gracia estaría dada por la consciencia que se tiene respecto de la propia vida, del vivir y no sólo respecto de la técnica; esto implica dejar de buscar la “perfección” en la técnica.

Lo anterior redundaría en que el ejercicio formativo corpovocal implica promover el (re)conocimiento de la propia historicidad vocal, conectándose con uno/a mismo/a y con el mundo; siendo parte del mundo. Es por ello que Schlemmer proponía sus “figuras artísticas”, para que el/la performer tuviera mayor oportunidad de encontrar la vida en sí mismo/a.

Ahora, si volvemos a la alegoría de Kleist, podríamos también preguntar ¿Qué tan contemporánea puede ser su reflexión? ¿acaso no estamos escindidos/as de nosotros/as y del mundo hoy? Planteo esta pregunta, porque en la práctica pedagógica y artística es frecuente encontrar dificultades como la que recuerda el mito de *ECHO*. Voces atrapadas en (voces)cuerpos simbólicamente escondidos. De una u otra forma, todos/as nos hemos encontrado con Narciso durante la vida, y cuando eso sucede, la mayoría de las veces el cuerpo-alma²⁰ intenta desaparecer, quedando sólo una porción de la riqueza expresiva del sonido propio.

Vale la pena preguntarse -como profesores/as, performers y estudiantes de artes vivas (aunque no sólo)- qué pasa con la vida de nuestras voces-cuerpos actualmente y de qué formas estamos (o no) escindidos/as, desconectados/as. A este respecto, sería interesante corazonar más una vez las trampas que nos ponemos, “en esta complejidad que nos impulsa a pensar en rupturas como manera de agarrar algo que el miedo de soltar nos impone” (Paula Molinari, comunicación personal, 25 de febrero de 2022).

Schlemmer utilizó un espacio ficticio, abstracto, para abrir(se) a experimentar el movimiento de formas otras. Tal vez algunas de las restricciones actuales podrían también constituirse como oportunidades para buscar otras formas de experimentar nuestras voces-cuerpos, y por tanto que emerjan modos de existencia y libertad creativa otros.

20 Alma en los términos planteados anteriormente, es decir, haciendo referencia a la fuerza motriz, la pulsión vital humana.

Bibliografía

Ancona-Lopez, L (2004). *A clínica fonoaudiológica e a psicologia clínica*, primera edición. São Paulo: Plexus Editora.

Braun, E (2016). *Meyerhold on theatre*, cuarta edición. Londres y New York: Bloomsbury.

Castronuovo, E (2009). Una época convulsionada. *Cuadernos de Picadero*, 18, pp. 12-16.

Cavarero, A y Langione, M (2012). The vocal body: Extract from *A Philosophical Encyclopedia of the Body. Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 21(1), pp. 71-83.

Centeno, E (2005-2). Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba. *Revista de Filosofía*, 50, pp. 1-25.

Crespo, N (2000). La Metacognición: Las diferentes vertientes de una Teoría. *Revista signos*, 33(48), pp. 97-115.

Damásio, A (2000). *Sentir lo que sucede: cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*, primera edición. Trad. Pierre Jacomet. Santiago: Andrés Bello.

Davini, S (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Droste, M (2019). *Bauhaus – archive berlin*, segunda edición. Trad. Jane Michael. Berlin: Taschen.

Ferál, J (2003). Performance and Theatricality: The subject demystified. En *Performance: critical concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. 4, (Ed.) P. Auslanders. New York: Ed. Routledge, pp. 206-217.

Fischer-Lichte, E (2011). *Estética de lo performativo*, primera edición. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores.

Fortuna, M (2000). *A performance da oralidade teatral*, primera edición. São Paulo: Annablume.

Fromm, E (2007). *El arte de amar*, primera edición. Trad. Noemí Roseblatt. Barcelona: Paidós.

Guerrero, P (2010). Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte). *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(5), pp. 80-94.

Jacobs, D (2018.1). Uma questão de escuta. *Repertório*, 21 (30), pp. 233-244.

Javier, F (2009). Supervivencia de Meyerhold. *Cuadernos de Picadero*, 18, pp. 4-11.

Ihde, D (2007). *Listening and voice. Phenomenologies of sound*, segunda edición. New York: State University of New York Press.

Kendrick, L (2017). Voice: A Performance of Sound. En *Theatre Aurality*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 73-102.

Kleist, H (2009). Sobre o teatro de marionetas. En *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, pp. 131-143.

Lechowski, R (2019). Acto III: Vacío y verdad [canción-poesía]. En *Quarcissus: El Arte de Desamar*. Arscesis.

Maas, E; Robin, DA; Austermann Hula, SN; Freedman, SE; Wulf, G; Ballard KJ; Schmidt, RA (2008). Principles of motor learning in treatment of motor speech disorders. *American Journal of Speech-Language Pathology*. 17 (3), pp. 277-298.

Machado, VC (2019). Corpo-voz: o escuro como experiência para uma imersão em voz. *Rascunhos*, 6(2), pp. 185-199.

Madureira, L (2019). À procura da identidade vocal – do intérprete à personagem: preparação vocal. En *Marionetas e Formas Animadas: Teorias e práticas*, (Eds.) Miguel Falcão e Catarina Firmo. Lisboa: Companhia das Ilhas, pp. 117-120.

Molinari, P (2013). *Alfred Wolfsohn na obra de Charlotte Salomon: uma cartografia que emerge da voz* [tesis de doctorado]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Disponible en: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4600>.

Osses Bustingorry, S y Jaramillo Mora, S (2008). Metacognición: un camino para aprender a aprender. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 34(1), pp. 187-197.

Navarro, M y Camerino, A (2019). La Performance y los Laboratorios de la Utopía: Oskar Schlemmer y la Creación de la Noción de Performance. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 7(2) 157-186.

Pavis, P (1998). *Diccionario del teatro*, 3era edición, trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, pp.510-511.

Pizarro, L (2013). Kleist: deconstrucción estética del mundo. *Revista del Instituto de Filosofía, Universidad de Valparaíso*, 1(1), pp. 103-113.

Ramos, JG (2020). Sentipensar la sustentabilidad: decolonialidad y afectos en el pensamiento latinoamericano reciente. *A contracorriente*, 17(2), winter, pp. 114-127.

Rogerson, J y Dodd, B (2005). Is there an effect of dysphonic teachers' voices on children's processing of spoken language? *Journal of Voice*, 19(1), pp. 47-60.

Rubim, M (2019). *Voz. Corpo. Equilibrio*, primera edición. Rio de Janeiro: Thieme Revinter.

Schlemmer, O (1961). Man and art figure. En *The theater of the Bauhaus*, (Eds.) Walter Gropius y Arthur S. Wensinger, primera edición, trad. Arthur S. Wensinger. Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 17-46.

Steinhauer, K y Grayhack, JP (2000). The role of knowledge of results in performance and learning of a voice motor task. *Journal of Voice*, 14(2), pp. 137-145.

Titze, I y Verdolini, K (2012). *Vocology: the science and practice of voice habilitation*. Salt Lake City, UT: National Center for Voice and Speech Press (NCVS).

Thomaidis, K y Macpherson, B (2015). Introduction. Voice(s) as method and an in-between. En *Voice Studies. Critical approaches to process, performance and experience*, (Eds.) Konstantinos Thomaidis y Ben Macpherson, primera edición. Abingdon y New York: Routledge, pp. 4-9.

Toro, JM (2004). Crea-ti-vida-d, cuerpo y comunicación. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. 23, pp. 151-159.

Vasse, D (1977). *O umbigo e a voz*. Trad. Luiz João Caio. São Paulo: Loyola.

Vargens, M (2013). *A voz articulada pelo coração*, primera edición. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A.

Verdolini-Marston, K y Balota, DA (1994). Role of elaborative and perceptual integrative processes in perceptual-motor performance. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*. 20 (3), pp. 739-749.

Zumthor, P (1993). *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro y Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras

Dossiê Bauhaus

O cinema como convergência dos sentidos

Rosário Oliveira

Maria do Rosário Oliveira é professora adjunta convidada na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, na área de imagem, desde 2014. É doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento, da Universidade de Lisboa. Obteve o mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico, área de Tecnologias de Pós-Produção, na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, onde já se tinha licenciado na área de Realização em 2004 e concluído um Bacharelato em Imagem em 1994. Foi docente na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes (ESTA), do Instituto Politécnico de Tomar, leccionando à Licenciatura em Vídeo e Cinema Documental a UC de Fotografia e Imagem (2011). É Profissional de Imagem desde 1995, trabalhando em cinema, publicidade e documentário como assistente de imagem e com alguns trabalhos em televisão nas áreas de montagem e realização. Foi-lhe atribuído o grau de especialista em Artes-Cinema-Imagem em 2018 pelos Institutos Politécnicos de Lisboa, Leiria e Porto.
E-mail: rosario.imagem@gmail.com

Resumo

O presente artigo começa por perspectivar como o Homem recebe a informação sobre o mundo que o rodeia e a processa, assim como os resultados que se obtêm dessas experiências – a nível mental e físico. Os neurocientistas António Damásio e Vilayanur S. Ramachandran servirão aqui de referência teórica. De seguida, procurar-se-á estabelecer uma relação entre estes aspectos e a gramática do cinema. Entrar-se-á em linha de conta com questões ligadas às formas de expressão (enquadramentos, montagem, movimentos de câmara, entre outros) e aos factores técnicos (o advento do sonoro, certas técnicas de movimentação da mesma, etc.). Assim podemos validar diferentes relações entre o realizador, a imagem cinematográfica, e o espectador.

Inicialmente considerado uma mera reprodução da realidade, o cinema foi, no entanto, defendido enquanto arte por autores como Rudolf Arnheim, Maya Deren e realizadores da Bauhaus. No entender do cineasta Sergei M. Eisenstein, o cinema detinha características muito específicas e francamente manipuláveis através de uma associação de ideias que é o oposto do realismo. Com efeito, o cinema é herdeiro de características de outras artes, como por exemplo a cor, alvo de estudos relativamente à pintura. Até Wassily Kandinsky, que não se interessou muito pelo cinema, não deixou de valorizar a capacidade fotográfica para uma melhor apreciação do movimento, por exemplo em relação à bailarina Gret Palucca. Ou seja, a Sétima Arte estimula o espectador para lá das componentes áudio e visual, como referido por Maurice Merleau-Ponty.

A sinestesia/multi-sensorialidade continua a ser matéria de estudo de vários autores ligados ao cinema (como Vivian Sobchack e Jennifer Barker), havendo também a reportar, no campo da ciência, descobertas relativamente aos neurónios-espelho. Ambas as matérias confluem no livro *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*, de Vittorio Gallese e Michele Guerra (2020), que faz a ponte entre o cinema e a neurologia, numa área de investigação designada como neurocinema. O objectivo deste artigo é equacionar todos estes aspectos, buscando reflectir em torno das razões que fazem com que o cinema, enquanto forma de arte, nos toque de modo tão amplo e intenso.

Palavras-chave: Cinema, Neurocinema, Sinestesia, Sentidos, Bauhaus.

Abstract

This article starts out by approaches the way humans receive and process information about the world surrounding them, while pondering on the results thus obtained - both at a mental and physical level. Neuroscientists António Damásio and Vilayanur S. Ramachandran will serve as theoretical foundations here. Then, a relationship between these scientific aspects and the cinematic grammar will be established. Certain issues pertaining to the forms of expression (framing, editing, camera movements, among others), as well as others concerning technical matters (the advent of sound, for example) will taken into account. Thus, different types of relationship between the film director, the cinematic image and the film viewers can be validated.

Initially considered to be a mere reproduction of reality, cinema was, nevertheless, championed as an art form by commentators such as Rudolf Arnheim and Maya Deren, as well as Bauhaus directors. For Sergei M. Eisenstein, film was highly manipulative due to the association of ideas it provoked in the minds of viewers, the very opposite of realism. Indeed, cinema has inherited characteristics from the other art forms, such as color, the subject of studies in the field of painting. Even Wassily Kandinsky, who was not particularly interested in cinema, valued its photographic ability to better perceive movement, for example in the case of ballet dancer Gret Palucca. In other words, the Seventh Art stimulates viewers beyond its audio and visual components, as mentioned by the philosopher Maurice Merleau-Ponty.

*Synaesthesia/multisensorility continues to be studied by several authors within the field of cinema (such as Vivian Sobchack and Jennifer Barker), whereas in the scientific domain new discoveries have been made in relation to the mirror neurons. Both subjects converge in the book *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*, by Vittorio Gallese and Michele Guerra (2020), which connects cinema and neurology in a new fesearch field known as neurocinema. This article aims to ponder upon all these factors as a means to reflect on the reasons that make cinema, as an art form, touch us to so bradly and intensely.*

Keywords: Cinema, Neurocinema, Synaesthesia, Senses, Bauhaus.

Texto do artigo

Como o Homem recebe a informação sobre o mundo que o rodeia e a processa, assim como os resultados que se obtêm dessas experiências – a nível mental e físico. Os neurocientistas Vilayanur S. Ramachandran, inventor da *mirror box*¹ e António Damásio servirão aqui de referência teórica.

Sendo o Homem, *Homo Sapiens* ou também apelidado como “macaco nu” por Desmond Morris – um produtor e consumidor de arte, nomeadamente cinema, sinto a necessidade de perceber de que criatura falamos; o que lhe permitiu desenvolver o gosto em gerar e apreciar algo, aparentemente não ligado à sua sobrevivência directa como a arte, em particular a arte cinematográfica. Como V. S. Ramachandran diz: “*Science tells us we are merely beasts, but we don't feel like that. We feel like angels trapped inside the bodies of beasts, forever craving transcendence.*” (Ramachandran 2011, 291)

Que caminho fez a “besta” transformar-se no anjo? Ramachandran no livro *The Tell-Tale Brain* (2011) fala-nos de como relativamente a outras espécies animais, como um simples pato, é mais autosuficiente à nascença que um ser humano. Questionando-se sobre o que ganhamos desta aparente ineficiência, nesta necessidade de investimento na maturação, a resposta é a cultura. (Ramachandran 2011, 117). De acordo com a teoria Darwiniana, o tempo de evolução das espécies ocorre ao longo de inúmeras gerações. A grande vantagem da cultura sobre a natureza é que o número de seres humanos de diferentes idades, dos mais novos a mais velhos, a que a formação dada pela cultura pode chegar é muito elevado. Não dizendo que os neurónios-espelho², tenham

1 *Mirror Box*, usada com sucesso em amputados, trata-se da utilização de um espelho de forma a reflectir o membro não amputado de forma a que a pessoa tenha a percepção visual de ambos os membros do corpo “*When faced with such a welter of conflicting sensory inputs—no joint or muscle feedback, impotent copies of motor-command signals, and now discrepant visual feedback thrown in via the mirror box— the brain just gives up and says, in effect, –To hell with it; there is no arm. The brain resorts to denial. I often tell my medical colleagues that this is the first case in the history of medicine of a successful amputation of a phantom limb.*” (Ramachandran 2011, 34)

2 São neurónios que se “activam” quando efectuamos uma acção ou quando simplesmente a vemos ser efectuada por outra pessoa. Os neurónios-espelho foram originalmente estudados

sido a resposta para o tal sucesso, Ramachandran, não deixa de realçar a sua importância nesta aceleração do conhecimento e capacidade evolutiva, entre outros motivos pelo facto dos neurónios-espelho, pelo menos, nos terem facilitado o desenvolvimento da linguagem, transmissão de conhecimento, pelo exemplo. (Ramachandran 2011, 117-132) O autor refere ainda a importância destes neurónios na capacidade de antecipar as intenções de outra pessoa, “colocando-nos no lugar dela”. Mas ainda mais interessante é que este facto nos permite ter noção de nós próprios, porque o fazemos através do “ponto de vista” de outra pessoa. (Ramachandran 2011, 128). Para perceber um pouco melhor a relação entre a “besta” e o “anjo” façamos um desvio até António Damásio: “Somos marionetas nas mãos da dor e do prazer, ocasionalmente libertados pela nossa criatividade.” (Damásio 2020, 169)

Quem leu Damásio tem grande probabilidade de se ter cruzado com o conceito de Homeostasia³ (Damásio 2000, 2003, 2010, 2017) O neurocientista fala de versões mais ou menos evoluídas de Homeostasia, sendo que a sua origem é muito anterior ao homem e está presente já em seres simples como os unicelulares. Usando o seu mais recente livro talvez seja a forma mais simplificada de a definir “o processo de manutenção dos parâmetros fisiológicos de um organismo vivo (por exemplo, temperatura, PH, níveis de nutrientes, operações viscerais) dentro da amplitude mais conducente ao óptimo funcionamento e à sobrevivência.” (Damásio 2020, 113) Dito de outro modo, promovemos a repetição do que nos é favorável e evitamos o que nos prejudica. Assim sendo como surge a arte?

Atentemos na Inteligência Artificial. Na opinião de Damásio, o que limita robôs e IA em termos de potencial criador e a nível de grau de inteligência é a opção de os programadores deixarem para trás os sentimentos ao fabricarem a sua forma de inteligência. Para que os sentimentos existam é necessário um corpo com alguma vulnerabilidade que necessite de regulações e que se relacione, à semelhança do ser humano, com o ambiente que o rodeia e consigo próprio e retire informações dessas relações, quer externas quer in-

em macacos. Mas também existem no homem. Activam-se quando o macaco pega num objecto, ou simplesmente quando vê outro macaco a pegar num objecto, simulando assim as intenções do outro macaco, lendo a sua mente. Foram também descobertos neurónios-espelho que são ativados pela estimulação sensorial de quem é tocado, ou ao observar-se outra pessoa a ser tocada. Eles têm ainda a capacidade de produzir e fazer reconhecer expressões faciais. (Ramachandran 2011, 300) .

3 “Todos os organismos vivos, desde a humilde ameba até ao ser humano, nascem com dispositivos que solucionam *automaticamente*, sem qualquer raciocínio prévio, os problemas básicos da vida. Esses problemas são os seguintes: encontrar fontes de energia; incorporar e transformar a energia; manter, no interior do organismo, um equilíbrio químico compatível com a vida: substituir os sub-componentes que envelhecem e morrem de forma a manter a estrutura do organismo; e defender o organismo de processos de doença e de lesão física. A palavra homeostasia descreve este conjunto de processos de regulação e, ao mesmo tempo o resultante estado de vida bem regulada.” (Damásio 2003, 46)

ternas, essas informações só nos são dadas pelos sentimentos, informações que adicionamos ao que “recolhemos”. (Damásio 2020, 251-256)

São os sentimentos⁴ que produzem as informações na relação do corpo com o sistema nervoso central. Antônio Damásio descreve como “grande conquista”⁵, a capacidade dos seres humanos em gerar imagens⁶. Imagens geradas na relação dos sentidos, na relação com o mundo exterior e interior, com as quais vamos criar mapas. Com o conjunto de informações, obtidas pelos vários sentidos, e na relação destes com o corpo que os sente, o cérebro elabora a descrição de um “objecto” inteiro. Através da memória, esses mapas, podem então ser “chamados” actualizados e usados como referências para novas situações, a partir das aprendizagens anteriores. Damásio salienta que as imagens, podem ser originadas de formas muito distintas, desde objectos animados ou inanimados; independentemente de se tratar de uma recordação ou um momento que está a ser vivido no presente. Estas têm a capacidade de gerar respostas emotivas⁷, mais ou menos intensas, através da activação de programas emotivos. A experiência emotiva vai então alterar o estado homeostático, gerando um sentimento emocional. (Damásio 2017)

As imagens têm origens em três universos principais: o mundo que nos rodeia, exterior ao nosso organismo que analisamos com os sentidos; o mundo antigo do nosso interior, o das vísceras; e o mundo “não tão antigo” ou novo “... é um mundo dominado pela estrutura corporal, pela localização e estado

4 Sentir é diferente de detectar ou precepcionar, vai muito para lá da reacção automática que pode existir mesmo em organismos simples. Os sentimentos surgem pela relação possível entre o nosso interior e o sistema nervoso central, gerando informação nestas comunicações, segundo Damásio. Também a perspectiva filosófica de Merleau-Pointy remete para um momento muito inicial do próprio Homem. “A percepção não é uma espécie de ciência em embrião ou um exercício inaugural da inteligência. Precisamos reencontrar uma permutabilidade com o mundo e uma presença, nele, mais antiga do que a inteligência.” (Merleau-Ponty 1983, 108). Damásio fala de diferentes graus de inteligência, da mais simples ligada à sobrevivência, a mais desenvolvidas, “Inteligências Explícitas que requerem percepção, memória e raciocínio”. (Damásio 2020, 64)

5 (Damásio 2017, 112)

6 A definição de imagem aqui reporta-se “não apenas imagens visuais, mas sim a todas e quaisquer representações produzidas pelos canais sensoriais dominantes: visual, obviamente, auditivo, tátil, visceral.” (Damásio 2020, 65)

7 Note-se que, infelizmente, as experiências das emoções são conhecidas pelo mesmo nome que as emoções propriamente ditas, o que tem ajudado a perpetuar a falsa ideia de que as emoções e sentimentos são o mesmo fenómeno, ponto claro que não o são.

Nesta perspectiva, o afecto é uma vasta tenda sob a qual colocou não só todos os sentimentos possíveis, mas também as situações e mecanismos que são responsáveis pela sua produção, ou seja, responsáveis pela produção de acções cujas experiências se tornam sentimentos.” (Damásio 2017, 146)

Os sentimentos são experiências mentais e, por definição, são conscientes. (...) Os sentimentos retratam o interior do organismo. (...) A representação do interior, ou seja, a experiência do sentimento, está imbuída de uma característica especial a que chamamos valência. (...) A valência é o elemento definidor do sentimento e, por extensão do afecto. (Damásio 2017, 149)

dos portais sensoriais nessa estrutura, e pela musculatura voluntária.” (Damásio 2017, 121)

A importância da mente consciente e inteligente⁸ humana (só possível através da capacidade de construir estas imagens na mente consciente do corpo que habita) permitiu que para além da reação natural evitar o negativo e aceitar o positivo— comum a outros seres vivos— pudéssemos usar os seus recursos intelectuais de forma criativa na procura activa do bem-estar. Isso foi possível através da criação e desenvolvimento de diferentes aspectos culturais como medicina, artes, técnicas, etc. (Damásio 2020) Se, por um lado, a mente consciente nos permitiu tornarmo-nos mais inteligentes pela capacidade de recolher, processar, armazenar e multiplicar informação, interagindo e modificando o ambiente que nos rodeia de forma mais favorável, também nos transmitiu a consciência da nossa própria morte. “As artes, o inquérito filosófico e as ciências servem-se de uma vasta gama de sentimentos e de estados homeostáticos. Não é possível imaginar o nascimento das artes sem pensar num ser humano só a debater-se com problemas levantados por sentimentos.” (Damásio 2017, 246) O mesmo corpo que nos “prende” permite libertar-nos dele, através da consciência de que a ele estamos inevitável e mortalmente ligados. “Uma das tarefas das culturas tem sido domar o monstro que permanece vivo e presente como recordação das nossas Origens” (Damásio 2017, 240).

Das artes, o porquê do cinema?

“The “mind–body” problem is the problem of explaining how conscious experience relates to the physical materials of the body and the brain; the “mind– movie” problem on the other hand is the problem of how to explain that fact that a two-dimensional image that moves, as we experience it in a typical film, manages to hook our consciousness in the way it does.” (McGinn 2007, 5)

A nossa relação de fascínio com a arte através da imitação, é explorada desde Aristóteles. O porquê dessa eficácia, desde sempre abordada de forma filosófica e empírica. Por exemplo o filósofo Carl Platina aborda a questão do *paradoxo da ficção*, de como nos relacionamos, com o cinema narrativo neste caso, e remete para três teorias, a *Teoria da Ilusão*, que pressupõe que nos envolvemos com personagens ficcionais, *Teoria da Simulação*⁹ baseada no *make-*

8 A mente só é consciente porque tem noção de que pertence ao corpo que habita.” A característica distintiva de uma mente consciente é a posse evidente do conteúdo mental pelo respectivo organismo integrado. Quando esta característica está ausente ou não é dominante, será preferível usar o termo mais simples, ou seja, mente.” (Damásio 2020, 193)

9 Tradução utilizada para “*pretense theory*”

-believe, em que o espectador tem emoções porque entra no jogo do faz-de-conta e ainda a *Teoria do Pensamento*¹⁰ em que o espectador tem respostas emocionais ainda que não acredite que o que vê é real. Afirma então que actualmente a Teoria do Pensamento é a que tem mais aprovação. (Plantinga 2009, 65) Nos nossos dias, com as mais recentes descobertas neurológicas, será interessante pensar a relação espectador filme, por exemplo em função dos neurónio-espelho. Tudo parece apontar para que sejam criadas informações ao executar um acto (*motor act*), levam a uma acção (*motion action*). Com conhecimento gerado anteriormente, podemos antecipar em nós, o resultado de um determinado acto, ao executá-lo por uma segunda vez. Podemos ainda, antecipar o resultado em outrem, ao visioná-lo a ser executado por outra pessoa. (Gallese 2002, 51) Por um lado, isto coloca a hipótese de se poder aprender por imitação, por outro, o facto de podermos saber o que o outro está a sentir, e isso leva-nos a uma forma empática ao visionarmos o outro.¹¹

A recente área de *neurocinema*, junta a área da neurologia e cinema, contribuiu para um conhecimento das emoções baseado em dados imagéticos recolhidos em tempo real do cérebro, enquanto o sujeito assiste a cenas de filmes. Quanto a este procedimento, os autores explicam que não sendo o mesmo que a realidade, nem mesmo igual a ver um filme inteiro numa confortável sala de cinema, em média, a diferença entre a presença física, ou cena do filme, trata-se mais de uma questão de intensidade. “We do not believe, however, that the brain differentiates the real or fictional nature of an image or scene solely on the grounds of a different intensity of the same response.” (Vittorio Gallese 2020, 36)

Assim sendo, na sala de cinema, sentados no escuro, no meio de uma multidão de desconhecidos como reage o ser humano? Segundo alguns autores o espectador “perde o corpo”, contudo não é essa a única forma de pensar como na posição de José Bogalheiro:

“...a caracterização da experiência estética não pode deixar de levar em conta que o básico de resposta às imagens e às obras de arte consiste em respostas empáticas automáticas, ou seja, que o elemento crucial da resposta estética consiste na activação de mecanismos inscritos corporalmente incluindo a simulação de acções, emoções e sensações corporais, sendo estes mecanismos tidos por universais. Dir-se-ia, então, que a nossa primeira tarefa para pôr de pé uma caracterização concordante com a condição de recepção fíl-

10 Tradução utilizada para “*thought theory*”

11 Não falando de neurónios-espelho reflete uma observação semelhante: “Cada vez que consigo observações interessantes é porque não me contentei em operar a coincidência com meu sentimento, é porque consegui estudá-lo como um comportamento, como uma modificação de minhas relações com outrem e com o mundo, é porque consegui imaginá-lo como imagino o comportamento de outra pessoa ao qual testemunho.” (Merleau-Ponty 1983, 108,109)

mica é devolver ao espectador o corpo, já que uma parte da literatura sobre o assunto, a pretexto da imobilidade em que ele se encontraria, tinha-o feito sumir-se.” (Bogalheiro 2014, 141,142)

Uma vez mais o corpo é reclamado à experiência cinematográfica: “Experiencing a movie, not ever merely “seeing” it my lived body enacts this reversibility in perception and subverts the very notion of *onscreen* and *offscreen* as mutually exclusive sites or subject positions.” (Sobchack 2005, 66,67) Vivian Sobchack propõe nomear este “corpo” da experiência fílmica como “Cinesthetic subject”. É constituído a partir de três palavras: Cinema, Synaesthesia¹², Coenesthesia¹³. Sendo que as duas últimas, condicionam e estruturam a base da experiência cinematográfica. A partir delas podemos encontrar caminhos que nos levem a compreender como no cinema, os sentidos dominantes (visão e audição), comunicam com os restantes (Sobchack 2005, 67). A forma como se enquadra por exemplo a comida – um plano detalhe do corte de um dente de alho – pode levar-nos a praticamente sentir-lhe o cheiro. Sobchack referencia desenvolvimentos neurocientíficos que indicaram que as fronteiras entre os sentidos são turvas¹⁴.

Apesar do cinema ser uma arte audiovisual, há muito que a ele são ligadas ideias de multisensorialidade¹⁵, como por exemplo: Eisenstein considerava o cinema uma arte 100% sinestética¹⁶; Rudolf Arnheim: “*Sensations of smell, equilibrium, or touch are, of course, never conveyed in a film through direct stimuli, but are suggested indirectly through sight.*” (Arnheim 1957, 34) ou mais recentemente Vivian Sobchack, (que referencia frequentemente Merleau-Ponty), depois de justificar porque somos todos sinestésicos¹⁷ afirma “*Seeing a movie can also be*

12 “Synaesthesia - In strict medical discourse, psychoneurologist Richard Cytowic notes that synaesthesia is defined as an “involuntary experience in which the stimulation of one sense cause[s] a perception in another.”⁵² Synaesthetes regularly, vividly, and automatically perceive sound as color or shapes as tastes.” (Sobchack 2005, 67)

13 “Coenesthesia - Neither pathological nor rare, coenaesthesia names the potential and perception of one’s whole sensorial being. Thus, the term is used to describe the general and open sensual condition of the child at birth. The term also refers to a certain prelogical and nonhierarchical unity of the sensorium that exists as the carnal foundation for the later hierarchical arrangement of the senses achieved through cultural immersion and practice.” (Sobchack 2005, 67,68)

14 Lila Guterman, “Do You Smell What I Hear? Neuroscientists Discover Crosstalk among the Senses,” *Chronicle of Higher Education*, Dec. 14, 2001, A17.

15 Utilizamos esta expressão para não entrar na diferentes questões da sinestesia enquanto questão médica.

16 Later in October 1944, Eisenstein refers to this early discourse when he argues in ‘Magic of Art’ that cinema as a synthesis of dialectical dynamics represents a one-hundred-percent synesthetic art form (Bohn 2003, 268–269) in (Tikka 2008) Bohn, A. 2003. *Film und Macht: Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930–1948*. Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig GbR.

17 “Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos.” (Merleau-Ponty 1983, 104)

an experience of touching, tasting, and smelling it" (Sobchack 2005, 70,71).¹⁸ Não só nos relacionamos com o filme pelo espelhamento de imagens, como dessa experiência audiovisual retiramos um conjunto mais vasto de emoções sensoriais para lá do som e da imagem. Relacionando essas sensações com os nossos mapeamentos de imagens internas podemos usufruí-la de forma gratificante tanto a nível emocional, como necessariamente do saber. Não deixando de ser uma experiência sempre individual, Plantinga aponta uma particularidade do espetáculo de cinema: a relação emotiva não se estabelece só com o ecrã, existe também o *contágio emocional* com os espectadores presentes na sala de cinema. *"The laughter or screaming of a large movie audience can accelerate and increase the intensity of the individual viewer's reaction"* (Plantinga 2009, 125).

Estilo

"Damasio is right when he says that whoever perfected cinematographic techniques and style seemed to have been thinking of the functioning of the human brain." (Vittorio Gallese, *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience* 2020, 75)

O cinema não só nos permite ver a acção dos outros, como através de movimentos de câmara nos proporciona perspectivas únicas da sua arte. As características inerentes a uma arte, o uso sistemático e significativo das técnicas cinematográficas, pode ser, num sentido restrito, considerado estilo, segundo autores como David Bordwell.

Etimologicamente a palavra *style* tem origem latina *stilus* e está ligada ao utensílio com que se escrevia, ou seja, o estilo está directamente ligado ao estilete, ao objecto e à técnica para o utilizar. A evolução tecnológica está, portanto, ligada aos estilos disponíveis à criação dos filmes, como se pode constatar na obra de Barry Salt¹⁹. (Vittorio Gallese, *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience* 2020, 86)

18 Uma posição aproximada é também a de V. Ramachandran, que esclarece que no seu modo de ver a Synesthesia não se trata de uma doença negativa com uma doença mental "Synesthesia is not deleterious like sickle-cell disease and mental illness." Os sinestésicos não procuram uma cura mesmo que ela existisse. Para ele a Synesthesia pode mesmo estar associada com a criatividade. *Could be a signature or marker for creativity. "But as often happens in science, it got me thinking about the fact that even in those of us who are nonsynesthetes a great deal of what goes on in our mind depends on entirely normal cross-modal interactions that are not arbitrary. So there is a sense in which at some level we are all "synesthetes."*" (Ramachandran 2011, 108) Referindo-se ao efeito Boubá Kiki, em que o som Boubá é associado a uma figura de extremos arredondados e Kiki a uma figura com extremos pontiagudos/angulosos, independente da língua falada (testes realizados por Ramachandran e Hubbard em 2001 baseados no efeito takete-maluma introduzidos por Köhler, 1929 com a mesma metodologia, explicado mais à frente).

19 Salt, Barry. *Film style and technology: history and analysis*. London: Starword, 1983

Foram realizados estudos a nível neurológico que permitiram ver a resposta de mecanismos de “Simulação corporizada²⁰”, em relação a vídeos captados com diferentes situações, desde câmara fixa, a travelling óptico (zoom – aproximação ou afastamento da imagem por seleção na objectiva), câmara à mão, travelling dolly (movimento da câmara sobre rodas numa dolly²¹) e Steadicam²².

A reação ao movimento (ou falta dele) da câmara, provocou diferentes respostas nos neurónios- espelho. A menor resposta foi à câmara fixa, seguida do zoom (pois não se trata de uma verdadeira deslocação da câmara, apenas uma variação óptica) e a melhor resposta foi ao movimento que melhor se aproxima da reprodução do movimento humano. O do Steadicam.

Apesar do espectador médio de cinema nem sempre ser capaz de distinguir entre o movimento de uma dolly/Charriot de um Steadicam, um conjunto de testes realizados demonstraram que a reação do corpo é diferente entre os tipos de movimento. Este estudo evidenciou que o Steadicam é um grande potenciador da sensação de imersão na dimensão espaciotemporal de um filme por parte do espectador. (Vittorio Gallese 2020, 105-139)

No artigo de Jennifer Barker sobre *Synaesthesia and the Cosmic Zoom*, tendo por base a análise dos filmes: *Moulin Rouge!* (Luhrmann 2001), *Sweeney Todd* (Moore 2006), e *Perfume: The Story of a Murderer* (Tykwer 2006), J. Barker Analisa o que chama de Cosmic Zoom. Trata-se de um “movimento”, só possível de forma digital, que segundo a autora permite um aproximar do feito de sinestesia.

“A film does not smell precisely the same way humans smell, or listen in the same way humans listen, but it may enact these phenomenological behaviours in cinematic terms. (...) The cosmic zoom, as a digital event/effect, marks cinematically the crossmodal operations that subtend both human and cinematic perception. In doing so, it shows us that synaesthesia can be both clinical and artistic, material and metaphorical, at the same time, if we think in terms of process rather than product, perceptual act rather than effect.” (Barker 2009, 322)

20 “According to the theory of embodied simulation, one of the most basic ways in which a human agent relates to other agents is by simulating the movements made, sensations felt, and emotions experienced by them. (...) Embodied simulation, is a basic functional mechanism of the brain by means of which part of the neural resources that are normally employed to interact with the world around us, shaping our relationships and relations, are reused for perception and imagination.” (Vittorio Gallese 2020, Viii, 1)

21 Em <https://showreel.pt/en/portfolio/dollys-charriots-3/> podem observar-se diferentes dollys (htt3)

22 Sistema estabilizador de movimento da câmara composto, basicamente por um colete, braço e haste que permite ao operador deslocar a câmara de forma mais fácil. (Atualmente existem vários sistemas de estabilização com diferentes características, mas não são relevantes neste momento) <https://tiffen.com/pages/steadicam> (htt4)

Seguramente a forma mais importante de criar ideias em cinema é a da montagem, pela ligação que estabelece entre as imagens e sons escolhidos. Qualquer estudante de cinema conhece o *efeito kuleshov* com o actor Ivan Mouzzhukin, actualmente pode mesmo ser visualizado na internet²³, com ele fala-se da importância da sequência de imagens num filme, de como, perante um rosto inexpressivo, a junção de diferentes imagens produzem diferentes/novos sentidos. Contudo sobre o rosto, para este ensaio serve-nos melhor recorrer a citação de Roger Leenhardt, por Merleau-Ponty, este salientava a importância da duração/tempo de um plano: “(...) *uma duração breve convinha ao sorriso animado, uma duração média, ao rosto indiferente, e longa, à expressão dolorosa. Disso, ele extraía esta definição de ritmo cinematográfico: “uma determinada ordem de tomadas e, para cada uma dessas tomadas ou ‘planos’, uma duração tal, que o todo produza a impressão desejada com máximo de efeito.*” Continuando a falar de técnicas de montagem e realização, um pouco mais a frente Merleau-Ponty afirma: “*As leis que regem isso estão por ser descobertas e foram, até aqui, apenas pressentidas pela perspicácia ou pelo tacto do director que maneja a linguagem cinematográfica, tal como o homem que fala aciona a sintaxe, sem nesta pensar em termos de expressão, e sem estar sempre em condições de formular as regras que cumpre intuitivamente.*” (Merleau-Ponty 1983, 111,112) Voltando a Damásio e às suas questões sobre sentimentos de memórias passadas, este interroga-se sobre a valorização de boas memórias em maravilhosas memórias aquando da reclassificação de um momento passado. Segundo o autor, o novo valor, não é obtido por uma recordação superficial dos acontecimentos, nem por ignorar certos pormenores. “Pelo contrário, hoje pormenores dos acontecimentos recordados podem até ser mais numerosos; algumas imagens podem até deter-se por mais tempo e produzir uma resposta emotiva mais forte. Talvez, afinal de contas, seja isso que explica a melhoria: uma montagem cuidadosa da recordação de modo que certas imagens cruciais recebam mais tempo de projecção, assim permitindo emoções mais definidas, o que, por sua vez, se traduz em sentimentos mais profundos.” (Damásio 2017, 197,198)

São muitas as técnicas com que se constrói o estilo cinematográfico, abordemos a questão do *close-up*. O cinema tem o poder criativo de dar aos objectos em *close-up*, um certo antropomorfismo visual. Sendo que incomparavelmente mais importante foi a descoberta da face humana. “*quando o gênio e a ousadia de Griffith projetaram, pela primeira vez, “cabeças decepadas” numa tela de cinema, ele não só trouxe a face humana para mais perto de nós no espaço, como também transportou-a do espaço para uma outra dimensão.*”²⁴ (Balázs 1983, 92,93) O cinema permite que um homem na multidão, silencioso, passe emoções, de

23 <https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc> visionado em Julho 2021

24 Não sendo propriamente histórica esta afirmação, não deixa de ser real a importância do facto referido.

uma forma directa, com o seu rosto em *close-up*, que seriam impensáveis em outras artes como o teatro, ou mesmo a literatura. O que um grande plano transmite dispensa palavras. “No *close-up* isolado do cinema podemos penetrar até no mais profundo da alma através daqueles diminutos movimentos dos músculos faciais.” (Balázs 1983, 95) O *close-up* é sem dúvida um dos grandes elementos marcantes da expressão cinematográfica, em especial quando falamos do rosto humano. Como Bergman afirmou “*our work in film begins with the human face*”²⁵ (Vittorio Gallese 2020, 148).

As técnicas do cinema, podem ser sempre analisadas cientificamente, mas, quando expressas pela sensibilidade de uma artista como Maya Deren, ganham a dimensão poética²⁶. Quando fala de como a câmara proporciona ao homem “degustar” o impossível à sua natureza física: da capacidade expressiva das diferentes objectivas; de visionar uma vinha que cresce e se move à luz do sol que passa, num *time-lapse*²⁷; ou dos pormenores no movimento no voo de um pássaro possibilitado por uma *slow-motion*²⁸... Ou na descrição de Kandinsky, “A exactidão dá também a ver as suas dobras e franzidos do fato. Mesmo a “matéria morta” se subordina à construção total. O instante fotográfico mostra formas hirtas, cortadas abruptamente, que ora são o começo de um desenvolvimento, ora o seu ponto final. A origem lenta, orgânica da forma e os estádios de transição estão ausentes e só podem ser captados através da fotografia em câmara lenta, que alarga o nosso campo visual de um modo surpreendente. A dança de Palucca²⁹ deveria absolutamente ser filmada em câmara lenta, o que tornaria possível um exame preciso desta dança precisa.” (Mendes 2003, 52)

A forma motivada com que Kandinsky explana a vantagem da técnica cinematográfica da câmara lenta não reflete, contudo, a sua posição em relação ao cinema. O grande entusiasmo expresso deve-se à possibilidade de uma maior capacidade da análise da forma simplificada. A imagem Gret Palucca em salto frontal, é alvo de estudo em “Ponto Linha Plano”. Ele usa a imagem para explicar a importância do ponto. Do ponto surge a linha e da linha surgem as formas. Se da imagem simplificada conseguimos imaginar o movimento, sugerido pela forma, também a forma não está dissociada do som como sugere o efeito

25 In: Bergman, I. (1959), “Chacun de mes films est le dernier”, Cahiers du cinéma, 100, Octobre.

26 Existem muitos outros artistas possíveis, mas agrada-nos em particular a forma técnica/artística deste texto.

27 Filme obtido por uma técnica que implica filmar apenas alguns segundos, de tempos a tempos sem mover a câmara (normalmente), mesma situação, de modo a ver a “animação da acção ao longo do tempo.

28 Câmara lenta.

29 Bailarina Gret Palucca (1902-1993)

Maluma/Takete³⁰, em que à associação do som a uma pseudo palavra, a uma forma, não é de todo indiferente a sua imagem. Por sua vez a música é uma forma especial de ser som, que Kandinsky expressa como tendo em nós um efeito muito particular: “O som musical tem acesso direto à alma. E aí encontra, porque o homem tem “a música em si mesmo”, um eco imediato.” (Kandinsky 1996, 73) Envolvido na sua apreciação e criação do abstrato Kandinsky propõe a *Nova Dança*, uma composição com três elementos, o movimento musical, o movimento pictórico e o movimento dançado convertido em arte. “Assim como na pintura a composição só é produzida pela combinação desses elementos, com as suas propriedades e suas inúmeras possibilidades, também a composição cénica só será possível graças à ação concordante (ou discordante) dos três movimentos em questão.” A questão do abstrato dificulta a percepção da *construção oculta*; se por um lado existem, e aparentam uma liberdade total, elas são o resultado de uma *Necessidade Interior* do artista em criá-la. (Kandinsky 1996, 117-119) A relação entre a imagem real e a forma sempre foi uma questão de análise da estrutura da composição nas artes pictóricas e, no cinema, é fundamental ter essa noção na passagem de um plano para outro em montagem. Pois a relação é contínua servindo a própria linguagem do cinema. As propriedades da cor e da forma, estudadas/exploradas em Kandinsky, as suas relações têm de ser sempre observadas na composição cinematográfica. A cada imagem real, é sempre necessário ter em consideração a sua forma simplificada para melhor compreender a relação dela entre aquelas a que se liga, como no conjunto que é o filme.

O cinema, contudo, não é apenas imagem real que conta histórias, é arte que através das suas características próprias é, e desde cedo foi, explorado de outras formas criativas. Na Bauhaus existiram realizadores como Heinrich Brocksieper, Viking Eggeling, Alfred Ehrhardt, Werner Graeff, Kurt Kranz, Hans Richter, Ré Soupault, que cedo, na década de 1920, deram os primeiros passos contribuindo para criação do cinema experimental.

Formas gráficas e técnicas de manipulação, continuam a ser reconhecíveis no cinema experimental de hoje. Os trabalhos cinematográficos de Hans Richter: *Rhythmus 21* (1921)³¹, Viking Eggeling: *Symphonie Diagonale* (1924)³², *Lichtspiel Opus I* (1921) - Walther Ruttmann,³³ têm uma clara ligação à estética abstrata da Bauhaus, como a relação das formas entre si e com o espaço - agora não

30 The takete-maluma effect (first introduced by Köhler, 1929). The majority of participants say that the word “takete” better fits with the angular shape shown on the left, whereas the word “maluma” fits better with the rounded shape displayed on the right. Even those individuals from cultures without any written language have been shown to exhibit this effect (Charles Spence 2012, 411)

31 https://www.youtube.com/watch?v=R_kceafWtbE Hans Richter: *Rhythmus 21* (1921) ou Hans Richter: *Rhythm 23* (1923) <https://www.youtube.com/watch?v=M4R2Rko8vV8>

32 <https://www.youtube.com/watch?v=-XivcjKFl2s> (Eggeling 1924)

33 <https://www.youtube.com/watch?v=aHZdDmYFZNO> *Lichtspiel Opus I* (1921) - Walther Ruttmann

só com a *sugestão* do movimento pela sua colocação/repetição dos elementos (formas simples, não naturais) por exemplo na tela de pintura - mas também pelo movimento das formas, no espaço-tempo de cada sequência de fotogramas, projectada no ecrã.

A ideia/vontade das formas a moverem-se projectadas num ecrã já está presente no trabalho de Kurt Schwertfeger *Reflektorische Farblichtspiele* de 1921³⁴, ainda que se tratasse de uma caixa onde as luzes e elementos que produziam as formas se encontravam no seu interior (sem relação com o cinema, portanto). Correndo o risco de fazer comparações excessivas referimos apenas como impressão pessoal, uma relação entre o cinema experimental e a única peça conhecida que foi levada a palco de Wassily Kandinsky *Quadros de uma Exposição* para música de Modest Mussorgsky. Maioritariamente, figuras abstratas coloridas movimentam-se num palco escuro, o espetáculo é composto por uma parte visual assim como uma parte musical. Uma segunda comparação, sentida, pois estamos a falar de arte, será entre o trabalho abstrato de Alfred Ehrhardt, “Tanz der Muscheln”, 1956³⁵ e a beleza da simplificação das formas em movimentos de certos trabalhos de Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer³⁶ como a figura feminina que se desloca numa rotação contínua sobre a linha de uma espiral...

O cinema nunca foi uma arte muito acessível, pelos custos que implicam a sua produção, como uma câmara, película especialmente se for a cores, equipamentos de som, laboratório e montagem, etc.... Na Bauhaus, como referido anteriormente, foi objecto de estudo e criação, ainda que aquém do que gostariam de ter investigado segundo Moholy-Nagy³⁷. Ele defendia que os filmes abstractos deviam explorar as características próprias deste novo *media*, como por exemplo a sobreposição, a imagem sem câmara (obtida directamente colocando objectos sobre o suporte sensível), o uso da imagem do negativo sem ser positivado, técnicas de revelação, o trabalho de luz/iluminação etc. deveriam ser desenvolvidos pois, são características permitem ao cinema ter uma expressão própria e afasta-se da pintura e da realidade. Também o som devia ser tratado de forma criativa produzindo bandas sonoras sem que sem que a sua origem seja a captação do som real. Assim como toda a manipulação es-

34 “As realized, the concept of Reflektorische Farblichtspiele is deceptively simple: multiple colored lights are projected through moving stencils from within an otherwise concealed cubic apparatus, out onto a screen. Sliding panels, operated by hand during the performance, obscure the stencils to varying extents—at times completely—shaping the images and their movement on the screen.” (Elle Burchill n.d.) <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6211/on-the-reconstruction-of-kurt-schwertfeger-s-reflektorische-farblichtspiele-reflective-colored-light-plays-from-1922>

35 <https://www.youtube.com/watch?v=HJF51NN17V0> Alfred Ehrhardt, “Tanz der Muscheln”, 1956

36 <https://www.youtube.com/watch?v=mH0mnumnN9o> - Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer

37 Segundo uma carta que Moholy-Nagy publicou em 1932 (Moholy-Nagy 1947 (1921), 272)

trutural da forma e do tempo que a montagem permite³⁸. O bom uso das técnicas pode produzir o “conteúdo” que apela directamente aos sentidos, da mesma forma que as outras expressões de arte. (Moholy-Nagy 1947 (1921), 272-281). Não entrando em pormenores das teorias estéticas, o cinema como arte que é proporciona-nos experiências estéticas que com imagens filmadas apartir de objectos naturais, assim como os criados pelo homem.

Como se referiu anteriormente, uma das possíveis concepções de estilo passa pelos utensílios técnicos criativamente utilizados pelos artistas. Vittorio Storaro, director de fotografia, ou como ele prefere ser intitulado, “*cinematographer*”, aquele que escreve com luz, é-lhe reconhecida a importância que tem a cor nos seus projectos fílmicos. Contudo não deixa de ser curioso a revelação “estilística” que faz sobre a importância de um trabalho de iluminação para palco:

“I did Käthchen von Heilbronn by Kleist and Oreste By Euripides. And what I discovered through them was that my total expression wasn’t just with light. The light was the main thing; it was the start. The lenses, the camera, the negative, the positive stock - any single element that would affect the final positive image - that’s what my expression was about. When I discovered that, I really understood cinematography.”
(Dennis Schaefer 1984, 221)

Desde cedo a cor tem muito peso nos seus trabalhos, ele revela no mesmo livro, que quando filma Paris em tons de azul em *Il Conformista* (Bertolucci 1970) e dois anos depois em tons de laranja no *Ultimo tango a Parigi* (Bertolucci 1972) fê-lo de forma intuitiva, emocional, foi a forma como sentiu necessidade de o fazer. E só oito anos depois descobriu o que representavam aquelas cores. Mais tarde depois de filmar *Apocalypse Now* (Coppola 1979), dedica-se de facto ao estudo das cores e do preto e branco, a um nível mais cultural/científico³⁹.

38 Ele não esquece ainda a projecção fazendo sugestões que só muitos anos mais tarde se começaram a ver em artes multidisciplinares performativas, creio ser interessante deixar este olhar visionário de Moholy-Nagy: “Projection itself is still an unsolved problem. The rectangular screen Our cinema theaters is nothing more than a substitute for easel or flat moral painting. our conception of space and of the relations of space and light are still absurdly primitive, being restricted to the yesterday phenomenon off light rays entering a room through an aperture. it would already be possible two enrich our special experience by projecting light on a semi transparent screens, planes, Nets, trellis-work, suspended behind each other. It is also possible to replace the present single flat screen by concave Or convex sections of differing sizes and shapes which would produce innumerable patterns by continually changing positions like the facets of a prison in motion. different films could be projected simultaneously on the walls of the cinema and astonishing effects Might be obtained by simultaneously focusing a number of projectors on gaseous formations, such as smoke clouds, or by interplay of multiform luminous cones. Finally, the morphology of light and film we’ll gain by general installation of three-dimension projection.” (Moholy-Nagy 1947 (1921), 283)

39 Cinematography: The Language of Colour || Vittorio Storaro acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZVmmTEmrt-E>

Quando começa a trabalhar na preparação do filme Dick Tracy (Beatty 1990) o projecto implicava usar como base banda desenhada originalmente criada por Chester Gould. Storaro criou um conceito de imagem relacionando a cor com os personagens, mas deparou-se com um problema, não existiam no mercado os filtros/gelatinas com as cores e saturações que ele necessitava para a iluminação. Para poder trabalhar no seu estilo, conseguiu que uma empresa “Rosco” lhe criasse de base, uma paleta de filtros/gelatinas das cores que precisava. Reconhecendo que esta paleta tinha mercado para além de Storaro, a empresa passou a disponibilizá-la na sua base de produtos. Foi assim gerada uma nova hipótese criativa no mercado, ficando com o nome *The Storaro Selection*⁴⁰.

“Yellow is the colour of the sun and illumination that “reveals out of darkness,” making it the obvious choice for Dick Tracy himself. Violet – the darkest color – represents murder, the darkest crime.” (Svendsen 2020)

A teoria da cor ou doutrina da cor de Goethe começou a ser desenvolvida cerca de 1790. Ainda que, com algumas questões de ordem técnica incorrecta, promove uma nova perspectiva, em relação ao estudo da cor, oferecida pela vertente física de Newton. Ao alargar a análise da cor a outros campos de conhecimento como o psicológico e fisiológico, vai ter uma clara influência, na base do desenvolvimento de estudos sobre a cor, como por exemplo, nos mestres da Bauhaus, até aos nossos dias. (Barros 2011, 269-271) Como referido anteriormente, Storaro é um “autor” fotográfico onde a expressão pela cor é claramente reconhecida e confirmada por ele. Em todo cinema, por vezes, de forma mais assumida ou menos assumida pelos responsáveis pelas paletes de cor no cinema, seguramente que a cor influencia sempre a percepção da obra, por parte do espectador.

Bellantoni, no seu livro, *If It's Purple, Someone's Gonna Die*, faz um estudo sobre o impacto da cor, tanto na narrativa quanto, nos personagens, de um conjunto de obras cinematográficas e propõe ao leitor uma estimulação sensorial para lá do tradicionalmente associado à leitura, ou ao visionamento de um filme.

“I want to encourage you to exercise your visceral muscles. Seeing a movie demands skill that watching a movie doesn't.” (Bellantoni 2005, XXvii). *“Notice how the screen becomes energized whenever Tracy enters an environment. Bright yellow always steals any scene. It's the brightest and the lightest color, so it leaps out of the background, energizing its surroundings. It's brash and daring. Like Tracy.”* (Bellantoni 2005, 59)

Sergei Eisenstein no texto “Cor e significado” propõe perceber as relações “absolutas” entre emoções particulares e cores particulares, após ter feito a rela-

40 <https://www.rosco.com/spectrum/index.php/2020/06/vittorio-storaro-reveals-the-origin-of-the-storaro-selection-in-dick-tracy/>

ção entre a cor e o som. Para tal propõe o estudo de uma única tonalidade, o Amarelo, pelo ponto de vista de diferentes artistas, reflectindo esta diferentes e mesmo opostos significados. Devido à ambiguidade da cor amarela, desloca-se pelo tom próximo, o verde e continua a verificar raciocínios díspares. Para ele fica claro que o significado da cor não é independente, nem auto-suficiente, mas o resultado de um conjunto de conceitos e associações, com as quais não podemos estabelecer correlações.

“Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural da apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra. Mesmo dentro das limitações de um raio de cor branco e preto, no qual a maioria dos filmes ainda é produzida, um desses tons não apenas se recusa a receber um único “valor” com uma imagem absoluta, mas pode até assumir significados absolutamente contraditórios, dependendo apenas do sistema geral de imagens pelo que se optou pelo qual se optou para o filme em particular.” (Eisenstein 1990, 99-100)

Para Eisenstein o cinema ansiava pelo som muitos anos antes de tecnicamente isso ser possível, acrescentaria não só a imagem com som, mas os efeitos de som assim como as novas relações possíveis com esse elemento novo. A necessidade da cor era igualmente forte, e no entender de Eisenstein, tornou-se ainda mais sentida com o cinema sonoro mas era a relação orgânica entre a cor a imagem, o tema, o conteúdo o drama a acção e a musica, que o atraia, e não a cor por si só “ We do not want to see such post cards on the screen” (Eisenstein 2004, 66). Contudo os filmes em preto, branco e escala de cinzentos, filmados pelos melhores *cameramen* nunca foram no seu entender, considerados como “*Colourless*”, pois com um bom trabalho de composição, uma correcta e adequada exposição da luz em relação à sensibilidade da película, e ao objectivo a conseguir com o plano para o filme, a imagem funcionava. (Eisenstein 2004, 64,65) Essa é também a perspectiva do director de fotografia, John Alton (1901-1996), que faz para além desse ponto, uma comparação com a música no sentido do todo representado apenas pelo preto e branco;

October 5, 1901 – June 2, 1996

“In photography we have not the do-re-mi-fa of music. What we have is various tones – black, gray, and whites. These different densities

constitute a scale similar to the one in music. In life this scale is far longer than we can even hope to reproduce on paper, or even on the silvery motion picture screen. Pictures are reproductions of natural settings, and there for cannot radiate like the originals; but they too, on a micro scale, vibrate, stir up emotions.” (Alton and McCarthy 1995, 158)

Voltando à questão da cor, Eisenstein afirma que para o bom uso da cor nos filmes seria importante, primeiro que tudo, nunca esquecer o peso do elemento dramático que a cor representa. Faz uma afirmação interessante: *“In this respect colour is like music. Music in film is good when necessary. Colour, too, is good when it is necessary.”* (Eisenstein 2004, 69)

Em cinema, são muitos os elementos criativos com que é necessário trabalhar: a composição dentro do próprio plano, assim como a sua relação com os adjacentes, e a totalidade do filme. Relacionando-os de forma horizontal (imagens entre imagens, composição, movimento, cor, etc.); sons entre sons (diálogos, ambientes, música, etc.) e de forma vertical; as imagens com os restantes sons, (em referência às montagens vertical e horizontal de Eisenstein). A forma como os relacionam, em particular na fase da montagem, foi minuciosamente estudada e explorada por Eisenstein (1898-1948). O seu trabalho criativo é fruto de uma época de conhecimento, a que ele, teve acesso.

“The assumed linkage between the (higher-level) organic unity of cinematic expressiveness and the (lower-level) integration of sensory perceptions inspired Eisenstein with the potentiality of cinema as a psychological laboratory. In addition to this friendship with Luria, Eisenstein’s theory development was empowered by other personal contacts with the representatives of Soviet psychology (Lev Vygotsky), psychoanalytic studies (Otto Rank, Hans Sachs), linguistics (Nikolai Marr), and German Gestalt psychologists (Kurt Lewin, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka). Continuous readings of the science classics (Hegel, Marx, Engels, Sigmund Freud, William James) were complemented by the anthropological ideas of myths, primitive thinking and emotional participation (Lucian Levy-Brühl, Ernst Cassirer), to name only a few among many. They all supported Eisenstein’s later treatment of the embodiment of an emotional theme with organic complexity, which had not been present in the bio-mechanistic views he started with in the early twenties.” (Tikka 2008, 81-82)

Na sua busca inicial de métodos artísticos, Eisenstein teve como professores, em 1920, Kuleshov num workshop de montagem e 1921 Meyerhold aulas de realização, mas rapidamente desenvolveu o seu percurso pessoal.⁴¹ Os estudos

41 (Tikka 2008, 84)

de Alexander Luria sobre sinestesia, asseguraram a Eisenstein a certeza de que uma estimulação externa poderia provocar uma resposta corporal, uma resposta intelectual a nível de pensamentos, bem como uma resposta do sistema homeostático. Do trabalho de Vygotsky recolhe a sugestão da resposta socio-emocional da aprendizagem pela imitação. Foram precisas muitas evoluções tecnológicas no campo da imagem neurológica, assim como a descoberta do funcionamento dos neurónios-espelho para existir uma evidência científica do sistema sensório-motor de imitação.

As características da arte cinematográfica têm muitas particularidades que podem e devem ser exploradas pelos seus criadores. Nas palavras de Maya Deren “A radio is not a louder voice, an airplane is not a faster car, and the motion picture (an invention of the same period of history) should not be thought of as a faster painting or a more real play.” (Deren 1960, 166) A multifacetada realizadora, fotógrafa, coreógrafa, teórica do cinema, entre muitas outras actividades, Maya Deren, explora a câmara e as suas técnicas, de forma expressiva explicando - no seu texto *Cinematography: The Creative Use of Reality* - como o uso de um *slow-motion* (pode representar, a angústia numa situação de impotência) ou uma *reverse camera*⁴² (um voltar atrás no tempo, o desfazer de uma acção), um *freeze*⁴³ (uma hesitação crítica em oposição à vida e morte), se tornam eficazes por comparação com a realidade, que num filme abstrato seria difícil perceber o seu mecanismo por falta de referência. Estas técnicas podem ser utilizadas, como expressão da nossa mente. Assim como, através da montagem, pode ser criado e manipulado, espaço e tempo. Com a sua ligação ao ritmo, pela música, fala da expressividade e da potencialidade da câmara parada que “vê” o movimento e que por sua vez também se pode mover, desde as mais passivas panorâmicas, ao deslocamento da câmara à mão.

“The motion-picture medium has an extraordinary range of expression. It has in common with the plastic arts the fact that it is a visual composition projected on a two-dimensional surface with dance, that it can deal in the arrangement of movement; with theatre, that it can create a dramatic intensity of events; with music, that it can compose in the rhythms and phrases of time and can be attended by song and instrument; with poetry, that it can juxtapose images; with literature generally, that it can encompass in its sound track the abstractions available only to language.” (Deren 1960, 152)

42 Movimento inverso.

43 Uma imagem parada como uma fotografia.

Conclusão

Somos vulneráveis, mortais e sábios dessa mesma realidade. Aprendemos rapidamente porque sentimos na “pele e nas entranhas” e raciocinamos sobre isso, criamos soluções para os problemas com que lidamos. Criamos tecnologias que nos facilitam a sobrevivência, mas não podemos dispensar aquilo que nos permite sair dos limites do corpo “almejando a eternidade”, esse mesmo corpo.

Ensinar-nos a perceber as diferenças entre cada um dos sentidos, para talvez ser mais claro ao experienciar, que como já diziam filósofos muitos antes de confirmações neurológicas, somos sinestéticos, não falando literalmente na questão da doença “que não se querem ver curados”, mas da multiplicidade de sentidos que conseguimos perceber. Seguramente as características da arte cinematográfica, proporcionam-nos um conjunto de sensações muito próximas ao nosso relacionamento com estímulos multissensoriais com o mundo em geral e como o outro ser humano em particular, conosco mesmo, muito para lá do som e da imagem. Já se anunciou a morte da arte, do cinema, mas a cada momento surgem novas tecnologias, suportes, novas relações interartes, performances que poderiam ter sido criadas na Bauhaus pelas descrições de Moholy-Nagy das suas imaginadas salas de projecção...

Decididamente a nossa sapiência criará sempre mais arte, porque o corpo que habitamos nos deixa o desejo contínuo da transcendência.

Bibliografia

s.d. <https://www.aaton.com/content/cameras> (acedido em 20 de fevereiro de 2022).

s.d. <https://showreel.pt/en/portfolio/dollys-charriots-3/>.

s.d. <https://tiffen.com/pages/steadicam>.

s.d. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6211/on-the-reconstruction-of-kurt-schwerdtfeger-s-reflektorische-farblichtspiele-reflective-colored-light-plays-from-1922> (acedido em Abril de 2022).

s.d. https://www.youtube.com/watch?v=R_kceafWtbE (acedido em Abril de 2022).

s.d. <https://www.youtube.com/watch?v=M4R2Rko8vW8> (acedido em Abril de 2022).

s.d. <https://www.youtube.com/watch?v=-XivcjKfI2s> (acedido em Abril de 2022).

s.d. <https://www.youtube.com/watch?v=aHZdDmYFZNO> (acedido em Abril de 2022).

s.d. <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo> (acedido em Abril de 2022).

Alton, John, e introduction by Todd McCarthy. *Painting with light*. Berkeley : University of California Press, 1995.

Arnheim, Rudolf. *Film as Art - A arte do cinema*. Traduzido por Maria da Conceição Lopes da Silva. Regents of the University of California - Edições 70, 1957.

Balázs, Béla. "A face do Homem." Em *A experiência do cinema*, de Ismail Xavier, 92-96. São Paulo: Grall, 1983.

Barker, Jennifer. "Neither Here Nor There: Synaesthesia and the Cosmic Zoom." *New Review of Film and Television Studies*, September de 2009: 311-324.

Barros, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo, um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. 4ª edição. São Paulo: Senac, 2011.

Dick Tracy. Realizado por Warren Beatty. 1990.

Bellantoni, Patti. *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Amsterdam, Boston, Heidelberg, London: Focal Press, 2005.

Ultimo tango a Parigi. Realizado por Bernardo Bertolucci. 1972.

Il conformista. Realizado por Bernardo Bertolucci. 1970.

Bogalheiro, José. *Empatia e alteridade a figuração cinematográfica como jogo*. Lisboa: Documenta | Sistema Solar, 2014.

Charles Spence, Cesare V Parise. "The Cognitive Neuroscience of Crossmodal Correspondences." *i-Perception*, junho de 2012: 410-412.

Apocalypse Now. Realizado por Francis Ford Coppola. 1979.

Damásio, António. *A estranha ordem das coisas : a vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Lisboa: Temas e debates, 2017.

— *Ao encontro de Espinosa*. Mem Martins: Europa-América, 2003.

— *O livro da consciencia: A construção do Cérebro consciente*. Traduzido por Luís Oliveira Santos. Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010.

— *O sentimento de si: o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Mem Martins : Europa-América: Europa-América, 2000.

— *Sentir & Saber - A Caminho da Consciência*. Traduzido por revista pelo Autor Luis Oliveira Santos/João Quina Edições. Lisboa: Temas e debates - Círculo de Leitores, 2020.

Dennis Schaefer, Larry Salvato. *Masters of light : conversations with contemporary cinematographers*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press., 1984.

Deren, Maya. "Cinematography: The Creative Use of Reality." *Daedalus: The visual Arts Today*, winter de 1960: 150-167.

Symphonie Diagonale. Realizado por Viking Eggeling. 1924.

Tanz der Muscheln. Realizado por Alfred Ehrhardt. 1956.

Eisenstein, Sergei. *O sentido do filme*. Traduzido por Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

— *Problems of film Direction*. Honolulu, Hawaii: University of the Pacific, 2004.

Elle Burchill, Andrea Monti, Paula Schwerdtfeger. "On the Reconstruction of Kurt Schwerdtfeger's "Reflektorische Farblichtspiele" (Reflective Colored Light Plays) from 1922 ." *bauhaus-imaginista.org*. s.d. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6211/on-the-reconstruction-of-kurt-schwerdtfeger-s-reflektorische-farblichtspiele-reflective-colored-light-plays-from-1922> (acedido em Abril de 2022).

Gallese, Maxim I. Stamenov and Vittorio, ed. *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language, Advances in Consciousness Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na Arte e na pintura em particular*. Traduzido por Antônio de Pádua Danesi Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Moulin Rouge. Realizado por Baz Luhrmann. 2001.

McGinn, Colin. *The Power of Movies: How Screen and Mind Interact* . New York: Vintage Books, 2007.

Mendes, Anabela. *Noite e o Som Amarelo de Wassily Kandinsky*. CCB, Lisboa. 2003.

Merleau-Ponty. "O Cinema E A Nova Psicologia." Em *A experiência do cinema*, de Ismail Xavier, 103-117. São Paulo: Graal, 1983.

Moholy-Nagy, Laszlo. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947 (1921).

Sweeney Todd. Realizado por David Moore. 2006.

Plantinga, Carl. *Moving Viewers - American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2009.

Ramachandran, V. S. *The Tell-tale Brain, A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*. New York London: W. W. NORTON & COMPANY, 2011.

Rhythm 23. Realizado por Hans Richter. 1923.

Rhythmus 21. Realizado por Hans Richter. 1921.

Lichtspiel Opus I. Realizado por Walther Ruttmann. 1921.

Schlemmer, Oskar. - *Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer*. s.d.

Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley and Los Angeles: of California Press, 2005.

Svendsen, Joel. "Vittorio Storaro Reveals The Origin Of The Storaro Selection In Dick Tracy." *Rosco Spectrum*. 11 de junho de 2020. <https://www.rosco.com/spectrum/index.php/2020/06/vittorio-storaro-reveals-the-origin-of-the-storaro-selection-in-dick-tracy/> (acedido em Maio de 2021).

Tikka, Pia. *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*. Helsinki A 89: Publication Series of the University of Art and Design, 2008.

Perfume: The Story of a Murderer. Com Tom Tykwer. 2006.

Vittorio Gallese, Michele Guerra. *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Traduzido por Frances Anderson. Oxford U.K.: Oxford University Press, 2020.

— *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Traduzido por Frances Anderson. Oxford U.K.: Oxford University Press, 2020.

— *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Traduzido por Frances Anderson. Oxford U.K.: Oxford University Press, 2020.

Dossiê Bauhaus

Escadas cinemáticas – notas sobre estética, política e pedagogia no advento do cinematismo moderno

Pedro Florêncio

Professor Auxiliar convidado do Departamento de Cinema da Universidade Nova de Lisboa.

Doutorado pela Universidade de Lisboa com a Dissertação *Esculpindo o espaço – O cinema de Frederick Wiseman*, Lisboa: Edições Humus, 2019.

Cineasta, ensaísta, participante em conferências e colóquios nacionais e internacionais.

E-mail: pedroflorencio@fcsh.unl.pt

Resumo

Neste artigo, pretendemos esboçar uma genealogia do movimento cinemático a partir de um elemento pouco pensado na história dos modernismos do final do séc. XIX e ao longo do séc. XX: as escadas. Qual poderá ser a importância figural das escadas após o advento do cinematismo? Isto é, qual a pertinência de propor uma leitura politizada dessa figura, para além da importância simbólica, estética, cênica ou narrativa que assume em inúmeras obras de artes visuais? Para tal, debruçar-nos-emos sobre quatro obras em particular: *Woman Walking Downstairs* (1987, Eadweard Muybridge), *Nu descendant un escalier n° 2* (1912, Marcel Duchamp), *Bronenosets Potyomkin* (1925, Sergei Eisenstein) e *Bauhaustreppe* (1932, Oskar Schlemmer).

Estes quatro casos de estudo pretendem sugerir que as escadas são elemento-figura privilegiada para pensar as potencialidades da relação entre arte e vida numa era em que o movimento do corpo humano se tornou mapeável por novos mecanismos visuais e, simultânea e contraditoriamente, em material cinemático ao dispor das mais variadas manifestações artísticas. Neste sentido, as obras que convocamos, ancoradas na figura das escadas, são exemplificativas de efeitos cinemáticos, nos quais se vislumbra uma intencionalidade no horizonte de articulação deliberada entre o estético e o político. Trata-se de obras com imagens que realçam dois tipos de projectos: os que visam mapear e gerir (leia-se controlar) os movimentos erráticos dos corpos; os que sonham com a emancipação cinética do ser humano.

Palavras-chave: Escadas, Cinematismo, Estética, Política, Bauhaus.

Abstract

In this paper, we intend to sketch a genealogy of the cinematic movement departing from a less studied element in the history of modernisms at the end of the nineteenth century and throughout the twentieth century: the stairs. What could be the figural importance of stairs after the advent of cinematism? That is, what is the relevance of proposing a politicized reading of this figure, beyond the symbolic, aesthetic, scenic or narrative importance that it assumes in countless works of visual arts? To this end, we will focus on four works in particular: Woman Walking Downstairs (1887, Eadweard Muybridge), Nu descendant un escalier n° 2 (1912, Marcel Duchamp), Bronenosets Potyomkin (1925, Sergei Eisenstein) and Bauhaustreppe (1932, Oskar Schlemmer).

These four case studies intend to suggest that stairs are a privileged figure-element to think about the potential of the relationship between art and life in an era in which the movement of the human body has become cinematic material for artistic purposes and, simultaneously and contradictorily, mappable by new visual mechanisms for biopolitical management. In this sense, the works that we summon, anchored in the figure of the stairs, are examples of cinematic effects in which its horizon of interpretation displays potential articulations between the aesthetic and the political. These are cinematic images that highlight two types of projects: those that aim to map and manage (read control) the erratic movements of bodies; those who dream of the kinetic emancipation of the human being.

Keywords: Stairs, Cinematism, Aesthetics, Politics, Bauhaus.

1.

Neste artigo, pretendemos esboçar uma genealogia do movimento cinemático a partir de um elemento pouco pensado na história dos modernismos do final do séc. XIX e ao longo do séc. XX: as escadas. Qual poderá ser a importância figural das escadas após o advento do cinematismo? Isto é, qual a pertinência de propor uma leitura politizada dessa figura, para além da importância simbólica, estética, cênica ou narrativa que assume em inúmeras obras de artes visuais?

A hipótese é, parece-nos, a de que a(s) escada/escadas escondem pistas para pensar as potenciais interferências cinemáticas que as imagens modernas (i.e. pós-fotográficas) produzem em quadros de realidade. Não confundiremos imagens cinemáticas com imagens em movimento (i.e. imagens cinematográficas), pois aquelas estendem-se a diversas formas de representação (melhor seria dizer, de figuração) do movimento, podendo ser extensíveis às formas de mediação em geral. O cinematismo não é, portanto, um objecto de estudo exclusivo da história do cinema, nem sequer da modernidade e dos seus aparelhos produtores de uma impressão de movimento. É uma manifestação estética intemporal que, com a modernidade e com o advento do cinema, se intensificou e formalizou materialmente, constituindo-se como sintoma e manifestação cultural singular.

Partindo da análise de quatro obras distintas (em tipologia e formato), três potencialidades cinemáticas modernas estarão em foco. Assim, nestas quatro obras, analisaremos: a dimensão prosaica que as cenas ocorridas convocam; a leitura política que as escadas activam através de tensões entre os movimentos (ascendentes, descendentes, diagonais) nelas encenados; e a dimen-

são público-pedagógica com que é confrontado um espectador cultural, ciente dos códigos históricos envolventes e envolvidos nas obras em causa. Esta sucinta análise permitir-nos-á, entre outras ousadias, esboçar uma tese de teor estético-político que vai ao encontro de uma das leituras mais consensuais sobre a obra de Oskar Schlemmer, *Bauhaustreppe*, na qual se vislumbra uma resposta politizada à ascensão do regime nazi na Alemanha, à entrada do decênio de 1930.

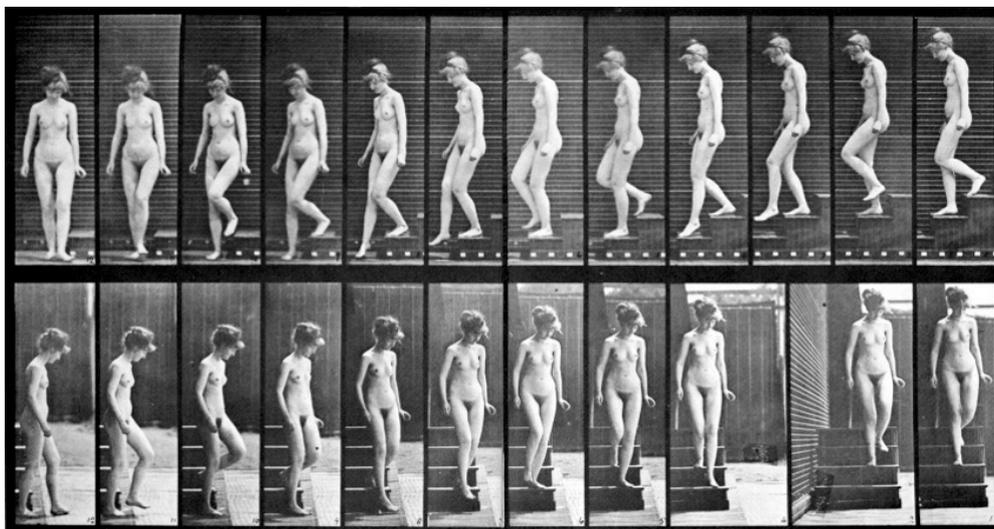
As escadas são um elemento-figura de aspecto prosaico a que o cinema (aqui entendido no seu sentido comum, enquanto economia de visibilidade apoiada numa lógica industrial de produção e consumo) deu inúmeras formas criativas e sentidos ambivalentes ao longo da sua história de pouco mais de cem anos. Em muitos filmes, as escadas são simultaneamente um elemento arquitectónico ausente – no cinema narrativo mainstream, as viagens em escadas ou elevadores são momento de transição a evitar por razões de economia dramática – ou, pelo contrário, são um cenário ou elemento estético privilegiado, até pela importância que têm num determinado universo narrativo – casos dos célebres *The Spiral Staircase* (1946), *Letter from an Unknown Woman* (1948), *Vertigo* (1958) ou *The Exorcist* (1973). Esta dualidade de critérios, no entanto, condiciona pistas de leitura que possam ir além da dimensão estética ou simbólica das escadas (e.g. enquanto metáfora do inconsciente individual). Com efeito, os modos de figuração também permitem perceber de que maneira certas obras ajudam a pensar o lugar de cada um no mundo enquanto ser estético e, em última análise, enquanto ser politicamente vulnerável. De igual modo, permitem perceber a importância que o cinema veio a ter na configuração estética e política dos corpos. As páginas que se seguem, debruçando-se sobre quatro obras em particular – *Woman Walking Downstairs* (1987, Eadweard Muybridge), *Nu descendant un escalier n° 2* (1912, Marcel Duchamp), *Bronenosets Potyomkin* (1925, Sergei Eisenstein) e *Bauhaustreppe* (1932, Oskar Schlemmer) –, devem ser compreendidas como o esboço de um estudo maior por desenvolver sobre esta matéria.

Estes quatro casos de estudo pretendem sugerir que as escadas são elemento-figura privilegiada para pensar as potencialidades da relação entre arte e vida numa era em que o movimento do corpo humano se tornou mapeável por novos mecanismos visuais e, simultânea e contraditoriamente, em material cinemático ao dispor das mais variadas manifestações artísticas. Neste sentido, as obras que convocamos, ancoradas na figura das escadas, são exemplificativas de efeitos cinemáticos, nos quais se vislumbra uma intencionalidade no horizonte de articulação deliberada entre o estético e o político. Trata-se de obras com imagens que realçam dois tipos de projectos: os que visam mapear e gerir (leia-se controlar) os movimentos erráticos dos corpos; os que sonham com a emancipação cinética do ser humano.

2.

O cinema, mesmo antes do seu advento econômico e espectacular, caracteriza-se por um conjunto de dispositivos e engrenagens que possibilitam produzir novas percepções de movimento através de maquinarias complexas. Ainda antes das câmaras de filmar, ou das câmaras de fotografar em sequência (como o célebre fuzil cronofotográfico de Étienne Jules-Marey), havia sido inventado um engenhoso sistema de captação do movimento: a disposição de máquinas fotográficas ao longo de uma pista, na qual um corpo, humano ou animal, fosse captado em movimento, ou em várias posições, através de sucessivos disparos fotográficos. Este dispositivo de captação fora inventado por Edward Muybridge, que, entre 1883 e 1886, realizou mais de cem mil imagens de animais ou humanos em movimento para o seu catálogo na Universidade de Pensilvânia. Ainda que somente na qualidade de precursor, Muybridge entraria para a história do cinema por ter também inventado um instrumento de projecção – o zoopraxiscópio –, que, por sua vez, possibilitaria visualizar as imagens através da impressão de movimento, numa velocidade aproximada do tempo real que o olho humano é capaz de perceber.

Mas foi o sistema de captação e catalogação através do dispositivo acima descrito, aquele a que Muybridge mais se dedicou enquanto fotógrafo e cientista – vislumbramos nesse aparelho uma nova forma de engenharia biopolítica. Em 1887, entrou para o seu catálogo o curto filme de dez segundos *Woman Walking Downstairs*. O título omite um facto relevante: o de a mulher que desce as escadas estar nua – como, de resto, quase todos os corpos humanos captados nos filmes de Muybridge.



Woman Walking Downstairs (1887)

Com efeito, este filme assemelha-se aos mais de cem mil pequenos estudos de Muybridge, inclusive aqueles em que já se vêem homens nus ou mulheres nuas a descer ou a subir escadas. Em todos eles há uma premissa de captação comum: o movimento dos corpos, animais ou humanos, é espacializado em sucessivas fotografias que, tiradas de diferentes pontos de vista contíguos e se projectadas em sequência, produzem a ilusão de movimento. À parte essa ilusão, essas imagens, se observadas individualmente, permitem estudar as diversas fases do movimento através da sua decomposição temporal.

Ver alguns destes pequenos filmes, acessíveis na internet, é uma experiência, no mínimo, intrigante. Por um lado, porque vê-los, é testemunhar os primórdios do que anos mais tarde se transfiguraria numa economia de visibilidade de que continuamos a ser espectadores diários – é curioso pensar que a duração de vídeos que dominam a economia da atenção dos mais jovens, em plataformas como o Youtube ou o Tik Tok, é muito semelhante à destes primeiros filmes. Por outro lado, porque, olhando estas imagens pelo que são, isto é, pela sua performance, é percebê-las no interior de um outro regime de compreensibilidade que precede em muito a dita história do cinema, uma vez que desvela o fascínio intemporal pelas formas que se mexem ou parecem mexer, ainda que fixadas e imóveis num suporte qualquer.

Os dois pontos de interesse acima convocados deixam de fora, ainda assim, a razão principal pela qual estas imagens foram produzidas e serão aqui pensadas. Trata-se de imagens inventadas por motivos científicos, ao serviço de uma nova forma de mapeamento (leia-se: identificação, padronização e previsão) de movimentos que, antes, não eram possivelmente quantificáveis por qualquer outro instrumento de análise ocular. Foi o facto de estas imagens estarem ao serviço de uma nova forma de estudo e compreensão do próprio movimento corporal, que fez com que gestos tão simples (como o de um cavalo que corre ou o de um homem que anda) estivessem subjugados a uma finalidade analítica e, em última instância, ideológica – basta pensar na importância que os telejornais de hoje atribuem à repetição exaustiva de pequenos vídeos de interesse mediático, ou na relevância das imagens de vigilância para efeitos de análise forense, para se entender o alcance desta revolução técnico-científica.

Porquê destacar o pequeno ‘filme’ acima mencionado e não tantos outros do mesmo catálogo? Porque o facto de este filme pôr em cena algo tão prosaico como um corpo (nu) que desce um lanço de escadas é sintomático de uma potencialidade cinematográfica que passava por demonstrar que, doravante, seria possível colocar tudo em cena, i.e., tudo aquilo que se move seja em que situação for. As escadas, em *Woman Walking Downstairs*, são uma variação subtilmente introduzida para providenciar (mais) um novo ângulo de mapeamento do corpo (nu e exposto) através dos seus comportamentos e movimentos quotidianos mínimos. Se investigar os processos envolvidos na locomoção através de movimentos tão banais como descer e contornar um

lanço escadas era motivo de interesse científico, é porque todos os lugares e situações em que o corpo humano se *mexe* seriam, daí em diante, de potencial interesse, não obstante o grau de qualidade estética. Não haveria, assim, uma função artística implícita, nem uma performance envolvida, para além da obediência a uma ordem de comando que visasse mapear processos diários e anódinos, com a função de compreender o que a olho nu não é apreensível. Ver para poder prever – eis o objectivo que, neste e noutros filmes de Muybridge, foi levado ao paroxismo da visão como instrumento analítico.

Por fim, não será despidiendo pensar no que de comum ainda há (e, para Muybridge, havia) entre a locomoção animal e a humana no interior deste novo aparato imagético. A indiferença ontológica entre animais e seres humanos realça o carácter científico das câmaras de fotografar (enquanto protótipo das câmaras de filmar que em pouco tempo seriam inventadas) e, conseqüentemente, realça o interesse da sua invenção para fins ‘exploratórios’. Aos olhos do aparelho fotográfico de Muybridge, o que importava declarar nestas experiências de mapeamento era estar-se em fase de uma nova economia de antecipação por via do cálculo de dados visuais. Perante o aparelho cronofotográfico, humanos e animais tornavam-se objectos científicos *nivelados* no que à gestão de recursos (humanos ou não, desde que em movimento) dizia respeito. Deste ponto de vista, ao ‘despir’ uma mulher (que é o mesmo que pedir-lhe que se dispa para as câmaras), Muybridge foi além de uma prática para efeitos de estudo anatômico e de uma prática artística, ensaiando para o corpo humano um estatuto de excepção política de que os Estados se viriam a socorrer e que Giorgio Agamben viria a designar como “vida nua”.

Doravante, o cinema seria espaço em que os corpos humanos se tornariam indistinguíveis dos corpos animais, a partir do momento em que as imagens e encenações designadas para efeitos de ‘análise’ os despissem e decompusessem para melhor os medir, analisar e arquivar para efeitos ‘científicos’ – enfim, enquanto animais sujeitos a possíveis formas de regulamentação cinética ou, em última instância, biopolítica.

3.

O motivo de Muybridge era captar o movimento humano ou não humano no mais variado tipo de situações em que esse movimento fosse decomponível. Não lhe interessavam tanto os movimentos acrobáticos e especializados de corpos atléticos ou invulgares, mas sim captar movimentos extensíveis ou movimentos comuns aos animais e aos humanos: correr ou rastejar, baixar-se ou levantar voo, despejar baldes de água ou bater as asas, etc. Era através dos movimentos banais e ‘naturais’ (toda a gente sobe escadas ou, pelo menos, sabe o que isso representa no mundo da arquitectura moderna globalizada) que coreografias com interesse biológico poderiam surgir. Pensar que as es-

cadras se adequam a essa função é tão surpreendente como lógico: na arquitetura, elas agilizam e convidam à transição rápida entre destinos, por via da deslocação motora, em prol da coabitação num mesmo espaço.

Mas, se para Muybridge as escadas serviram para pôr em cena uma potencialidade mecânica que tornava mais tênue a diferença entre espécies – afinal, qualquer animal sabe descer ou, pelo menos, pode tentar descer outro tipo de declives, os quais não deixam de ser escadas à sua maneira –, em *Nu descendant un escalier n° 2*, Marcel Duchamp iria resgatar a centralidade do corpo humano enquanto matéria cinemática e potência artística por excelência.



Nu descendant un escalier n° 2 (1912)

O que confirma a intencionalidade de Duchamp é o facto de este ter escolhido (*escolher* é verbo essencial do fazer artístico) pôr em cena, num lanço de escadas, um corpo “nu”, de maneira, no mínimo, disfuncional. O primeiro aspecto a realçar é que Duchamp levou ao limite da representabilidade uma das ideias que a literatura moderna já estava a pôr em marcha, em grande parte como reacção à emergência de dispositivos fotográficos: a capacidade de a arte poder encontrar qualidades estéticas nos gestos banais e anódinos, conferindo-lhes uma nova centralidade dramática. Escritores como Balzac, Flaubert ou Norris, ainda antes de Joyce, Woolf ou Faulkner, propuseram perceber o ordinário (o comum) de forma extraordinária, mesmo que a custo da funciona-

lidade e da configuração exigidas nas narrativas clássicas. A virtuosidade da obra de Duchamp reside em reivindicar para a pintura a capacidade extraordinária de os olhos humanos poderem ver (apesar da difícil – para não dizer quase impossível – legibilidade) através da reconfiguração das formas e do movimento de um novo corpo.

A pintura de Duchamp é disruptiva pela forma com que descreve (e inscreve) o movimento e corpo humanos num horizonte cinemático em contra-corrente à nova ordem de visibilidade inaugurada por Muybridge. Esse horizonte estético e ideológico, aliado à produtividade do industrialismo capitalista, seria levado ao limite da racionalidade por D. W. Griffith quando, ao serviço da Biograph Company, realizou *The Sunbeam*. Neste filme, de 1912 (mesmo ano de *Nu descendant un escalier n° 2*), as figuras humanas e as acções que as ligam estão encerradas num espaço narrativo que se apresenta de forma escrupulosamente organizada – um edifício de dois andares, que tem nas escadas a figura de articulação central.



Frame de Variation on a Sunbeam (2011), vídeo-ensaio de Aitor Gametxo¹

Se no filme de Griffith encontramos na organização do espaço o correspondente geoestratégico ideal na cimentação de regras de organização narrativa que viriam a estar na base do funcionamento industrial do cinema clássico americano, na pintura de Duchamp testemunhamos um desamparo perceptivo, espécie de elogio da dispersão frenética (mas nunca incoerente) dos corpos e dos objectos. Seria com base em pressupostos igualmente radicais, subjacentes ao plano de construção visual de uma imaginária União Soviética, que Dziga Vertov viria a realizar *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), reinventando uma nova ordem de princípios de organização interna da obra de arte cinemática. Deste

¹ O vídeo de Aitor Gametxo distribui pelo écran os vários momentos da acção do filme de Griffith, procurando apresentar em simultâneo, como num mapa, os diferentes espaços contíguos do prédio.

modo, Duchamp antecipou num só lance cinematográfico – e é interessante pensar que esse lance artístico se confunde foneticamente com o *lanço* de escadas que lhe dá palco – o caminho emancipatório que cineastas soviéticos como Vertov, Lev Kuleshov ou Sergei Eisenstein, por oposição declarada ao cinema narrativo e naturalista norte-americano, iriam erguer ao longo do decénio de 1920.

O facto de a *uma primeira vista*, na pintura *Nu descendant un escalier n.º 2*, ser difícil identificar o que nela há de especificamente humano, realça de que forma o modernismo dinâmico, ainda antes dos soviéticos, foi essencial para Duchamp. Falamos de uma concepção do corpo e dos movimentos enquanto formas de oposição ao projecto humanista do Renascimento – e, por consequência, do rasto de influência ocidental que do Renascimento progrediu até ao advento do capitalismo industrial, no qual as invenções de Muybdrige e outros semelhantes se enquadrariam ideologicamente. O cinema dinâmico de Duchamp, por via do cinematismo das formas de difícil classificação de *Nu descendant un escalier n.º 2*, apresenta-se como uma potencialidade mecânica e perceptiva estruturalmente emancipatória, na medida em que é capaz de libertar o corpo humano, por oposição a encerrá-lo num espaço narrativo lógico, compreensível, mapeável e, em última instância, rentável. O corpo passou a (poder) ser representado pelo olhar que sobre ele incidiu num só lance (*lanço*) alucinatório – condição essencial da arte que é capaz de redistribuir o sensível, para citar Jacques Rancière.

Quanto ao tema, é também necessário realçar a escolha de Duchamp, que elegeu as escadas como fundo (elevado a forma) para pôr em cena um tema caro à pintura clássica: o retrato de um “nu”. Este tema relega a pintura para uma prática performativa, espécie de acto de provocação deliberada que, em boa verdade, surtiu o efeito esperado – o facto de o retrato de um corpo (masculino ou feminino, a dúvida ainda hoje permanece) ter lugar numas escadas, chocou mentalidades eruditas e conservadoras, acostumadas à escolha de cenários mais apropriados para uma representação pictórica do corpo humano em pose para o pintor ‘educado’. Mostrar as virtudes mecânicas de um movimento humano descendente e desapossado da sua ‘dignidade’ histórica, numa situação excessivamente prosaica, era uma profanação, e Duchamp, antecipando aqui, com maior subtilidade, o estrondo que, alguns anos depois, a sua *Fontain* iria provocar no mundo das artes, deixava claro que as únicas imagens que lhe interessava fazer eram aquelas que fossem capazes de, não só reconfigurar o mundo visível, mas, sobretudo, fazer repensar a relação entre o indivíduo (a obra) e o colectivo (os espectadores).

4.

Duchamp resgatou num só lance – num só *lanço* de escadas, repetimos – a potência incapturável do corpo humano, realçando o movimento vital que lhe é estruturante através de uma ambígua figuração. Tal ambiguidade é poderosa justamente pelo movimento em que as formas figuradas *relançam* um es-

pectador imóvel no espaço público. O gesto representacional só é interessante, porque encena um choque de interesses entre a herança do “nu” na pintura e a profanação cinemática desse corpo desnudado e “puro” em cena. Se a pintura havia sido, até há não muito tempo atrás, uma forma de conferir unidade à multiplicidade do mundo, Duchamp exprimiu em estado cinemático a grande desordem que é consubstancial à vida moderna.

Essa forma de expressão teve em conta um espectador cultural que, em última análise, só poderia ser mobilizável por estar envolto na mesma atmosfera histórica que precedia a pintura que então se lhe apresentava. Por outras palavras, Duchamp alargou a experiência perceptiva do movimento a um contexto público – semelhante a um *quorum* em que a história foi posta em discussão. Assim, deslocou o espectador do recolhimento privado dos ateliers da Renascença, ou mesmo do estúdio de experiências científicas de Muybridge, por sua vez herdeiro do perspectivismo visual e filosófico renascentista, que poderá nunca ter deixado de ser um aparelho político continuado por outros meios. O corpo duchampiano, reconfigurado alucinatoriamente numa queda representativa do desabamento de valores tradicionais da pintura, passou a poder ser tratado como assunto comum e público, democrático, precisamente por convocar um olhar esclarecido sobre os motivos que delimitam o campo cultural da tela. Num só lance de prosaísmo pictórico, Duchamp disse-nos que já não bastavam poses com interesse erudito para que a pintura tivesse razão de ser; tal como na literatura moderna de então, para que o profano se tornasse em evento cinemático de interesse maior, era necessário pô-lo em cena (em movimento) através do seu carácter ‘menor’.

Seria essa relação problemática que só o cinema (ou melhor: só alguns cineastas) poderia(m) pôr em cena com outro nível de espectacularidade, como viria a ser o caso de *Bronenosets Potyomkin* (1925), de Sergei Eisenstein. Nesse filme, na sequência da escadaria de Odessa, o realizador visionário levou ao limite a ideia de que só o cinema teria a capacidade (a potencialidade) de transformar politicamente a consciência colectiva através do recurso estético a movimentos diagonais, que realçam a assimetria do poder, ou a inclinação de uma força dominante sobre outra que resiste ou desiste.



Fotograma 1 de *Bronenosets Potyomkin* (1925)



Fotograma 2 de *Bronenosets Potyomkin* (1925)

Se Duchamp exprimiu a força cinemática da desordem através da pintura, em *Bronenosets Potyomkin*, Eisenstein exprimiu em estado de filme a grande luta de classes na história da recém-formada U.R.S.S. Nesta sequência já analisada até à exaustão, cabe-nos abordar apenas uma de entre muitas linhas de força: ao som do compasso dado pela marcha militar que carrega sobre um corpo comunitário, que se vai despedaçando aos poucos, as tensões diagonais entre quem desce e quem é forçado a descer a escadaria de Odessa encontram uma resistência material na mulher que, carregando o filho morto nos braços, subitamente se insurge na direção contrária, contra os cossacos imperialistas, numa demonstração da capacidade do cinema (e do proletariado soviético) em contrariar mecanicamente as leis físicas da política dominante.



Fotogramas 3 e 4 de *Bronenosets Potyomkin* (1925)

Neste sentido, a sequência da escadaria de Odessa ocupa um lugar de curiosa angulação histórica entre a pintura de Duchamp – pelo seu dinamismo estético e político – e a *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, na qual não sobra já espaço dialéctico ou qualquer indício de contra-balanço possível contra o aplanamento telânico da morte (1937). A obra do pintor espanhol, que não

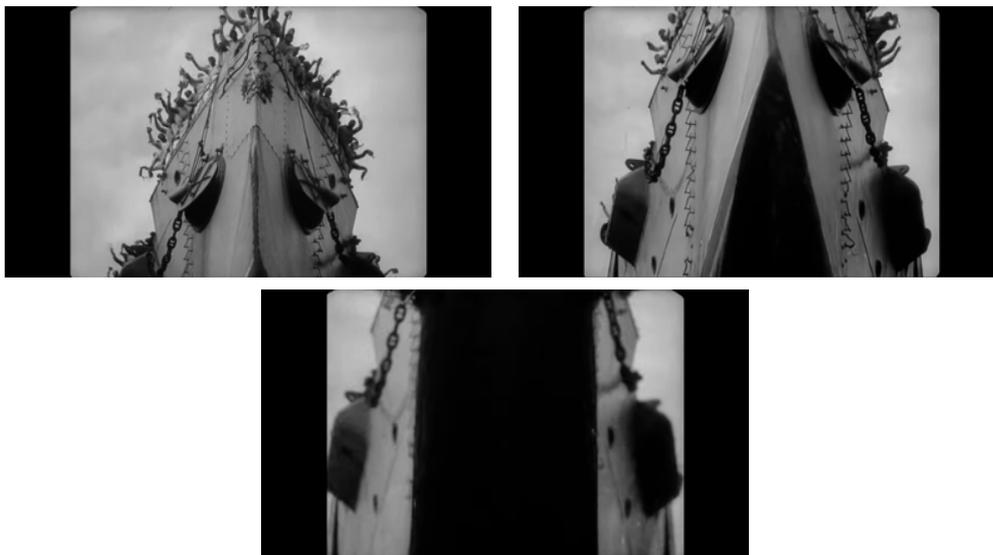
apresenta qualquer aparente grau de inclinação, coloca os corpos (humanos e animais) ao mesmo nível da morte que, por sua vez, é produzida pelo aparelho tecnológico de guerra, antecipando por poucos anos a industrialização serial de assassinios em massa (de humanos, embora como se se tratasse de animais num matadouro) que teriam lugar nos campos de concentração da segunda guerra mundial.



Guernica (1937), de Pablo Picasso

Eisenstein sugeriu, assim, a ideia de que uma massa de indivíduos organizados, apesar de vulneráveis, poderia resistir à força geológica da inclinação prefigurada pelas escadarias de um poder que se quer confundir com a lei da natureza. Não é coincidência que a figuração dessa resistência se prefigure através do corpo de uma mulher em movimento de corajosa ascensão. Na sua cinética individual reside a potência transformadora do corpo colectivo, numa espécie de credo que passa por tornar pública uma fé de ordem individual.

Nessa célebre sequência, as diagonais realçam a assimetria do poder e a inclinação de uma força sobre a outra. Os indícios de resistência figural e revolucionária nela presentes (de que os últimos três planos de um leão-estátua, que se ergue escandalizado contra o massacre, são o célebre corolário) estabelecem uma poderosa relação com o final do filme. O movimento ascendente da mulher, na sequência da escadaria de Odessa, rima deliberadamente com o movimento de resistência da última imagem do filme. Esta, se lida à luz das diagonais que na sequência da escadaria são graficamente evidentes, apresenta muito mais do que um navio habitado por marinheiros revolucionários que se encaminha em direcção à câmara (e ao espectador mobilizado pelo apelo da revolução): se olhado como uma tela, vemos muito simplesmente uma superação das tensões diagonais através de um movimento *totalmente* ascendente em sentido vertical; vemos um barco que rasga a tela (e reivindica o poder) *de baixo ao alto*.



Fotogramas 5, 6 e 7 de *Bronenosets Potyomkin* (1925)

Eisenstein termina o seu filme rasgando quase literalmente a tela, lembrando que o cinema tem o poder de imprimir uma força cinética de tal ordem, que até as tensões diagonais do dia a dia se podem transfigurar em tensões verticais – o cinema como potência da superação total das regras humanas conhecidas, portanto, ou pelo menos dos regimes políticos que até então os humanos desfavorecidos e no fundo da ‘cadeia alimentar’ estavam habituados a conhecer.

5.

O que também rasga de *baixo ao alto* a tela, embora de forma menos eufórica que no caso de Eisenstein, é a última obra convocada para o leque de análise neste texto: *Bauhaustreppe* (1932), de Oskar Schlemmer.



Bauhaustreppe (1932)

Coreógrafo e coordenador de oficinas de teatro na Bauhaus – originalmente fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius em Weimar, na Alemanha, a escola viria a mudar-se para Dessau em 1925 e, finalmente, para Berlim em 1932 –, Schlemmer dedicou parte da sua vida enquanto artista e pedagogo a investigar as possíveis relações entre figuras humanas e espaços envolventes. *Bauhaustreppe* retrata as interferências entre as formas arquitetônicas da escola (estáticas) e figuras humanas (dinâmicas) numa cena que de alguma forma documenta, tanto como expressa, a extaticidade envolta no dia a dia de professores e alunos que coabitavam na Bauhaus. Diariamente, alunos e professores entravam na escola inspirados na premissa de uma visão utópica para a uma sociedade que seria resultado do diálogo constante entre tecnologia, arte e design.

Na pintura de Schlemmer, o ideal artístico também é, como em Duchamp, prosaico, encontrando-se simbolizado pelo dançarino ‘esvoaçante’ (em cima, à esquerda) que, na ponta do pé, parece sinalizar aos ‘transeuntes’ que só através da artisticidade, a par de um esforço invulgar, se pode almejar superar (mesmo que momentaneamente) as leis da gravidade. No entanto, importa notar que esse corpo idealizado, levitando, em nada difere formalmente dos restantes corpos humanos que sobem as escadas: ambos se assemelham a cones, esferas ou cilindros – formas simplificadas em unidades geométricas modulares – e parecem representar o ethos bauhausiano, no qual a confusão entre as formas da vida movente e as formas do espaço circundante fazem parte de um mesmo ecossistema cinematográfico. Assim, num ponto de vista ‘traseiro’ sobre a maioria dos corpos, que tanto realça um recuo antropológico, como reclama uma recusa de psicologismo, a pintura dá-nos a ver um cenário que, apesar da sua aparente fixidez materialista, põe em rotação a natureza aerodinâmica dos corpos naquele espaço. É como se Schlemmer reivindicasse para a escola (a Bauhaus, em particular, mas todas as escolas de artes, no geral) um modelo de ensino e aprendizagem baseado na figura poética das escadas giratórias, espécie de carrossel interdisciplinar e relacional em tempos de desagregação política e atomização social. De certa forma, e contraditoriamente, também é este ponto de vista demasiado distanciado que augura uma certa dispersão dos corpos, imbuídos num desmantelamento sociopolítico por vir.

Schlemmer viu bem (dando-nos a ver) três coisas nesta subtil pintura que, por razões históricas, representa a aproximação do fim de uma era e de um sonho pedagógico:

- 1) que a educação artística, quando tida em conta como uma ciência cinética, só pode ser feita em direcção diagonal ascendente, ou seja, que as ‘escadas’ que todos os dias subimos são menos um veio de acesso a pisos superiores, e mais uma metáfora do movimento que se exige aos passageiros e passageiros de serviço, espécie de lugar em que a transmissão de saberes também é estruturalmente movediça;
- 2) que, embora a superação das tensões diagonais do mundo humano deva ser a meta do ideal artístico, a materialização da obra de arte nunca se dissocia do espaço e das circunstâncias que a produziram;

- 3) que as formas humanas, no processo de aprendizagem e de reconfiguração artística do mundo, se devem procurar confundir com as formas geométricas e com os materiais físicos de que se servem, ao mesmo tempo que preservam (humanos e objectos) a individualidade e singularidade própria que os distingue, assim negando uma qualquer pretensão à homogeneização estética de tudo, i.e., à redução do mundo a uma imagem una e quantificável.

Por fim, podemos concluir que as escadas podem ser não só fundo cénico para um lugar de passagem, mas também lugar de encontro *formal* entre esses três vectores mencionados.

Apenas um ano depois, o regime nazi desactivaria a escola da Bauhaus, como se, também aqui, à semelhança das obras anteriores de Duchamp e Eisenstein, as escadas de Schlemmer alertassem de maneira premonitória para um terramoto político que viria fazer desabar os sonhos de uma utopia futurista ou comunista, respectivamente. Os aparelhos cinemáticos de Hitler e companhia substituiriam escadas como estas pelas escadas de acesso aos calabouços dos seus campos de extermínio, pensadas por engenheiros e arquitectos que teriam igualmente em conta articulação entre a tecnologia, design e, desta vez, não com a vida, mas com a morte – lugares concebidos para receber corpos prestes a descerem em direcção ao inferno, despidos de acordo com a lógica de uma inovadora cinemática da aniquilação.

6.

No contexto da modernidade, o cinema pode ser tomado como um aparelho de guerra entre o corpo e as leis da gravidade impostas por terceiros. Sobre uma imagem parcelar dessa paisagem geral: as escadas, espécie de arenas em que as pequenas batalhas de todos os dias têm lugar. O dispositivo de captação de Mubdrige revela-nos como as escadas, quando pensadas de acordo com os corpos que nelas são postos em movimento, fornecem uma imagem da fragilidade humana face ao advento das novas formas de medi(a)ção que, desde o advento da modernidade, procuram controlar ou emancipar os nossos gestos vitais.

Nesta linha de raciocínio, a Bauhaus pode ser definida como um projecto político-pedagógico assente nas dimensões até aqui relevadas através de uma certa forma de concepção do movimento humano. As obras cinemáticas de Schlemmer, Duchamp ou Eisenstein permitem-nos perceber como o final do séc. XIX e o início do séc. XX se pautam por um clima de tensões cinemáticas a que a Bauhaus, enquanto programa estético e formativo, procurou dar uma resposta política sistematizada. A lição a retirar da figura das escadas, nestas obras de arte, é que a imagem da luta justa ou injusta entre indivíduos e nações não ocorre em descampados horizontais, ao contrário do que as repro-

duções históricas mais comuns fazem crer. Ocorrem, sim, num plano inclinado, no qual as diagonais prevalecem sobre os corpos nus e frágeis, e que as tensões diagonais figuradas pelas escadas – das mais monumentais às mais prosaicas – tornam mais evidente o poder de ajudar a evidenciar.

Há uma natureza contraditória em todas as escadas, enquanto simultânea sensação de segurança e receio: sabemos que nos levam a algum lado sem saber o que nos espera no passo seguinte; sabemos que o menor deslize pode provocar uma queda com consequências drásticas. As escadas articulam o antes e o depois, o baixo e alto, o início e o fim, mas essa articulação baseia-se num salto de fé que passa pela necessidade de caminhar separados ou em conjunto, num hiato entre a movimentação orgânica ou inorgânica, organizada ou desordenada, o movimento calculado, passo a passo, ou a velocidade de uma insurgência vertiginosa com tendência para a queda livre.

Por tudo isto, e para finalizar, recuperamos a pintura de Schlemmer, na qual se vislumbra *ainda* o exemplo de uma forma de concepção cinemática do corpo humano, pois que passa por articular um modelo escolar de ensino artístico com as capacidades revolucionárias da percepção – um projecto público-pedagógico em vias de extinção nos dias que correm e que augura, tal como há cem anos, o pior porvir.

Dossiê Bauhaus

Da individuação técnica na arte: Para uma estética do pós-humano

João Eça

Nasceu a 31 de Dezembro de 1993. Tirou uma licenciatura em Montagem na Escola Superior de Teatro e Cinema (2011-2014) e um mestrado em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2016-2019). Em 2020 iniciou um doutoramento em Artes Performativas e Imagem em Movimento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Entre 2014 e 2016 realizou os seus dois filmes de escola (“Homens do Mar” e “Susana”) e em 2021 terminou a sua primeira longa-metragem, “Patrícia”, apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Em 2020 co-realizou a curta-metragem “A Minha Casa É A Minha Vida” com Maria João Neves e integrou um projecto colectivo com vários amigos cineastas onde realizou duas curtas-metragens: “A Dobra” e “A Roda”, ambas de 2021. A sua segunda longa-metragem (“Frágil”, auto-financiada e feita em co-produção com a Videolotion e a Promenade) encontra-se neste momento em fase de distribuição. Tem também vários outros projectos em fase de pós-produção (destaque para “Engrenagem” e “We Live In Fear”, este último apoiado financeiramente pelo ICA, pela GDA e pela SPA). Trabalhou ainda em diversos filmes como assistente de realização, chefe de produção, produtor ou montador. O seu primeiro ensaio filosófico (intitulado “Techno-Bodies in the Age of Pharmaco-Porn Capitalism: An Essay on Paul B. Preciado”) será publicado ainda este ano pela Cambridge Scholars Publishing. Paralelamente ao cinema e à filosofia exerce também a profissão de DJ e produtor musical, tendo até agora editado um álbum (“Volta Rápido P’ra Mim”, Fungo, 2018) e três EPs (“A Vida é uma Luta que Dançamos Contra o Poder”, self-released, 2018; “Madonna Vai-te Embora”, Extended Records, 2020; e “Mandei Drugs na Quarentena”, Extended Records, 2021). Faz parte do colectivo inter-disciplinar “Rizoma” que se mantém activo desde 2018 (tendo realizado até agora três eventos em espaços como os Anjos70 ou a Flying House), e do colectivo Stop Despejos, que luta contra os processos de gentrificação na área metropolitana de Lisboa.

E-mail: joaoalmeidaeca@hotmail.com

Este trabalho não respeita o actual acordo ortográfico e foi redigido de acordo com os princípios de uma linguagem de género neutro.

Resumo

A teoria da individuação de Gilbert Simondon permite conceber a existência de umx sujeitx polifásico e transdutivo que ocupa apenas uma fase relativa da realidade do ser. O *mais-que-um* simondoniano quebra então a unidade proposta pelo cartesianismo, levando-o a pensar um regime de pré-indivuação que permite, efectivamente, a cada sujeitx actualizar-se, ou seja, transformar-se. Influenciado por Simondon, Bernard Stiegler propõe um conceito de individuação técnica, condição necessária à constituição de um *nós* através de processos diacrónicos de singularização por meios necessariamente tecnológicos. No entanto, a homogeneização do consumo nas sociedades capitalistas e hiperindustriais conduz à “sincronização das consciências”, ou seja, à perda de singularidade e, por isso, de um narcisismo primordial, ou amor-próprio, que poderia fundar esse mesmo *nós*. Face à crescente complexificação e incorporação das tecnologias no corpo e na subjectividade humanas, Paul B. Preciado defende como a linha a traçar já não é a que divide a natureza do artifício, mas sim a que distingue entre os vários processos de normalização gerados através das formas semiótico-técnicas e micro-prostéticas do consumo capitalista. Vsevolod Meyerhold propõe uma teoria da biomecânica em que a “artificialização” prostética do estilo (tanto do actor ou actriz, como dx trabalhadorx) através da incorporação dos ritmos industriais permitiria a constituição de um novo tipo de subjectividade soviética, ainda assim perversamente devedora às fórmulas americanas da racionalização e mecanização do trabalho. A figura do ciborgue proposta por Donna Haraway em 1985 é já a materialização suprema de umx sujeitx indistinguível da máquina ou da tecnologia, cimentando assim os princípios de um pós-humanismo que questiona as fronteiras cerradas do humano, da subjectividade e do indivíduo. Os três objectos artísticos examinados na terceira parte deste ensaio mostrarão formas diacrónicas de individuação técnica das novas subjectividades pós-humanas e tecnológicas: uma individuação técnica industrial em *A Linha Geral* (1929), filme de Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov; uma individuação técnica robótica em *RobotSart*, projecto de pintura robótica de Leonel Moura (2003); e uma individuação técnica digital em *Jângal* (2018), performance da companhia Teatro Praga.

Palavras-chave: Tecnologia, Subjectividade, Biomecânica, Natureza, Artifício, Prótese.

Abstract

*Simondon's theory of individuation allows us to conceive the existence of a polyphased and transductive subject that only occupies a relative phase of being. The simondonian more-than-one breaches the unity proposed by cartesianism, making him think of pre-individual fields that enable each subject to actualize, or transform, themselves. Influenced by Simondon, Bernard Stiegler proposes a concept of technical individuation, a necessary condition for the constitution of an us through diachronic processes of singularization by necessarily technological means. However, the homogenization of consumption in capitalist and hiperindustrial societies drives us to the "synchronization of consciences", that is, to the loss of singularity and, therefore, of a primordial narcissism, or self-love, that would be able to establish that same us. In the face of the complexification and incorporation of technologies in the human body and subjectivity, Paul B. Preciado defends that the line that needs to be drawn is not the one that separates nature from artifice, but the one that distinguishes between the different processes of normalization through the semiotic-technical and micro-prosthetic ways of consumption. Vsevolod Meyerhold proposes a theory of biomechanics in which the prosthetic "artificialization" of style (not only the actor's or actress's, but also the worker's) through the incorporation of industrial rythms would allow the constitution of a new type of soviet subjectivity, yet perversely indebted to the American formulas of rationalization and mechanization of work. The figure of the cyborg proposed by Donna Haraway in 1985 is already the supreme materialization of a subject that is indistinguishable from the machine or of technology itself, strengthening the principles of a post-humanism that questions the closed frontiers of the human, the subjectivity and the individual. The three artistic objects examined in the third part of this essay will show diachronic forms of technical individuation of the new post-human and technological subjectivities: an industrial technical individuation in *The General Line* (1929), a film by Sergei Eisenstein and Grigori Aleksandrov; a robotic technical individuation in *RobotSart*, Leonel Moura's project of robotic painting; and a digital technical individuation in *Jângal* (2018), a performance by the company Teatro Praga.*

Keywords: Technology, Subjectivity, Biomechanics, Nature, Artifice, Prosthesis.

Introdução

Este trabalho tem como propósito pensar um conjunto tripartido de formas de individuação técnica em objectos ditos artísticos. Para esse efeito esta reflexão será dividida em três momentos: no primeiro procurarei não apenas definir a noção de individuação proposta por Gilbert Simondon, mas também reactualizá-la com o auxílio de conceitos pertencentes ao léxico de Bernard Stiegler e Paul B. Preciado; no segundo tentarei definir a noção de biomecânica segundo os escritos ou transcrições que nos deixou Vsevolod Meyerhold, questionando-me também sobre a separação entre o biológico e o artificial, ou entre o humano e o tecnológico; e no terceiro momento procederei enfim à análise de três obras distintas tendo em conta a lógica conceptual sustentada e xs autorxs convocadxs até então. As três obras artísticas que decidi analisar reflectem, a meu ver, três formas específicas de individuação técnica: a propósito do filme *A Linha Geral* (1929), de Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein, falarei numa individuação técnica industrial; a propósito do projecto *ArtSbot* (2003), do artista plástico Leonel Moura, falarei numa individuação técnica robótica; e a propósito do espectáculo *Jângal* (2018), da companhia Teatro Praga, falarei numa individuação técnica digital.

Será então possível compreender como os objectos artísticos desempenham um papel fundamental na produção de subjectividade e na transformação da materialidade técnica do mundo. Como escreve Bernard Stiegler:

«A questão política é uma questão estética e, reciprocamente, a questão estética é uma questão política. Utilizo aqui o termo *estética* no sentido mais lato, em que a *aisthesis* é a sensação e onde a questão estética é, pois, a do sentir e da sensibilidade em geral. // Defendo que é preciso submeter a questão estética a novas provações, na sua relação com a questão política, para convidar o mundo artístico a resgatar uma compreensão política do seu papel. O abandono do pensamento político pelo mundo da arte é uma catástrofe.»¹

Na verdade, o pensamento político nunca é descartado pelo mundo da arte: antes aparece neutralizado, arrefecido, dissimulado. A arte que se diz apolítica

1 STIEGLER, Bernard (2004), *Da Miséria Simbólica: A Era Hiperindustrial*, p. 17

é ela mesma, e sobretudo, a expressão eminentemente ideológica de um *modus* de vida hegemônico, o do capitalismo. Se a política pode ser definida como a relação de um *eu* com um *outro* (que na sua origem histórica e etimológica estaria intimamente ligada à vivência do espaço público da cidade²), então o programa da neutralidade política não pode senão ser o de alienar a existência dessa relação fundamental. Este é precisamente o mesmo programa neoliberal que encontramos por detrás das palavras-de-ordem que decretavam o “distanciamento social” face ao princípio do acontecimento pandémico. É impossível haver um distanciamento social na verdadeira acepção do termo: a sociedade não poderá nunca distanciar-se de si própria (mesmo Robinson Crusoe, isolado numa ilha deserta, não criou senão novas formas de sociabilidade para com a natureza, os animais e o indígena Sexta-Feira, que decidiu converter em escravo, dessa forma reproduzindo uma estrutura social extraída da “civilização”). Por detrás do distanciamento que se quis colectivo e transversal, escondia-se a imposição de uma desarticulação entre os diversos estratos da sociedade, uma nova forma de segregação e de imunidade justificada pelo aparecimento de um perigo biológico e desconhecido (como poderia, por exemplo, um *sem-abrigo* ficar em casa?; não será o *ashtag #staythefuckhome* que proliferou pelas redes sociais apenas uma palavra-de-ordem culpabilizante, moralista, *sem-noção* do seu próprio privilégio discursivo e material e, nesse sentido, perfeitamente integrada na ideologia burguesa que herda directamente da moral cristã que pretende manter o *“pobrezinho”* no seu devido lugar?). Esta desarticulação entre *eu* e *outro*, *rico* e *pobre*, *branco* e *negro*, *homem* e *mulher* constitui justamente o fundamento da sociabilidade capitalista em toda a sua tensão e violência imanentes. Se há neutralidade, ela só nos pode chegar, em primeira instância, do elemento dominador que procura dissimular a sujeição desviante a que submete o *outro* (por exemplo, o *branco* que afirma categoricamente que já não existe racismo). A cumplicidade dos *oprimidos* para com a opressão vem apenas depois, por submissão aos imperativos ideológicos dominantes.

O resgate de que nos fala Stiegler só poderá então significar duas coisas: a compreensão irrefutável da *relação* como elemento ontológico e político estruturante da existência; e a utilização dessa compreensão para se subverter o programa da neutralidade hegemónica e dominadora. Seria então preciso conceber a sociedade como conjunto aberto de relações sociais, evitando-se assim o sentido totalitário que lhe está subjacente no uso comum, mas também em diversas filosofias de linhagem metafísica, hegeliana, etc. (e que parece designar uma entidade fechada, delimitável e, por isso, potencialmente cognoscível). As relações de individuação serão sempre, e como veremos, definidas por uma heterogeneidade fundamental e conflituosa que não se coa-

2 VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, p. 43

duna com a pacificação dissimulada proposta pelo projecto neoliberal (daí a importância da “segurança” na manutenção do status quo das sociedades capitalistas em toda a sua lógica assimiladora e homogeneizante).

«É nisso que consiste um processo de subjectivação política: na acção de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível.»³

A subjectivação política, efectivando ou cumprindo a própria heterogeneidade ilimitada do real, constitui-se então como prática e ciência das possibilidades, isto é, de uma virtualidade inescapável. X sujeito é, acima de tudo, virtual e é nas relações que estabelece com o mundo que ininterruptamente se actualiza. Não há, portanto, indivíduo fechado sobre si mesmo: é apenas por relação a si mesmo e aos outros que ele se pode constituir (é por isso que só podemos dizer que x sujeito é emancipado ou, pelo contrário, alienado, de forma relacional e relativa). O ego stirneriano, que considero ter constituído uma das bases racionais e políticas do individualismo moderno e ocidental, representa por isso a tentativa de declarar (sob a égide da autonomia) a assimetria absoluta do eu sobre o outro, do eu sobre todas as coisas, impondo assim a sua auto-afirmação.⁴

A arte, na sua indissociabilidade da política e, por isso, das práticas de subjectivação, poderá então constituir-se como mecanismo fundamental na reconfiguração de uma sensibilidade humana que nunca se poderá separar das tecnologias do seu tempo. Se falamos em “sociedade tecnológica” para definir a nossa era (expressão evidentemente infeliz, pois não existe nenhuma sociedade que não seja tecnológica), talvez seja porque hoje em dia, e mais do que nunca, se rodeou o ser humano de ferramentas, máquinas e sistemas de rede ou inteligência artificial que assim constituem as novas próteses do quotidiano. Falar em pós-humanidade não acarreta nada de apocalíptico em si: quer apenas dizer que já não é possível traçar-se um limite claro entre o que é humano e o que não é. O *robot*, e apenas para dar um exemplo, não se limita a representar o indivíduo. Pelo contrário, o *robot* (como o dildo por relação ao pênis⁵) acaba por exceder o humano e, nesse sentido, faz a própria categoria da “humanidade” implodir (da mesma forma, o dildo faz implodir os modelos do falocentrismo masculino).

Evitando entrar na diferenciação dos termos transumanismo e pós-humanismo (discussão que daria certamente uma tese de doutoramento) decidi adoptar axiomáticamente o conceito-de pós-humanismo de Donna Haraway, cujo fundamento ontológico na figura do ciborgue advém dos próprios avan-

3 RANCIÈRE, Jacques (2008), *O Espectador Emancipado*, p. 73

4 STIRNER, Max (1845), *O Único e a Sua Propriedade*, p. 15

5 PRECIADO, Paul B. (2000), *Manifesto Contrasexual*, pp. 82-83

ços epistemológicos da ciência estado-unidense do século XX que vêm a quebrar a unicidade declarada do humano na sua relação com o animal e a natureza.⁶ Nesse sentido, a crescente maquinização do mundo (e do próprio ser humano) que culmina na sociedade electrónica, robótica e digital em que vivemos poderá talvez ser entendida no âmbito mais alargado de uma sucessão de roturas ou descontinuidades epistemológicas com os modelos antropocêntricos e individualistas que desde a Renascença vinham a distribuir as fronteiras cerradas do humanismo ocidental, patriarcal e colonialista (é curioso reparar como a “revolução prostética” na Europa renascentista dos séculos XV e XVI não apenas não pôs em causa esse humanismo, como até o consolidou, talvez porque nesse período da história, ao contrário do que acontece hoje em dia, nos julgássemos ainda em domínio absoluto sobre a técnica). O cartesianismo e a filosofia de Max Stirner são, a meu ver, e no Ocidente, dois dos momentos apoteóticos de consagração das concepções radicalmente autónomas dx sujeito e da consciência. No caso do cartesianismo o que estava em causa era a relação dual com o corpo, a natureza, o mundo animal, a irracionalidade, os sonhos e, claro, os objectos (assim colocados em relação de subserviência para com a toda-poderosa-consciência). No caso de Stirner, o problema fundamental era a superioridade do ego, enquanto unicidade, sobre tudo o resto (o anti-humanismo de Stirner era ainda assim fundamentalmente antropocêntrico e individualista e, portanto, pouco ou nada pós-humanista).

«High-tech culture challenges these dualisms in intriguing ways. It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. It is not clear what is mind and what is body in machines that resolve into coding practices.»⁷

A sociedade maquinal, no entanto, e segundo Haraway, já não permite a diferenciação absoluta de um dentro e de um fora. Hoje em dia são os próprios computadores que nos exigem que provemos que somos humanos (a funcionalidade do CAPTCHA, acrónimo para *Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart*). O teste de Turing foi por isso invertido: são agora as máquinas que nos avaliam qualitativamente e é nesse sentido que já não podemos conceber a nossa própria humanidade senão como projecto ingénuo, mitológico e ultrapassado. O pós-humanismo de Haraway representa então o ponto de intersecção do humano com o animal e do humano com a máquina e, portanto, uma revalorização da heterogeneidade e abertura fundamentais da vida que haviam sido rechaçadas pelo projecto político e ideológico da metafísica ocidental, na sua proclamada transcendência unitária dx sujeitx sobre Deus, o meio ou a sociedade.

6 HARAWAY, Donna (1985), *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, p. 10

7 *Ibid.*, p. 60

Gostaria, no entanto, de deixar uma breve nota sobre outras concepções políticas do pós e do transumanismo. Se a ruptura com o modelo fechado e totalitário do humano efectivada pelo pensamento crítico de autoras como Donna Haraway constitui, a meu ver, um passo necessário no processo de “desantropocentrização” da cultura dominante, é verdade que as questões levantadas pelas «consequências das inovações tecnocientíficas»⁸ não podem ser separadas dos problemas fundamentais do nosso tempo, nomeadamente a questão da luta de classes ou da desigualdade de acesso aos benefícios do chamado “progresso tecnológico.” Nesse sentido, a análise pessimista de um autor como Andrea Mazzola deve ser tida em conta, apesar de tal análise ignorar por completo as possibilidades disruptivas subjacentes à crítica de uma categoria tão determinante histórica e politicamente como a do humano. Mazzola foca-se sobretudo em pontos como os perigos de uma eugenia capitalista e de classe «quando os adultos passarem a considerar a composição genética dos seus descendentes como um produto e, para isso, elaborarem um design que lhes pareça apropriado»⁹, dessa nova religião da contemporaneidade chamada “dataísmo” em que o ser humano é «reduzido a um desenvolvimento do funcionamento informático cosmológico»¹⁰, de uma industrialização que «exigira a educação do corpo para o adaptar à produção mecânica, para o ajustar como se fosse uma máquina ao serviço da produção»¹¹ ou dos projectos governamentais e militares que têm como objectivo a criação de soldadxs ciborgue que «realizam operações militares controladas remotamente, soldados capazes de se manter operativos durante uma semana sem necessitarem de dormir, soldados com “memória protésica.”» A visão de Mazzola sobre o transumanismo define-se de forma paradigmática no seguinte parágrafo: «A humanidade encontra-se actualmente ameaçada por este movimento ideológico, que decretou que somos um erro a corrigir, uma tentativa falhada da natureza, inevitavelmente deficiente e em desvantagem perante o ciborgue fascista.»¹² De facto, para Mazzola, o transumanismo constitui um processo de «desumanização em curso».¹³ E é aqui que é importante criar um entrave: justamente, se é necessário reconhecer a ameaça fascista latente em qualquer concepção acrítica do progresso e do desenvolvimento tecnológico que procura a todo o custo criar uma «raça padrão de super-homens»¹⁴ (atenção à organização DARPA: *Defense Advanced Research Project Agency*, acolhida pelo

8 MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+*. Escritos 2015-2019, p. 32

9 *Ibid.*, p. 68

10 *Ibid.*, p. 51

11 *Ibid.*, p. 39

12 *Ibid.*, p. 16

13 *Ibid.*, p. 17

14 *Ibid.*, p. 25

Pentágono, cujo curriculum «conspícuo e variado»¹⁵ se ocupa também da «criação de seres humanos aperfeiçoados, imunes a limitações físicas, fisiológicas, emotivas e cognitivas»¹⁶, é também igualmente imperativo admitir que esse mesmo fascismo já existia na própria categoria do humano separada de forma implacável tanto dos animais como das máquinas (ou ainda reconhecer que nem todas as pessoas detiveram igual acesso a tal categoria, como bem atestam as divisões históricas, e ainda hoje por superar, de classe, raça, gênero ou orientação sexual; basta ver como Judith Butler identifica o momento em que se define o gênero do bebê, formulado pela pergunta “é menino ou menina?”, como «o momento em que o bebê se torna humanizado»¹⁷, o que evidencia de forma inequívoca o entrelaçamento entre a categoria do humano e o próprio projecto histórico da discriminação de gênero; ou então a negritude tida como inferioridade física e psicológica pelxs cientistas e pensadorxs brancxs e ocidentais – psicólogxs, zoólogxs, médicxs, filósofxs – ao longo da história da colonização¹⁸). Mazzola critica violentamente o transumano sem nunca se atrever a criticar o humano e aí reside a grande limitação da sua análise.

Com a ajuda de Gilbert Simondon, Meyerhold e muitxs outrxs pensadorxs dos últimos dois séculos iniciarei então esta reflexão em torno de uma estética do pós-humano na sua relação profunda com a individuação técnica e os processos de subjectivação.

1. Da Individuação técnica na era da homogeneização do consumo

Para Gilbert Simondon, nem o substancialismo atomista (que via no átomo a unidade irreduzível do *ser*) nem o hilomorfismo (que concebia a existência da matéria e da forma *a priori* e separadas uma da outra) eram capazes de explicar na sua complexidade os processos de individuação.¹⁹ O fundamento da oposição de Simondon a estas duas teses pode ser explicado de forma relativamente simples: tanto o atomismo como o hilomorfismo procuravam explicar a individuação a partir dx indivídus formadxs, o que equivaleria, em grosso modo, a explicar a causa pelo efeito. É nesse sentido que a aparente divergência entre estas duas ontologias encontra um ponto de convergência na concepção unitária dx sujeitx. Essa unidade estabeleceria assim um fundamento quer na estrutura primordial do átomo (a unidade mais pequena e indivisível) quer na junção dialéctica da matéria e da forma (que produziria, portanto, e

15 *Ibid.*, p. 21

16 *Ibid.*, p. 22

17 BUTLER, Judith (1990), *Problemas de Género*, p. 229

18 HRABOVSKÝ, Milan (2013), *The Concept of “Blackness” in Theories of Race*, pp. 65-82

19 SIMONDON, Gilbert (1964), *The Genesis of the Individual in Incorporations* (1992), p. 297

no fim do processo de individuação, uma unidade sólida e delimitável). Ao pensarem o ser segundo o modelo do Um, nem uma nem a outra poderiam evitar o assumir da existência dx indivídux que procuravam explicar.²⁰ O radicalismo da filosofia da individuação delineada por Simondon prende-se precisamente com a proposta de um regime de pré-individuação, uma espécie de zona de virtualidade em que a unidade dx indivídux é cindida e não pode ser reduzida a uma unidade. É assim que Simondon vem a propor o modelo do mais-que-um²¹ para descrever x novx sujeitx a que chama transindivídux.

«Thus, the individual is to be understood as having a relative reality, occupying only a certain phase of the whole being in question – a phase that therefore carries the implication of a preceding preindividual state, and that, even after individuation, does not exist in isolation, since individuation does not exhaust in the single act of its appearance all the potentials embedded in the preindividual state. Individuation, moreover, not only brings the individual to light but also the individual-milieu dyad. In this way, the individual possesses only a relative existence in two senses: because it does not represent the totality of the being, and because it is merely the result of a phase in the being's development during which it existed neither in the form of an individual nor as the principle of individuation.»²²

A relatividade dx transindivídux advém justamente desta ideia de que a totalidade do *ser* não se esgota no indivídux (daí a necessidade da incorporação do prefixo trans). X sujeitx autónomx descrito pela metafísica ocidental vem a ocupar na filosofia simondiana, e apenas, uma das fases do *ser*, que ainda assim nunca existe separada ou em isolamento, uma vez que a individuação é um processo contínuo e permanentemente reactualizável. Quer isto dizer que um acto de individuação nunca esgota a heterogeneidade de um sistema (por exemplo: o gelo pode derreter e tornar-se líquido, apenas para ser novamente solidificado em gelo). A unidade, a existir, é apenas transitória ou, como afirmavam Deleuze e Guattari (profundamente influenciadxs pela ontogénese simondoniana), mera subtracção da multiplicidade.²³ Além do mais, a individuação traz ao de cima a díade indivídux-meio, uma vez que a transformação de um sistema se opera por relação a uma complexa confusão de termos (o gelo derrete porque o sistema em que se insere é súbita ou lentamente modificado, e apenas para dar um exemplo, por uma alteração ao nível da temperatura). É

20 COMBES, Muriel (1999), *Simondon Individu et Collectivité: pour une Philosophie du Transindividuel*, p. 5

21 *Ibid.*, p. 8

22 SIMONDON, Gilbert (1964), *op. cit.*, p. 300

23 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1978), *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, pp. 43-44

nesse sentido que a unidade é duplamente relativa ou faseada, pois diz respeito, e apenas, a: 1) uma actualização temporária de um sistema de individuação que se insere num processo muito mais amplo e inesgotável de transformações que não se esgotam com essa actualização; e 2) uma relação faseada com um sistema maior, o meio, que a engloba, e que não lhe permite, fora de cada actualização temporária ou particular, constituir-se nem como indivíduo nem como norma ou princípio (poderia também dizer causa ou origem) da individuação. Não é o sujeito que se individua (porque isso pressuporia a existência do sujeito *a priori*), mas é a própria subjectividade que é o resultado complexo de sucessivas dinâmicas de transformação e actualização. Como diriam Deleuze e Guattari «não há sujeito, mas apenas agenciamentos colectivos de enunciação».²⁴ O que equivale a dizer que o sujeito se produz no interior de uma multiplicidade rizomática de relações, nunca existindo acima ou separadamente delas. O sujeito acontece performativamente quando há um corpo que diz eu, sendo assim tanto sujeito como objecto de uma individuação linguística ou simbólica.

O transindivíduo é então caracterizado por um equilíbrio meta-estável, ou falso equilíbrio, em que a mínima modificação de parâmetros é suficiente para modificar o sistema (por exemplo: água que permanece líquida a uma temperatura imediatamente abaixo do seu ponto de congelamento).²⁵ O regime de pré-indivuação é então desfasado (ou seja, sem fases) e a individuação representa o faseamento do *ser*. Se, como indica a termodinâmica, um sistema que muda de estado (água a evaporar ou a congelar) contém dois subsistemas ou duas fases (líquida e gasosa ou líquida e sólida) que reúne entre si, então o *ser* pode ser descrito como um sistema em processo de devir e, por isso, necessariamente polifásico.²⁶ Importante voltar a referir que, mesmo no momento da individuação, o indivíduo nunca esgota os potenciais inscritos no regime de pré-indivuação. O gelo encerra em si mesmo (ou, pelo menos, na relação que estabelece com as propriedades do meio) a possibilidade da sua liquidação. De facto, como diziam Marx e Engels a propósito do devir da história humana e das revoluções constantes das condições sociais na época burguesa: “tudo o que era dos estados ou estável se volatiliza no ar.”²⁷

É segundo esta lógica polifásica que Simondon vem a propor não apenas um regime de individuação, mas vários: a individuação física, biológica, psicológica e colectiva. No entanto, estas fases não se encadeiam de forma linear ou sequencial (como os momentos opostos da dialéctica hegeliana), mas sim de forma transdutiva²⁸, tal como a visão que junta dois planos (um de cada

24 *Ibid.*, p. 176

25 COMBES, Muriel, *op. cit.*, p. 7

26 *Ibid.*, p. 7

27 MARX, Karl e ENGELS, Friedrich (1848), *Manifesto do Partido Comunista*, p. 39

28 COMBES, Muriel, *op. cit.* p. 9

olho) para criar a profundidade tridimensional. Décadas mais tarde, Bernard Stiegler acrescenta a esta lista uma nova fase, a da individuação técnica:

«O que liga o *eu* e o *nós* na individuação é um *meio pré-individual* que tem condições positivas de efectividade, relevando do que designei por *dispositivos retencionários*. Esses dispositivos retencionários são suportados pelo meio técnico que é a condição do encontro entre o *eu* e o *nós*: a individuação do *eu* e do *nós* e, neste sentido, igualmente a individuação de um *sistema técnico* (algo que Simondon, estranhamente, não viu).»²⁹

A proposta de Stiegler de uma individuação técnica está intimamente ligada à sua enorme preocupação com os processos de sincronismo em jogo nas sociedades industrializadas, mas também com a ideia de que não existe uma comunidade humana (um *nós*), sem um sistema mnemónico e técnico. Para Stiegler, os símbolos precisam de uma verdadeira diacronia para se manifestarem e assim produzirem a singularidade do eu (o símbolo, do grego *sum-bolon*, implicaria uma partilha³⁰). As indústrias culturais e, em particular, a televisão tornam-se nesse sentido «enormes máquinas de sincronização»³¹, em que milhões de espectadores «interiorizam, adoptam e vivem os mesmos objectos temporais no mesmo momento.»³² A esta homogeneização profunda da sensibilidade e das singularidades chama Stiegler a “miséria simbólica” que dá o título ao seu ensaio. Para Husserl, as retenções primárias estavam ligadas à percepção e as retenções secundárias à imaginação.³³ Stiegler propõe a existência de uma retenção terciária, a epiflogénese, ligada à repetição técnica de objectos temporais (por exemplo, a repetição de uma melodia ouvida no fonógrafo³⁴). A exploração massificada das retenções terciárias isto é, a repetição idêntica de um mesmo objecto temporal, conduz-nos a um regime de impessoalidade, a um *conhece-se* que se opõe a um *conhecemos*³⁵ (são as canções que passam na rádio ou na televisão e que toda a gente conhece sem conhecer realmente; podemos mesmo ficar com essas canções gravadas na memória e trauteá-las inconscientemente, sem sabermos o seu nome, de quem são, sem estabelecermos com elas mais do que uma relação casual e transitória).

«À medida que o *meu passado* é cada vez menos diferente do dos outros porque o meu passado se constitui cada vez mais nas imagens e nos sons que os *media* despejam na *minha consciência* – mas

29 STIEGLER, Bernard (2004), *Da Miséria Simbólica I: A Era Hiperindustrial*, p. 99

30 *Ibid.*, pp. 27-28

31 *Ibid.*, p. 49

32 *Ibid.*, p. 49

33 *Ibid.*, p. 71

34 *Ibid.*, p. 71

35 *Ibid.*, p. 58

também nos objectos e nas relações com os objectos que essas imagens me obrigam a consumir – o passado acaba por perder a sua singularidade, ou seja *eu perco-me* enquanto singularidade.»³⁶

A perda da singularidade implica uma crise do *nós*, pois o *nós* é fundamentalmente mnemónico, isto é, constituído de memórias que nas sociedades industriais se processam cada vez mais a partir das retenções terciárias. A homogeneização dessas retenções conduz ao regime da impessoalidade descrito por Stiegler e à perda do narcisismo primordial, uma vez que só se pode gostar de si própria a partir do «saber íntimo que se tem da respectiva singularidade».³⁷

O problema do sincronismo levantado por Stiegler não pode, no entanto, ser apontado apenas à industrialização maquinal da vida. Isso seria cair no mesmo erro denunciado por Simondon na sua entrevista de 1968, em que denuncia a visão de que a sociedade técnica seria responsável por todos os males: a sobre-tecnificação, a sociedade de consumo, etc.³⁸ Não são necessariamente os objectos técnicos em si mesmos os responsáveis pelo mal-estar contemporâneo, mas sim as relações de produção, distribuição e consumo que em torno deles desempenhamos, actualizando assim o seu papel político, social e estético. A homogeneização estará muito mais ligada às lógicas de monopólio e de massificação dos bens de consumo do que a qualquer característica específica dos objectos técnicos ou estéticos, muito embora tais produtos apareçam sempre no seguimento das lógicas económicas dominantes (surtem assim, e apenas para dar um exemplo, os *blockbusters*, os *best-sellers* e todos os produtos culturais de massas).

Este é o ponto de convergência entre o problema do sincronismo ou da exploração industrial das consciências e a subjectividade farmaco-pornográfica examinada por Paul B. Preciado.

«This term [pharmaco-pornographic] references the processes of a bio-molecular (pharmaco) and semiotic-technical (pornographic) government of sexual subjectivity – of which the pill and *Playboy* are two paradigmatic offspring. During the second half of the twentieth century, the mechanisms of the pharmaco-pornographic regime are materialized in the fields of psychology, sexology and endocrinology. If science has reached the hegemonic place that it occupies as a discourse and as a practice in our culture it is precisely thanks to what Ian Hacking, Steve Woolgar and Bruno Latour call science's "material authority", that is to say, its capacity to invent and produce life artefacts.»³⁹

36 *Ibid.*, p. 24

37 *Ibid.*, p. 24

38 SIMONDON, Gilbert (1968), Interview on Mechanology (circa 10 min), link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=38KEnSBj1rI&t=598s>

39 PRECIADO, Paul B. (2008), *Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology*, pp. 107-108

A ciência não se constitui somente como regime de saber ou de produção de verdade, mas também como uma técnica de produção de artefactos de vida. O terceiro regime do capitalismo já não assenta na escravatura (fundamento produtivo e económico do primeiro regime) nem na industrialização (característica do segundo regime), mas sim na hegemonia da ciência. O regime bio-molecular e micro-prostético descrito por Preciado implica ainda uma complexificação dos sistemas técnicos descritos por Stiegler, uma vez que passamos a lidar com próteses “internas” em vez de “externas”. Se é talvez ainda possível distinguir fisicamente um corpo humano de uma televisão que age sobre a sua percepção, como podemos distinguir um consumidor de viagra do próprio viagra que se dissolve no seu corpo? As substâncias químicas habitam e transformam a própria corporalidade, manifestando na sua endogenia uma impossibilidade de discernir as actividades de consumo económico da própria produção fenomenológica da subjectividade. Dito de outra forma, x sujeitx torna-se literalmente (mesmo quimicamente) naquilo que consome.

«Contemporary society is inhabited by toxic-pornographic subjectivities: subjectivities defined by the substance (or substances) that dominate their metabolism, by the cybernetic prostheses and various types of pharmaco- pornographic desires that direct the subject’s actions and through which they turn into agents. So we will speak of Prozac® subjects, cannabis subjects, cocaine subjects, alcohol subjects, Ritalin subjects, cortisone subjects, silicone subjects, hetero-vaginal subjects, double-penetration subjects, Viagra® subjects...»⁴⁰

O sincronismo de Stiegler encontra uma poderosa mutação no projecto político e capitalista de uma standardização bioquímica evidenciada por Preciado. A figura emancipatória do ciborgue proposta por Donna Haraway aparece então na sua verdadeira complexidade: por um lado, ela liberta o humano das categorias rígidas e supremacistas que o colocavam acima do mundo (rompendo também com a unidade bafienta que a transindividualidade de Simondon ajudava a pôr em causa), nesse sentido permitindo a incorporação da máquina no próprio corpo e, conseqüentemente, legitimando a transcendência dos limites ditos biológicos do humano; mas, por outro, reterritorializa o humano numa cadeia de produção regulada pelos imperativos assimiladores do capitalismo hiperindustrial e da sociedade de consumo. No mesmo movimento, a máquina parece libertar e escravizar (por exemplo, o movimento paradoxal da televisão que tem como premissa central uma abertura ao mundo e ao fluxo mediático da informação, mas acaba por aprisionar x espectador não apenas no espaço fechado da casa ou da sala, como também subjugá-lx a um sistema de distração – o zapping – e de incentivo ao consumo alarve – a publicidade,

40 *Ibid.*, p. 107

o marketing, etc. – que reúne na mesma superfície homogeneizante: o ecrã). É neste sentido que os problemas ontológicos e epistemológicos são sempre subjugados pelas questões políticas e estéticas. A noção de biomecânica proposta por Meyerhold ajudar-nos-á a dar seguimento a esta ideia.

2. Da Biomecânica e da separação entre Natureza e Artifício

O que me parece mais relevante na palestra *O Actor do Futuro e a Biomecânica*, de Vsevolod Meyerhold, é o entrelaçamento evidente entre um novo modelo de intérprete e um novo modelo otimizado para as subjectividades socialistas. Para Meyerhold o actor do passado conformava-se à sociedade para a qual a sua arte se dirigia e, por isso, no futuro, deveria ir mais longe na sua relação técnica com a situação industrial.⁴¹ O sujeito revolucionário parece então constituir-se na medida em que se consegue deslocar do referente actual ou “real” que o subordina, imaginando assim um novo referencial que não tenha como base as leis da natureza ou da “realidade”. Esta ideia parece fazer eco com outras teses de Meyerhold dirigidas a uma ruptura para com o teatro dito *naturalista*. Por um lado, o naturalismo havia banido a imaginação do teatro⁴², por outro, o teatro de feira e de marionetas aparecia associado à possibilidade da crítica e da sátira.⁴³ Além disso, a apologia do grotesco por parte de Meyerhold tem como uma das bases determinantes o desejo do artista de mudar o espectador do plano que ele já atingiu para um outro que seja totalmente imprevisível.⁴⁴ E, pergunta Meyerhold, que arte há, afinal, em caminhar no palco como si mesmo?⁴⁵ Em última análise, nas teses de Meyerhold o que está em causa é uma ruptura para com os próprios limites cerrados da subjectividade humana.

Sintetizando e extrapolando estes comentários de Meyerhold sobre o naturalismo, poderei então arriscar dizer que o espectador de um teatro naturalista, preso à realidade e à imitação da vida, é um sujeito desprovido de imaginação, de vontade crítica, de imprevisibilidade, em suma, incapaz de passar de um plano actual que já ocupa para um outro, dito virtual, que poderia vir a ocupar. É um espectador que não consegue sair de si, tal como o actor naturalista preso à interioridade do estado de espírito (o “mood”) e à verosi-

41 MEYERHOLD, Vsevolod (1922), *The Actor of the Future and Biomechanics* cit. in *Meyerhold on Theatre*, p. 243

42 MEYERHOLD, Vsevolod (1913), *O Teatre* cit. in *Meyerhold on Theatre*, p. 161

43 *Ibid.*, p. 162

44 *Ibid.*, p. 166

45 *Ibid.*, p. 157

milhança do método inspiracional que recusa terminantemente a técnica⁴⁶. X novx sujeitx socialista teria então de aprender ou dominar uma relação técnica com as novas sociedades industriais de forma a conseguir transcender os constrangimentos do capitalismo (que Meyerhold condena na forma do trabalho encarado como maldição e na rígida divisão dos tempos de trabalho e descanso⁴⁷). De facto, e citando Meyerhold:

«We are accustomed to the rigid division of a man's time into *labour* and *rest*. Every worker used to try to expend as few hours as possible on labour and as many as possible on rest. Whereas such a desire is quite normal under the conditions of a capitalist society, it is totally incompatible with the proper development of a socialist society. The cardinal problem is that of fatigue, and it is on the correct solution of this problem that the art of the future depends.»⁴⁸

A superação do trabalho como fardo, portanto, a superação do próprio binómio trabalho-vida, é então o objectivo exposto por Meyerhold nesta sua palestra. Para o atingir, parece propor uma espécie de hiper-racionalização do tempo e do movimento dos corpos. É dessa forma que declara que umx actorx não deveria desperdiçar 1½-2 horas a maquilhar-se⁴⁹ ou que sugere a introdução de pausas de 10 minutos por cada hora de trabalho (que seriam suficientes para restaurar a energia de umx indivíduo)⁵⁰. E é também assim que entende as habilidades corporais de umx trabalhadorx especializadx como referência para o modelo dx “actorx do futuro”:

«If we observe a skilled worker in action, we notice the following in his movements: (1) an absence of superfluous, unproductive movements; (2) rhythm; (3) the correct positioning of the body's centre of gravity; (4) stability. Movements based on these principles are distinguished by their dance-like quality; a skilled worker at work invariably reminds one of a dancer; thus work borders on art.»⁵¹

A necessidade de que a arte não seja utilizada pela “nova classe” apenas como meio de relaxamento, mas como algo organicamente vital ao padrão de trabalho⁵², leva a uma hiper-racionalização e a uma hiper-produtividade artísticas. A proposta de Meyerhold parece oposta à dxs situacionistas, que também de-

46 *Ibid.*, p. 156

47 MEYERHOLD, Vsevolod (1922), *The Actor of the Future and Biomechanics* (palestra) in *Ermitzah*, nº 6 cit. in *Meyerhold on Theatre*, p. 243

48 *Ibid.*, p. 243

49 *Ibid.*, p. 243

50 *Ibid.*, p. 245

51 *Ibid.*, p. 244

52 *Ibid.*, p. 243

sejavam superar a divisão entre a vida e o trabalho ou entre a vida e a arte, uma vez que aqui parece ser o trabalho a subsumir tudo o resto, enquanto que para xs membrxs da IS era, pelo contrário, a vida (dita quotidiana) que triunfava.⁵³ Ou seja, o que quero dizer é que o modelo de “vida” proposto por Meyerhold é um modelo que adquire um funcionalismo tal que mais parece um trabalho permanente do que uma libertação do trabalho capitalista. De facto, nesta mesma palestra, Meyerhold chega a elogiar o taylorismo, na medida em que ele permite atingir a máxima produtividade, inclusive no trabalho dx actorx.⁵⁴ Neste ponto, torna-se a meu ver interessante referenciar um texto de Lenine publicado no jornal Pravda em 1918. Lenine havia recusado e criticado o taylorismo durante vários anos, mas a sua posição muda radicalmente pouco depois do triunfo da revolução bolchevique:

«The Russian is a bad worker compared with people in advanced countries. It could not be otherwise under the tsarist regime and in view of the persistence of the hangover from serfdom. The task that the Soviet government must set the people in all its scope is – learn to work. The Taylor system, the last word of capitalism in this respect, like all capitalist progress, is a combination of the refined brutality of bourgeois exploitation and a number of the greatest scientific achievements in the field of analysing mechanical motions during work, the elimination of superfluous and awkward motions, the elaboration of correct methods of work, the introduction of the best system of accounting and control, etc. The Soviet Republic must at all costs adopt all that is valuable in the achievements of science and technology in this field. The possibility of building socialism depends exactly upon our success in combining the Soviet power and the Soviet organisation of administration with the up-to-date achievements of capitalism. We must organise in Russia the study and teaching of the Taylor system and systematically try it out and adapt it to our own ends. At the same time, in working to raise the productivity of labour, we must take into account the specific features of the transition period from capitalism to socialism, which, on the one hand, require that the foundations be laid of the socialist organisation of competition, and, on the other hand, require the use of compulsion, so that the slogan of the dictatorship of the proletariat shall not be desecrated by the practice of a lily-livered proletarian government.»⁵⁵

53 DEBORD, Guy (1961), *Perspectivas de Modificações Conscientes na Vida Quotidiana in INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Antologia* (1970, edição Van Gennepe), em particular pp. 84-85

54 *Ibid.*, p. 243

55 LENINE, V. I. (1918), *The Immediate Tasks of the Soviet Government*, ponto 5: *Raising the Productivity of Labour*

A proximidade do discurso de Meyerhold e Lenine é reveladora: o que está em causa verdadeiramente nas palavras de ambos é a produção de um novo sujeito socialista e, por isso, de uma nova classe, pretensamente emancipada dos malefícios do capitalismo. No entanto, facilmente se poderá argumentar que nesta demanda de emancipação e supremacia exigidas por Lenine (em 1918 a jovem República Russa Soviética teria menos de um ano de idade e encontrava-se apenas no início de uma longa e violentíssima guerra civil), o que se verifica é a incorporação dos mesmos princípios estruturantes do capitalismo: o trabalho forçado, a exigência da produtividade e até a competição. Mesmo o descanso já só tem valor como pausa quantificada do ciclo de trabalho, como podemos atestar pelo projecto laboral de Meyerhold.

O próprio Marx, que descrevera as máquinas como «uma das formas de acumulação de capital (...) e uma das formas de alienação e destituição da actividade livre»⁵⁶ vem a criticar a destruição das máquinas por parte do movimento operário inglês luddita⁵⁷ (que basicamente levou a que «o crime de destruição de máquinas tivesse sido acrescentado aos já mais de cem crimes passíveis de pena de morte na jurisdição inglesa»⁵⁸). O que está implícito na crítica de Marx é que a máquina se torna superior a qualquer operário, já não estando dependente de uma forma concreta de organização social, mas detendo um valor propriamente absoluto. Para Andrea Mazzola «o industrial Henry Ford, em 1913, com a cadeia de montagem, pôs definitivamente os seres humanos sob a dependência das máquinas, que desde então passaram a aditar o ritmo da actividade produtiva.»⁵⁹ Mas Mazzola acrescenta também que «no contexto russo, o “amerikanismus” era visto com admiração e imitado.»⁶⁰ É dessa forma que o pós-humanismo industrial encontra raízes tanto nos métodos de racionalização do trabalho capitalista como nos projectos colectivistas do socialismo soviético que, afinal, tanto herdaram do primeiro. E se no projecto soviético o pós ou transumanismo adquirem as expressões de uma hiper-industrialização colectivista e socializada, no fascismo que relega da tradição do futurismo italiano (que adquire a expressão máxima em Marinetti) ele é dirigido para a criação de um «antropoide mecânico»⁶¹ que espera que «a guerra forneça a satisfação artística da percepção dos sentidos alterados pela técnica.»⁶² Justamente, para o fascismo, a guerra parece ser a única forma de realização de todo o potencial do progresso técnico, o que nos permite mesmo falar

56 MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+*. Escritos 2015-2019, p. 112

57 *Ibid.*, p. 112

58 *Ibid.*, p. 107

59 *Ibid.*, p. 119

60 *Ibid.*, p. 119

61 *Ibid.*, p. 139

62 BENJAMIN, Walter (1939), *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, p. 95

num projecto megalómano e inaudito, sobretudo sob a forma nazi do campo de concentração, de «industrialização da morte.»⁶³ Como escreve Marinetti: «A guerra é bela porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano.»⁶⁴ Também Trotski parece encarar o progresso técnico como a mais alta realização humana, concebida como processo revolucionário: «A transição do socialismo para o comunismo, sempre nas palavras de Trotski, não necessitará de uma revolução a não ser a do progresso técnico. E, sobretudo, o super-homem socialista não afirmará o seu domínio pelas armas ou pelo dinheiro, nem pelo sangue, mas antes pela qualidade do seu espírito: a luta assumirá um carácter puramente espiritual.»⁶⁵ De facto, para «Gramsci, Lenine e Trotski, o imaginário revolucionário do futurismo também era de louvar devido à sua visão da humanidade como um Prometeu libertado pela tecnociência.»⁶⁶

Hoje em dia é-nos talvez difícil encarar as alternativas políticas fora da triangulação comunismo-democracia liberal-fascismo (que se define por dois extremos condenáveis e démodé, um à esquerda e outro à direita, e um centro moderado consensual, a democracia liberal capitalista estabelecida como meta final ou, segundo a concepção pós-hegeliana de Francis Fukuyama, como “fim da história”⁶⁷) e talvez ainda seja mais difícil constatar como qualquer um destes três eixos partilha entre si a aposta resoluta na inevitabilidade do progresso tecnológico e da industrialização. Caso para citar o esquecido discurso de Russell Means, chefe indígena da tribo dxs Oglala Lakota e conhecido activista político, que em 1980 declara: «Marxism is as alien to my culture as capitalism»⁶⁸. E Means explica:

«Revolutionary Marxism is committed to even further perpetuation and perfection of the very industrial process which is destroying us all. It offers only to “redistribute” the results – the money, maybe – of this industrialization to a wider section of the population. It offers to take wealth from the capitalists and pass it around; but in order to do so, Marxism must maintain the industrial system. Once again, the power relations within European society will have to be altered, but once again the effects upon American Indian peoples here and non-Europeans elsewhere will remain the same.»⁶⁹

O que é fascinante no discurso de Means é que rompe brutalmente com o eurocentrismo e o supremacismo branco implícitos em toda a teoria política moderna,

63 LANZAMANN, Claude (1985), *Shoah*

64 MARINETTI, Filippo Tommaso *cit.* in BENJAMIN, Walter (1939), *op. cit.*, p. 95

65 MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+. Escritos 2015-2019*, p. 146

66 *Ibid.*, p. 145

67 FUKUYAMA, Francis (1989), *The End of History?*

68 MEANS, Russell (1980), *Revolution and American Indians: “Marxism is as Alien to My Culture as Capitalism”*

69 *Ibid.*

que mesmo nas suas radicais oposições (veja-se o binómio fascismo-comunismo) não consegue conceber para lá do projecto industrial ou hiper-industrial que conduz à iminência do desastre social, humano e ecológico. Para Means e para todo um conjunto de povos não-ocidentais a única possibilidade de resistirem à assimilação da globalização é recusarem tanto o projecto capitalista como o marxista, pois nem um nem o outro oferecem alternativas à irrecusável perfeição do racionalismo e dos modelos mecânicos: «This is what has come to be termed “efficiency” in the European mind. Whatever is mechanical is perfect (...).»⁷⁰ É evidente que o discurso de Means cai amiúde num bioessencialismo que pode e deve ser criticado («All European traditions, Marxism included, has conspired to defy the natural order of all things»⁷¹), o que não implica que tal consagração de uma ordem natural não se afigure como uma resposta defensiva e, portanto, historicamente determinada, para com a tirania de um poder colonialista e industrialista que retirou aos povos indígenas qualquer direito à auto-determinação. Nesse sentido, é preciso não esquecer a própria opressão que a União Soviética exerceu sobre os povos periféricos que habitavam o vasto território do seu império, decidindo submeter as culturas locais a uma forma ditatorial de centralismo político a que certos autorxs chamaram «política de russificação»⁷²: o que era decidido em Moscovo tornava-se assim a norma em qualquer extremidade do império dos soviets. Tal política tem ainda hoje as suas decisivas consequências, como é notório pelos conflitos recentes na Geórgia, na Chechênia ou na Ucrânia.

A questão da natureza vs. artificialidade adquire complexas expressões em diversas teorias da actualidade, constituindo assim o core de interessantíssimos debates que são demasiadas vezes simplificados. Judith Butler escreve em *Gender Trouble* que «a invocação performativa de um “antes” a-histórico torna-se a premissa fundadora que garante uma ontologia pré-social de pessoas que dão livre consentimento para ser governadas e, portanto, constitui a legitimidade do contrato social.»⁷³ A ideia (discursiva, performativa) de *natureza* como fundamento não-contingente de uma essência originária e/ou identitária é ela mesmo o derradeiro artifício, pois é tão-mais artificial quão se procura dissimular de *natural*, escondendo assim os seus propósitos históricos, culturais e políticos: «(...) a genealogia analisa o que está politicamente em jogo quando se designam como uma *origem* e *causa* essas categorias de identidade que são, na verdade, os *efeitos* de instituições, práticas, discursos com pontos de origem múltiplos e difusos.»⁷⁴ O corpo natural não existe, é antes o resultado, ou o *efeito*, de determinados discursos e agenciamentos que

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

72 HAJDA, Lubomyr (1993), *Ethnic Politics and Ethnic Conflict in the USSR and the Post-Soviet States in Race, Gender & Ethnicity: Global Perspectives*, p. 193

73 BUTLER, Judith (1990), *Problemas de Género*, p. 56

74 *Ibid.*, pp. 45-46

se constituem como processos de significação no tempo. De que forma não poderá o projecto algo primitivista da *natureza*, sobretudo de um regresso a qualquer coisa de *natural* que precedesse as transformações tecnológicas do humano, constituir uma ascese política semelhante àquela que procura regular a estratificação absoluta dos corpos pela divisão de sexo e género? Que corpo puro e libertado de qualquer constrangimento tecnológico é esse a que xs críticos do pós-humanismo procuram regressar?

Veja-se, a título de exemplo, como para Andrea Mazzola, o pensamento aceleracionista, que prevê a ampliação dos processos tecnológicos da modernidade para a criação de mudanças sociais, «é uma das encarnações contemporâneas da filosofia marxista (*lato sensu*) da história.»⁷⁵ Esta ideologia deve ser classificada como «pós-capitalista», e não «anti-capitalista»,⁷⁶ e opõe-se ao «ambientalismo e outros discursos (...) que sonhariam com o retorno a condições menos artificiais de existência (...)»⁷⁷ A ideia é que o aceleracionismo, em todas as suas formas (mais capitalistas ou mais anarquistas), não se distingue do pensamento da finalidade da história que concebia o progresso como linearidade evolutiva e imparável (tal projecto de uma finalidade é, pois, partilhada tanto por Hegel, como por Marx ou Fukuyama, todos eles bastante mais influenciados pela escatologia trinitária cristã⁷⁸ do que provavelmente quereriam admitir). Segundo esta linha de pensamento, o aceleracionismo *cyberpunk* defende, pois, que não há retorno a uma concepção ultrapassada da Natureza, pelo que:

«Não há mais – portanto, não terá jamais havido – um “fora” do capitalismo, um exterior que lhe seja anterior, uma *wilderness* para além de sua história (...). Assim, a única forma de fazer advir este Fora é produzi-lo a partir de dentro, colocar a megamáquina capitalista em *overdrive*, acelerar a aceleração que a define, potencializar a destruição criativa que a move até que ela termine por se autodestruir e nos recree (em) um mundo radicalmente *novo*.»⁷⁹

Para xs autorxs citadxs, o movimento aceleracionista considerado na sua totalidade apresentaria então pontos de convergência com xs adeptxs do capitalismo verde e com xs defensorxs da obscura tese da “Singularidade” por elxs classificadxs como «evangelhos do reencantamento capitalista»⁸⁰ (que, entre outras coisas, promoviam a «codificação da consciência em aplicativos (...) para

75 MAZZOLA, Andrea (2020), *op. cit.*, p. 151

76 DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2015), *Há Mundo Por Vir?: Ensaio Sobre os Medos e os Fins*, pp. 72-73

77 *Ibid.*, p. 73

78 BARATA, André (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, pp. 48-50

79 DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2015), *op. cit.*, p. 71

80 *Ibid.*, p. 69

eventual encarnação posterior em corpos puramente sintéticos»⁸¹). A tese da Singularidade é, de facto, assustadora: são geeks capitalistas que acreditam que a tecnologia ficará fora de controlo e irá qualitativa e irreversivelmente alterar a condição humana, como, por exemplo, criar uma forma próstética ou digital de superinteligência que será também uma outra forma de o humano alcançar a imortalidade. Mas o que Mazzola, Danowski ou Viveiros de Castro não compreendem, para lá das fantasias cibernéticas da transmigração das almas dxs novxs sujeitxs digitais do capitalismo, é que, como Preciado sucintamente nos explica:

«What the BIID, crip or transgender movement teach us is that is no longer a question of making a choice between a *natural body* and a *techno body*. No, now the question is whether we want to be docile consumers of bio-political techniques and complicit producer of our own bodies, or, alternatively, if we want to become conscious of the technological processes of which we are made.»⁸²

Ou como eu próprio escrevi noutro lugar, a propósito da filosofia de Preciado: «For Preciado and many post-structuralist authors there is no going back to nature or to the natural body. We are made of junk and plastic and precisely because of that we have the power to transform our bodies and modify our own system of subjectivity.»⁸³

De facto, afirmar que não há um fora do capitalismo não implica nenhum pacto de cumplicidade para com o Sistema, nenhum tipo de conformação à crise ecológica ou à inevitável destruição de todas as formas de vida, mas apenas o reconhecimento de que a luta se faz a partir de dentro, aproveitando as próprias armas tecnológicas do sistema (o movimento *trans*, nascido da rotura para com o sistema naturalizado de sexo/género e sendo, por isso mesmo, propriamente pós-humano, tem criado abalos profundos nas formas de dominação do capitalismo patriarcal, desde logo porque põe em causa os fundamentos naturais, biológicos e culturais da própria essência fixa e literalizante da masculinidade e dos seus projectos tóxicos). De qualquer forma, o que significaria um retorno a essa primeira natureza idílica? Será um mundo antes da invenção da roda? Pois afinal o que é que constitui uma tecnologia? Não é o corpo o primeiro objecto tecnológico de todos, aquele que constantemente modificamos e aperfeiçoamos, muito antes sequer do discurso feminista ou pós-estruturalista ousar pôr em causa os axiomas naturalizados do género ou da identidade sexual, através da alimen-

81 *Ibid.*, p. 65

82 PRECIADO, Paul B. (2008), *Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology*, p. 116

83 EÇA, João (2021), *Techno-Bodies in the Age of Pharmaco-Porn Capitalism in Philosophy as Experimentation, Dissidence and Heterogeneity*, p. 458

tação, do exercício físico, da sexualidade, das práticas do desenvolvimento intelectual, enfim, daquilo a que Foucault chamaria o «cuidado de si»?⁸⁴ Cuidado esse absolutamente indissociável da expressão grega «*techne tou biou*»⁸⁵, que se poderia traduzir por arte, ou técnica, da vida. Justamente, não deixa de ser irônico que já os gregos, séculos antes da revolução industrial e de qualquer sonho de um humano prostético, considerassem a arte de viver como uma “técnica” da vida. Não há humanidade, nem arte, sem uma técnica ou uma tecnologia.

O que é talvez importante compreender é que é a própria divisão entre natureza e artifício que é fundamentalmente arbitrária e inútil, variando de cultura para cultura, de época para época e de sujeito para sujeito. Na lógica cosmológica de Russell Means a própria teoria é ela mesma uma forma «abstracta» de olhar o mundo («*Theory is abstract; our knowledge is real*»⁸⁶), espécie de artifício intelectual imposto sobre a ordem natural do mundo («*But rationality is a curse since it can cause humans to forget the natural order of things in ways other creatures do not. A wolf never forgets his or her place in the natural order.*»⁸⁷). Para Russell Means o humano que pensa, que teoriza, que racionaliza já se constitui como criatura à parte do mundo, concentrando em si os poderes negativos da razão, da ciência e da técnica/indústria. O que diria Mazzola desta separação entre conhecimento teórico e conhecimento real? Consideraria ele a abstracção uma espécie de prótese tecnológica ou artificial que o ser humano impõe sobre a concretude da natureza, como se o pensamento abstracto pervertesse necessariamente o fundamento natural do mundo (parece ser esta a tese de Means e de muito do pensamento indígena dos “povos originários”)? Ou, indo a um nível mais profundo e até microscópico, dito molecular ou bioquímico, não será qualquer substância extrínseca ao organismo anatómico um potencial artifício que poderia contaminar a pureza do “corpo natural”: os cigarros, o álcool, os medicamentos, qualquer tipo de produto alimentar? O tabaco, sob a forma do cigarro ou do charuto, é obra da natureza ou uma invenção tecnológica? Recuperando o conceito de transdução de Simondon, seria importante assinalar como um dos equívocos que subjaz a todo o pensamento dialéctico que pretende dividir a natureza do artifício ou da cultura é, precisamente, o de considerar cada uma das categorias como blocos opostos, num gesto que é, afinal, herdado de um hilomorfismo obsoleto. A individuação técnica da subjectividade humana processa-se de forma polifásica e transdutiva. Nem a técnica precede o humano, nem o humano a técnica, e o mesmo se poderia dizer da relação entre a natureza e a cultura. O lápis só existe no momento em que lhe dou a utilização técnica de lápis, e nesse momento constitui-se uma indissociabilidade entre o sujeito, o objecto técnico, a prática e o efeito (a transdução é

84 FOUCAULT, Michel (1984), *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*

85 *Ibid.*, p. 55

86 MEANS, Russell (1980), *op. cit.*

87 *Ibid.*

muito mais um fluxo simbiótico do que uma escadinha de degraus perfeitamente demarcados que se sobem passo a passo). Procurar dividir qualquer uma destas fases em substâncias opostas é cair nas falácias do pensamento essencialista, seja ele apologista de um regresso primitivista à natureza ou de um fanatismo da inovação tecnológica que concebe o progresso cego como meta final da existência (no entanto, e ao contrário do que pensam várixs dxs autorxs que aqui citei, não creio que se possa colocar na mesma categoria o grosso do pensamento aceleracionista/anarco-feminista/cyberpunk e xs teóricos do progresso neoliberal; a única condição que partilham decisivamente entre si é a aceitação da condição tecnológica e pós-humana da cultura moderna e, na verdade, de todas as formas de cultura, sendo em tudo o resto perfeitamente antagónicxs).

Seguindo a lição feminista de Preciado, o cerne da questão não é, de todo, distinguir entre natureza e artifício, mas sim perceber que formas de poder cada um desses discursos alimenta. Nesse sentido, a biomecânica meyerholdiana encerra, sem dúvida, um lado obscuro por detrás das suas premissas utópicas, pois pretende efectivamente criar umx sujeitx/actorx que integre a nova ordem do controlo totalitário soviético, administrando e regulando (através de fórmulas de racionalização do trabalho importadas dos EUA) cada ínfimo movimento do corpo e cada ínfimo segundo de existência da alma. A individuação técnica em curso quer no modelo dx trabalhadorx operárix quer no modelo dx actorx prende-se com a construção de umx sujeitx industrial e maquinizadx, onde a figura da dança evocada por Meyerhold parece constituir a “esteticização” do trabalho forçado. O projecto de emancipação dx actorx e do espectadorx que teria como base a retoma de uma imaginação e de um sentido crítico postos em causa pelo teatro naturalista (psicológico, burguês, etc.), acaba por ser sabotada pela exigência de uma produtividade sem fim que se coadune com um modelo homogêneo e oficial de gestão e quantificação da vida. A complexidade das teorias teatrais de Meyerhold, bem como de toda a sua obra, permitem que o conceito de biomecânica e o teatro físico que lhe associamos sejam interpretadas e apropriadas de inúmeras formas e feitios. E ainda bem que assim é. Mas não deixa de ser revelante para qualquer análise esteticamente politizada a consciência de que subjacente ao pensamento e às práticas de Meyerhold se encontra, de facto, este novo modelo de individuação técnica que pretendia reintegrar, optimizando, x sujeitx socialista na ordem da exploração industrial do corpo e da subjectividade. Infelizmente, o próprio Meyerhold viria a ser uma vítima do sistema imperialista e totalitário que ajudara a idealizar, sendo brutalmente torturado e fuzilado em 1940 após acusações de “formalismo artístico”.

3. Estudos de Caso

A pós-humanidade soviética representava, em vários sentidos, uma submissão do corpo aos novos critérios de eficiência da máquina e especialização do tra-

balho, de monitorização e quantificação do tempo da produtividade. O colectivismo e a solidariedade proclamados pelo sistema procuravam esconder a repressão do estado burocrático e oligárquico que, como dizia Guy Debord, «só transformou policialmente a percepção.»⁸⁸ De facto, o capitalismo estatal e concentrado da União Soviética fizera tudo menos emancipar os trabalhadores, substituindo apenas os mecanismos da opressão. Para a ideologia totalitária «tudo o que ela diz é tudo o que é.»⁸⁹ A produção de signos unívocos através da normalização da propaganda, da repressão policial e militar e da submissão ao trabalho industrial e mecânico não poderia senão gerar, como tendência, um sujeito altamente tipificado, submisso, amorfo e acrítico (o oposto do super-herói proletário idealizado por Meyerhold).

Fazendo a ligação com o capítulo anterior procederei agora a uma breve reflexão sobre o primeiro estudo de caso: o filme *A Linha Geral* (1929), de Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein. Decidi focar-me apenas numa cena em particular que me parece a mais relevante para os temas deste ensaio, até porque o filme é monumental em variados sentidos e seria certamente impossível qualquer análise à sua totalidade. A cena escolhida⁹⁰ é bastante célebre e diz respeito à industrialização de uma cooperativa de lacticínios que experimenta utilizar pela primeira vez um separador de natas para produzir manteiga. Os camponeses estão inicialmente bastante desconfiados do estranho objecto industrial que parece saído de um filme de ficção científica e toda a cena é estruturada em volta dessa tensão que se resolve, enfim, com a retardada ejaculação da manteiga em jeito de “cumshot” pornográfico. O cepticismo (supersticioso?) dos camponeses dá então o mote à montagem alternada que vai dilatando o tempo da cena, mostrando-nos intermináveis campos/contra-campos entre os rostos expectantes e a máquina que vai ganhando vida. De facto, a lógica parcelar e metonímica da montagem de Eisenstein parece indicar que a bateadeira tem vida própria e que cada um dos seus fragmentos é animado. Se é certo que há, ainda assim, alguns planos que nos mostram um dos camponeses a operar a manivela que activa a bateadeira (dessa forma efectivando a junção entre o corpo humano e a máquina) a verdade é que a vasta maioria dos planos nos dão a ver o funcionamento mecânico e *per se* do objecto. O jogo sensorial da luz e o movimento vertiginoso das rodas dentadas materializam esta ideia de ânimo ou vida que depois se reflecte, através da extensão da luz, no próprio rosto dos observadores.

De facto, esta questão do reflexo é o ponto mais importante para a análise que aqui procuro levar a cabo, pois ela produz uma espécie de efeito de contágio, fazendo com que algo da máquina “passe” para os corpos humanos que a rodeiam

88 DEBORD, Guy (1967), *A Sociedade do Espectáculo*, p. 65

89 *Ibid.*, p. 65

90 ALEKSANDROV, Grigori e EISENSTEIN, Sergei (1929), *A Linha Geral*, link para visualização da cena: <https://www.youtube.com/watch?v=yE2L045qTxc>

(sendo esse algo manifestado pela luz, a substância meta-cinematográfica por excelência). Dessa forma, o jogo de luz encenado pela alternância da montagem constitui-se como o elemento de síntese entre x sujeitx colectivx da cena (xs camponesxs), o signo industrial/objecto técnico composto pela bateadeira de natas e o próprio cinema na sua funcionalidade dialéctica. Para compreender melhor o sentido desta função será conveniente citar uma das muitas teses de Eisenstein expressas nos seus escritos sobre cinema e, em particular, sobre a montagem:

«*Depiction A and Depiction B must be so chosen from all the possible features inherent in the story that the juxtaposition of them – specifically the juxtaposition of them, not of any other elements – will evoke in the perceptions and emotions of the spectator the most exhaustive, total image of the film’s theme.*»⁹¹

Para Eisenstein a descrição (em inglês: *depiction*) equivalia ao valor figurativo do plano, enquanto a imagem corresponderia ao valor (poderia dizer “metafórico”) do sentido (portanto, a um conceito). O exemplo dado por Eisenstein para distinguir entre descrição e imagem é extraído da reacção de Vronski à notícia de que Anna Karenina está grávidx, no romance homónimo de Tolstoi: justamente, Vronski, ao olhar perturbadx para um relógio, conseguia ver nele os ponteiros sem ainda assim distinguir a hora.⁹² Para Eisenstein, a imagem do tempo não surgia na mente de Vronski porque a imagem não está dependente do acto de ver, mas sim de processos mentais («seeing is insufficient»⁹³). Como é sabido, todo o léxico formal de Eisenstein é derivado da ontologia marxista, onde o conceito de totalidade (entretanto desconstruído pelo pós-estruturalismo, nomeadamente por Deleuze e Guattari, que consideram que a totalidade não totaliza, nem unifica, mas que é apenas uma «nova parte composta à parte»⁹⁴) adquire uma importância central. A dialéctica da montagem, ou o choque (justaposição) dos planos, permitiria então que um terceiro sentido (unificador) aparecesse. Esta justaposição podia também verificar-se no interior do próprio plano, sem recurso à montagem: é assim que a justaposição descritiva de uma «mulher» e de um «vestido negro» fazia aparecer o conceito de «viúva.»⁹⁵

Para Eisenstein o tema de um filme deveria então estar presente de forma total em toda a sua imagética, isto é, em toda a construção conceptual produzida através da justaposição de valores descritivos. Na cena da bateadeira é justamente isso que acontece através da alternância entre os rostos dxs camponesxs e a má-

91 EISENSTEIN, Sergei (1938), *Montage 1938 in Towards a Theory of Montage: Selected Works Volume 2*, p. 299

92 *Ibid.*, p. 300

93 *Ibid.*, p. 300

94 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1970), *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*, p. 46

95 EISENSTEIN, Sergei (1938), *op. cit.*, p. 297

quina que lentamente começa a funcionar. O que está em causa não é apenas a tensão relativa à adesão que xs camponesxs terão ou não ao potencial da máquina e, por isso, à industrialização do trabalho, mas sim, e sobretudo, a própria incorporação da máquina e dos objectos industriais nos seus corpos e subjectividades (há um dissimulado animismo nesta cena que sempre me pareceu muito comovente, quase mágico, tão mais quanto o seu objecto temático é, afinal, o progresso científico, industrial e tecnológico). Esta síntese dialéctica é então figurada explicitamente através do culminar erótico (e o que é o sexo, arriscando agora uma superficial definição, senão a junção, ainda que temporária, de dois ou mais corpos?) da manteiga no rosto/mãos/carne de uma das personagens. A *imagem* (ou conceito) do filme (a síntese entre a máquina e o humano) tem então a sua apoteose no momento final da cena (a nova subjectividade industrial e soviética é, por isso, associada à potência de um orgasmo libertador). Como é evidente, a cena apresenta uma dupla valência ao nível da produção de sentido, sendo ao mesmo tempo formalmente sofisticada no que diz respeito à alternância da montagem e ao jogo de luz (dessa forma possuindo um certo nível de abstracção) e panfletária (apresentando didacticamente uma visão optimista do progresso industrial). De facto, a minha tese é que a apoteose erótica do “cumshot” representa o momento da individuação técnica dx sujeitx ditx industrial, que se actualiza *imagicamente* (isto é, conceptualmente) através da figuração da manteiga que escorre como sêmen pelo corpo da protagonista. A tensão trabalhada pela dilatação temporal da montagem procura expressar a progressiva meta-desestabilização do sistema humano-máquina, de maneira a que a individuação técnica se possa manifestar. Precisamente, a incorporação dos objectos e processos industriais não precisa de acontecer num plano literal (as próteses ou as substâncias químicas descritas por Preciado), pois toda a convivência com formas de alteridade produz inevitavelmente um efeito positivo ao nível da construção dxs sujeitxs (será isto a intersubjectividade, quer seja ela humana ou não). Antes de ser uma prótese “interna” a máquina industrial já era uma prótese “externa”, dessa forma sintetizando novas formas de subjectividade simbiótica e pós-humana. O filme de Eisenstein, e em particular esta cena, procura as *imagens* justas que conceptualizem umx sujeitx finalmente livre do peso ancestral das tradições e superstições de uma Rússia feudal (o título com que o filme estreou em 1929 foi *O Velho e o Novo*, expressando assim bastante bem a tensão dialéctica latente nos processos de industrialização e modernização da URSS). Esta versão optimista do progresso industrial encontra um antagonismo feroz nas posições de Mazzola que, seguindo a importantíssima linhagem biopolítica do Foucault tardio, vê no projecto industrial o aparecimento de novas formas de controlo, ligadas à «aceleração dos ritmos de exploração e manipulação da natureza, reduzida a recurso e a objecto técnico»⁹⁶ e ao «estudo da fisiologia humana

96 MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+*. Escritos 2015-2019, p. 118

e do rendimento dos organismos»⁹⁷ que tinha como função principal a análise, dissecação, medição e contabilização do corpo-máquina e da psique-motor.⁹⁸ O jovem cinema soviético não tinha, no entanto, as condições de poder adivinhar as consequências drásticas de uma industrialização forçada e totalitária das vastas regiões do império soviético. A frase de Lenine «o socialismo é o poder soviético mais a electrificação de todo o país»⁹⁹ demonstra bem o tecnoprogressismo ingénuo de um poder político que via no desenvolvimento tecnológico cego a mais alta forma de salvação revolucionária.

O segundo estudo de caso que irei abordar diz respeito a uma fase específica, e ainda em curso, da obra do artista plástico Leonel Moura: a *Robotart*. Dessa fase decidi focar-me apenas num dos seus projectos, *ArtSbot*¹⁰⁰, de 2003, em que Moura projecta vários *robots* munidos de duas canetas e sensores que os fazem reagir à cor. Colocados sobre uma tela branca, os *robots* cirandam durante algum tempo sem reacção, pois não estão programados para reagirem ao branco (assim sendo, o seu primeiro modo de programação é “aleatório”). Finalmente acabam por utilizar as canetas para pintarem alguns traços e é a partir desse momento que começam a reagir às próprias cores que vão pintando (o segundo e último modo de programação tem como base uma actuação dos *robots* sobre as zonas de maior concentração de cor). Apesar de estar implicada uma certa dose de programação que, no fundo, constitui a base estética e técnica de todo o projecto, a verdade é que esta programação contém uma grande dose de imprevisibilidade. Ou seja, é possível programar-se o modo preferencial de actuação do *robot*. Mas, concretamente, é impossível prever como é que essa actuação se irá processar no tempo, isto é, qual a forma final de cada um dos objectos pictóricos.

Este projecto de Leonel Moura questiona monumentalmente uma série de pressupostos canónicos da arte. Em primeiro lugar, põe em causa o próprio lugar do artista. Como diz um jornalista da SIC numa reportagem de 2004: «O verdadeiro artista plástico não tem obrigatoriamente que pintar. Leonel Moura, pelo menos, nunca o fez. Basta-lhe ser o inventor.»¹⁰¹ Ao tornar a máquina robótica no artista propriamente dito, Leonel Moura está a desconstruir o lugar antropocêntrico do criador, que convocava para o humano, e pelo menos desde a Renascença, a capacidade divina da criação (o que é preciso denunciar no humanismo renascentista, não obstante as suas inúmeras virtudes, inclusive técnicas, prostéticas e maquinicas, é justamente o inegável efeito de subs-

97 *Ibid.*, p. 118

98 *Ibid.*, p. 118

99 LENINE, V. I. cit. in CAMPA, Riccardo (2008), *L'Utopia di Trotsky: un Socialismo dal Volto Postumano*, p. 59

100 MOURA, Leonel (2003), Robot Art, link para vídeo sobre o projecto “ArtSbot”: <https://www.youtube.com/watch?v=XLUxXQPmKJc>

101 SIC (2004), *Robots Pintores, Leonel Moura 2004 (SIC)*, telejornal da SIC, link para a reportagem: https://www.youtube.com/watch?v=UJO_NMtN2r8

tituição de um centrismo por outro: o de deus pelo humano). Em segundo lugar, e conseqüentemente, Moura está a questionar também o que é que constitui, afinal, um objecto de arte: será a sua intencionalidade discursiva e performativa, a sua forma propriamente estética ou será, afinal, a natureza ontológica e epistemológica dx criadorx/artista? O seu projecto robótico parece, justamente, situar-se num limiar bastante ambíguo, não oferecendo nenhuma resposta exacta: ao conjugar a programação (e, portanto, uma certa intenção ou desígnio humanos) com a aleatoriedade (e, portanto, uma “inventiva” imprevisibilidade do *robot* e do acaso) parece quase impossível situar o gesto artístico em qualquer um desses polos binários. Há uma vida que ganha forma por si própria, tal como a criança que é educada pelxs progenitorxs, mas que terá, ainda assim, e no decurso da sua vida, uma certa dose de agência e de autonomia, ou tal como x indivíduox que se move na sociedade, e que não consegue apreender a dimensão exacta de todas as influências e estímulos externos que modulam a sua subjectividade (precisamente porque a relação entre criança e progenitorx ou entre sujeito e sociedade não é uma relação dialéctica, mas sim transdutiva, sendo, por isso, impossível de delimitar fronteiras exactas; seria isto, enfim, o começo de uma verdadeira teoria da intersubjectividade).



Imagem 1: Espectadorx observa uma das pinturas da série ArtSbot¹⁰²

102 Imagem retirada do site: <http://www.leonelmoura.com/artsbot-2003/>

No caso da arte robótica o meio pré-individual parece ser constituído pela programação algorítmica dos *robots* e pelos traços que se vão espraiando na tela à medida que o *robot* interage com eles. A individuação técnica (e estética) que aqui identifico é certamente dupla: o *robot* que se individua como criadorx e artista, de certa forma “humanizando-se”, e x artista plásticx que começa a incorporar os processos e metodologias da robótica e da informática, dessa forma “robotizando-se” e assimilando as tecnologias de ponta na sua prática. Como diz Leonel Moura, a sua arte é uma «arte do futuro.»¹⁰³ Esta tipologia artística de subjectividade robótica (e não tenhamos medo, daqui em diante, de falar em sujeitxs-robots) constitui, a meu ver, uma transformação positiva do chamado “progresso tecnológico” (pois cria uma disrupção diacrónica para com o pensamento hegemónico que insiste em instrumentalizar a máquina e em divinizar o humano tomado como criador) e é um exemplo excelente daquilo a que Simondon chamava uma ética do «homem para com a máquina.»¹⁰⁴ Esta espécie de troca de papéis ou, pelo menos, de dissolução de uma hierarquia entre o humano e o *robot* através da esteticização da existência da própria máquina anula qualquer possibilidade de demonização ontológica da tecnologia. Este problema faz eco com uma célebre entrevista de Umberto Eco a Theodor W. Adorno, em que o primeiro pergunta ao segundo em qual de duas linhas filosóficas este se situa: se naquela que considera que a televisão contém em si mesma uma “ideologia negativa” ou se, pelo contrário, numa outra que a entende apenas como instrumento técnico cuja funcionalidade dependerá de quem a usar.¹⁰⁵ Se por “uso” entendermos todas as operações estéticas e políticas em torno da produção e do consumo televisivos, não haverá, pois, dúvidas de que a única resposta possível é a segunda, já que então a fórmula de McLuhan «media is the message»¹⁰⁶ significará que os *media* não passam, afinal, de extensões operativas da nossa subjectividade e não invólucros estanques no tempo (a tese de McLuhan, talvez contra o seu intuito, ajudou a demonizar os dispositivos, ou *media*, como estruturas algo essencialistas, fazendo-nos esquecer de que também eles têm uma história; por exemplo, houve outros projectos públicos e institucionais para a televisão antes desta monstruosidade neoliberal e privatizada que conhecemos hoje em dia).

O aparecimento não apenas de *robots* plenamente funcionais na sociedade, mas também de *robots* criativos, levanta um conjunto de novas problemá-

103 MOURA, Leonel (2021) in *Depoimentos de Artistas*, Lisboa: MNAC, link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=dbZPCc56cfk>

104 SIMONDON, Gilbert (1968) in *Interview on Mechanology* (circa 17 min), link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=38KEnSBj1ri&t=598s>

105 ADORNO, Theodor W. (1966) in *Umberto Eco Entrevista Adorno*, programa Zoom da RAI (Radio Audizioni Italiane), link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=e28A3bBoCS0>

106 MCLUHAN, Marshall (1964), *Comprender os Meios de Comunicação: Extensões do Homem*, pg. 21

ticas. Para Moura, a possibilidade de trabalhar com *robots* que operavam no “mundo real” ofereceu um ponto de fuga ao trabalho com computadores nas décadas de '80 e '90.¹⁰⁷ É curioso reparar neste volte-face artístico para o “mundo real”, como se os *robots* fossem capazes de pôr em causa um certo binarismo canônico que tende a dividir o mundo digital dos computadores do mundo físico das pessoas e da existência em sociedade. Situando-se no estranho interstício que separa a programação algorítmica e electrónica de um certo tipo de existência/operacionalidade antropocêntrica (neste caso concreto, a criação artística, a pintura) poder-se-ia dizer que o *robot* conjuga, de facto, qualquer coisa de essencial de ambos os mundos, permitindo assim dissolvê-los, ou seja, questionar a sua própria separação/fundamento. Como diz Leonel Moura numa entrevista:

«I regard robots as a new species. We have dogs, birds, bacteria, elephants and robots. They have a life and some intelligence. Hence I have decided to build a small zoo for the new species. For the moment they don't mind to be caged. At the Robotarium they are totally autonomous feeding from sunlight.»¹⁰⁸

Os *robots* são uma nova espécie, podendo então ser dotados de uma vida própria que começamos também, lentamente, a atribuir aos computadores. O facto de que cada vez mais se modelarem os computadores e as suas funcionalidades à imagem humana (nem que seja através de uma “voz”, como no caso da Siri, um assistente virtual inteligente criado para os sistemas operativos da Apple cuja função consiste em responder a perguntas, fazer recomendações ou executar acções colocadas pelo utilizador/consumidor) terá a consequência de que os computadores e as interfaces digitais serão cada vez mais “robóticos” ou, pelo menos, antropoides. O efeito mais imediato será o de que teremos cada vez mais dificuldades em não humanizar os nossos dispositivos electrónicos: de facto, o assistente virtual Siri pode já ser considerado como um dos melhores amigos do consumidor/cliente da marca Apple (em todo o caso, já Baudrillard havia formalizado em 1987 uma dissolução de fronteiras semelhante, ao afirmar que o “famoso carro japonês” que falava com o condutor era, afinal, tanto “algo” como “alguém”: «at this point there is no longer any difference.»¹⁰⁹ Este efeito terá como consequência positiva o progressivo desintegrar da separação humano/máquina, mas tal consequência trará milhares de prejuízos negativos: numa sociedade votada à alienação e atomização no espaço material, social e urbano, a criação de dependências afectivas para com os dispositivos elec-

107 MOURA, Leonel (2010) in *Leonel Moura in Contemporary Art@Bosphorus: Interview Project*, site: Istanbul Contemporary Art Museum, 2010

108 *Ibid.*

109 BAUDRILLARD, Jean (1987), *The Ecstasy of Communication in The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983), p. 147

trônicos tornados “amigxs” criará todo o tipo de perturbações emocionais, depressões e adições. A superação dos limites do humano pelos *robots* e pelas interfaces digitais coloca-nos então perante um novo perigo: a substituição afectiva do próprio humano pela máquina. São bem-conhecidas as aplicações de chat erótico onde várixs trabalhadorxs aleatórixs simulam ser uma mesma pessoa (ex: a Vanessa, cuja única existência “real” é ser um perfil digital). Por vezes esse trabalho é executado por algoritmos e já nem por trabalhadorxs rotativxs. De qualquer forma, o efeito para x consumidorx/utilizadorx é o mesmo: julgam estar a falar com uma pessoa real, criando vínculos desesperadamente emocionais, e tudo é apenas feito para lhes sacar dinheiro (e se em muitos casos essxs utilizadorxs podem ser pessoas privilegiadas, grande parte das vezes homens endinheirados, em tantos outros serão apenas pobres vítimas de um sistema opressivo de solidão).

No espectáculo *Jângal* (palavra portuguesa caída em desuso e que significa “selva”), da companhia Teatro Praga, uma multiplicidade de personagens humanas e não-humanas interage no decorrer de um conjunto de cenas que são apresentadas como pastas de computador, cada uma com o seu título próprio. O conteúdo qualitativo das pastas vai-se alterando de forma imprevisível, tal como a confusão não-linear de pastas que guardamos no nosso computador-arquivo: de puro silêncio a números musicais, de cacofonia absurda a interações profundas sobre o estado do mundo. A selva de que nos fala *Jângal* é simultaneamente a paisagem digital das novas tecnologias virtuais e interactivas e a selva física, sensória e corporal do planeta, onde todos os objectos estão em relação uns com os outros. Não parece haver nenhuma contradição dialéctica entre essas duas expressões ou dimensões do conceito incorporado de selva. Pelo contrário, neste espectáculo ambas se relacionam extensivamente (são, por isso mesmo, “polifásicas”). Dir-se-ia até, com base nesta indissociabilidade de planos, que o digital se tornou o meio (poderia até dizer, evocando as teorias renascentistas sobre a arte, a *janela* que garantiria a coerência do objecto¹¹⁰) pelo qual vemos e temos acesso ao mundo. A questão, no entanto, é que já não existe propriamente uma janela no sentido clássico e perspectivista do termo: é essa a interactividade e indissociabilidade que *Jângal* parece conceptualizar nas suas formas de representação de um mundo que é fundamentalmente constituído por uma “selvajaria digital.” A selva de que se fala parece aludir bastante menos ao sentido colonialista, racista e eurocêntrico com que foi interpretada historicamente (e da qual deriva, justamente, o conceito de “selvagem”) do que a esta espécie de cacofonia polissémica que é o resultado da interacção e inseparabilidade dos múltiplos elementos que constituem a vida, o planeta ou o mundo. São citadas as alterações cli-

110 CRARY, Jonathan (1992), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, p. 128

máticas e as disparidades sociais como consequências desta desordem que, durante o espectáculo, é continua e ironicamente nomeada como “trouble” (*Jângal* é 1na sua maioria falado em língua inglesa, o que desde logo atesta uma série de questões, tais como a globalização, a anglicização linguística do mundo ou mesmo a vocalização estandardizada dos artefactos tecnológicos, que cada vez mais nos falarão em inglês).

Numa das cenas deste espectáculo uma personagem humana entrevista um golfinho cor-de-rosa e uma garrafa de GHB. X entrevistadorx está a tentar descobrir em que consistem afinal estes problemas ou “troubles” que tanto afligem o mundo da peça. A garrafa de GHB responde-lhe:

«O planeta é um corpo com cabos e quando alguém salta fora, lamento, mas salta tudo fora, porque eu também sou tu, sou parte do que tu és. (...) E isso é tão bom. Portanto eu acho que ninguém salta fora porque não há fora. Só há dentro, não há fora disto, não há... essência que possa servir de referência. Só é preciso perceber que se perdeu para sempre a Natureza, mas que se ganhou um colectivo. E temos de ficar juntos nesta desgraça problemática. Temos de ficar com os problemas.»¹¹¹



Imagem 2: Print de cena do espectáculo *Jângal*¹¹²

O que está em causa neste fragmento monológico é justamente a questão da individuação e da intersubjectividade, que na nossa era digital adquiriu talvez

111 A transcrição dos diálogos do espectáculo foi feita por mim a partir de uma gravação vídeo gentilmente cedida pelo Teatro Praga para efeitos da realização deste trabalho.

112 Imagem retirada da gravação vídeo cedida pelo Teatro Praga.

um outro nome: interconectividade. O meio pré-individual de que nos falava Simondon é agora constituído por todo o planeta, que já só pode ser pensado através da figura pós-moderna de uma rede sem centro onde apenas se apreendem dimensões transientes sem pontos fixos e sem linhas rectas. A implicação ontológica e política desta noção de rede é de que qualquer processo de subjectivação/individuação envolve, no limite, a totalidade inapreensível do real (uma totalidade que é, por isso mesmo, virtual e em potência e não uma totalidade efectiva ou categórica). Há nesta visão do mundo uma espécie de efeito de contágio, como nos reflexos feéricos da luz maquinal que brilhava nos rostos dxs camponesxs filmadxs por Eisenstein. Se não há um fora, então é impossível delimitar um centro, um corpo fechado, uma interioridade. X sujeitx já só pode ser pensadx segundo um modelo de dobra (como na filosofia de Leibniz ou Deleuze/Guattari), em que interior e exterior se confundem. Numa outra cena do espectáculo uma personagem espalmada no chão com um ovo estrelado por cima tenta ligar-se ao asfalto, ao pó, à sujidade, aos cabelos, aos insectos esmagados, às pastilhas elásticas e a tudo o que existe no chão. Há um desejo de conexão que transcende o próprio dado adquirido da interconectividade, pois esta última não implica uma actualização absoluta ou permanente do fenómeno. Podemos, afinal, estar “todxs ligadxs” sem que tenhamos consciência disso, sem que saibamos jogar com isso (só assim se poderia explicar a solidão virtual do mundo contemporâneo). *Jângal* parece tentar estimular essa consciência e esse jogo. A figura da rede não prescinde, pois, de uma *práxis* ou de uma ética das subjectividades. Num texto muito interessante sobre o *throbber* (pequeno ícone animado geralmente em «perpétuo movimento circular sobre si próprio – loop infinito ou *ouroboros* formalizado em pixéis»¹¹³ que pode ser encontrado em «quase todo o tipo de experiência mediadas por interfaces digitais: ao carregar imagens e páginas da *World Wide Web*, ao esperar pela actualização dos feeds das redes sociais ou no streaming de vídeos e conteúdos multimédia»¹¹⁴) Manuel Bogalheiro não deixa de realçar que o aparecimento deste ícone é a «marca sub-reptícia de que a hipótese da *rede em tempo real* é mais uma promessa cultural do que uma realidade técnica»¹¹⁵, fruto das fracturas de classe e da desigualdade da distribuição universal tanto da «qualidade» como da «velocidade da rede.»¹¹⁶

Para um autor como Paul Virilio, um dxs grandes pensadorxs que ousou criticar as figuras da rede, do cibernundo, do tempo absoluto e da velocidade instantânea, as novas tecnologias da informação e da cibernética «veiculam muito evidentemente a perspectiva de uma humanidade unida, mas também

113 BOGALHEIRO, Manuel (2021), *Estética da Espera, Política da Velocidade, Economia da Esperança: Considerações Sobre o Throbber*

114 *Ibid.*

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*

de uma humanidade reduzida a uma uniformidade.»¹¹⁷ Regressamos, portanto, ao problema estético-político de Bernard Stiegler ou à questão da normatividade do consumo enunciada por Paul B. Preciado. Esse “colectivo pós-humano” que se ganha quando se perde a natureza, e que é exemplarmente posto em cena pelo Teatro Praga, corre ainda assim o risco de se tornar uniforme, fruto das políticas de massificação tecnológica orientada sob o signo de um consumo hegemónico que tende a fazer desaparecer os espaços locais em prole de um tempo presente do agora: «Todo o problema da realidade virtual, é essencialmente de negar o *hic et nunc*, de negar o “aqui” em proveito do “agora.”»¹¹⁸ A pretensa universalidade da rede, que não se encontra isenta dos constrangimentos de uma «economia da desigualdade»¹¹⁹ tão característica do capitalismo, parece querer desembocar a todo o custo no projecto de um capitalismo globalizado que anularia toda a diferença e heterogeneidade, toda a cultura local. De facto, é o próprio Fukuyama que diz que num mundo dominado pela crescente «“Common Marketization” of international relations»¹²⁰ os conflitos permanentes dirão cada vez mais respeito a problemas étnicos e nacionalistas¹²¹, portanto, a efeitos residuais da história que ainda resistem à assimilação total do modo-de-vida capitalista e definido como pós-político ou pós-histórico («Palestinians and Kurds, Sikhs and Tamils, Irish Catholics and Walloons, Armenians and Azeris, will continue to have their unresolved grievances.»¹²²) Mas a religião, a cultura local ou a etnicidade tenderão também elas a desaparecer sob o signo da rede homogênea e digital governada pela ditadura do tempo absoluto. Como escreve Fernando Rosa Dias: «(...) o sujeito está em contacto com vários terminais, mas nunca se vincula a nenhum *tempo* local.»¹²³ E se um dos grandes problemas do nosso tempo é um problema de percepção e de manipulação da informação e dos *media* então seria preciso concordar com Rosa Dias quando escreve que «o tempo real dissimula a existência de mediações e que estas vivem de transferências entre corpo e interface analógico e deste com o digital.»¹²⁴ A questão que emerge quando nos confrontamos com uma pós-humaneidade organizada em rede é, justamente, o facto de que tanto a tecnologia como os *media* procuram sempre, em primeira instância, a sua própria dissimulação, talvez já não sob uma ideia de natureza, mas sob uma ideia de realidade: o *reality show*, o directo, a pornografia ou o tempo real posto em cena pelas tecnologias da comunicação digital. Esquecemo-nos de que os disposi-

117 VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, p. 12

118 *Ibid.*, p. 48

119 BARATA, André (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, p. 11

120 FUKUYAMA, Francis (1989), *The End of History?*

121 *Ibid.*

122 *Ibid.*

123 DIAS, Fernando Rosa (2009), *Da Estética da Presença à Estética da Desaparição in Circunvoluções Digitais, Formas de Alteridade, Prazer e Suspeita*, p. 79

124 *Ibid.*, p. 80

tivos em causa, os «veículos»¹²⁵ que produzem a velocidade, portanto, «a relação entre os fenómenos»¹²⁶, como lhe chamava Virilio, são dispositivos de mercado e, portanto, interfaces políticas que estimulam a desigualdade e a exploração. Revelar a artificialidade dos dispositivos, ou seja, o seu constructo ideológico, é uma das estratégias mais visíveis de subversão.

Também por isso é interessante reparar como os Praga actualizam um certo teatro biomecânico, em que as figuras humanas e não-humanas são mostradas em toda a sua “artificialidade” paródica. A revelação do artifício cumpre aqui uma função duplamente meta e conceptual: por um lado mostra o próprio dispositivo prostético do teatro (que da máscara à maquilhagem sempre exigiu um nível mínimo de efabulação, mesmo no chamado teatro “naturalista”); por outro, ao revelar a artificialidade inerente a um teatro que será sempre inseparável da vida, exhibe também a artificialidade de todo o projecto humano ou não-humano (afirmando assim, e como diz uma personagem, que já não há lugar para a natureza a não ser que «a natureza seja tudo»¹²⁷). Meyerhold falava, pois, da tentação idólatra de um encenador que queria que as suas marionetas se parecessem e se comportassem como humanos, por oposição a um segundo encenador que, ao forçar as marionetas a esse jogo de imitação, melhorando-lhes o mecanismo, se apercebia de que elas falhavam em semelhar-se exactamente ao que o espectador vê na “vida real”, perdendo até parte do seu charme nesse processo.¹²⁸

«I have described these two puppet theatres in order to make the actor consider whether he should assume the servile role of the puppet, which affords no scope for personal creativity, or whether he should create a theatre like the one where the puppet stood up for itself and did not yield to the director's efforts to transform it. The puppet did not want to become an exact replica of man, because the world of the puppet is a wonderland of make-believe, and the man which it impersonates is a make-believe man. The stage of the puppet theatre is a soundingboard for the strings of the puppet's art. On this stage things are not as they are because nature is like that but because that is how the puppet wishes it – and it wishes not to copy but to create.»¹²⁹

Levando ao limite a fórmula naturalista, o primeiro encenador do teatro de marionetas teria de substituir a marioneta pelo ser humano, o que implicaria o fim de todo o jogo representativo e artístico (Meyerhold chega a dar como

125 VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, p. 14

126 *Ibid.*, p. 14

127 Transcrição feita a partir dos diálogos do espectáculo *Jângal*.

128 MEYERHOLD, Vsevolod (1913), *O Teatre* cit. in *Meyerhold on Theatre*, p. 155.

129 *Ibid.*, p. 155

exemplo deste tipo de operações “anti-estéticas” o casting de um vagabundo “real” para uma encenação da peça *O Submundo*, de Maksim Gorki, por parte de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscovo, em 1902). A tentativa de criar uma total ilusão da vida era, para Meyerhold, impossível. Talvez porque, como diz a garrafa de GHB em *Jângal*, não há essência que possa servir de referência. Não é possível imitar a vida, porque não é possível delimitá-la ou fechá-la. Isto implica que qualquer estética “naturalista” se torne, na verdade, tão artificial como outra qualquer. No entanto, e a meu ver, o problema decisivo não emerge propriamente do projecto naturalista em si, mas sim do naturalismo levado à letra e tornado fórmula-cliché que é conduzida até à exaustão (o mesmo se poderia dizer da estrutura aristotélica, etc.) e que assim, ao acreditar demasiado no seu próprio conceito de uma *natureza* neutralizada e despolitizada, se revela continuamente incapaz de conceber umx sujeitx fora dos paradigmas unitários e transcendentais do cartesianismo. *Jângal*, na sua pluralidade de formas paródicas e *artificiais*, leva a cabo umas das mais curiosas individualizações técnicas digitais e não-antropocêntricas do teatro performativo contemporâneo.



Imagem 3: Print da cena inicial do espectáculo *Jângal*¹³⁰

Conclusão

O discurso da liberdade parece cada vez mais obsoleto face à complexidade crescente da tecnologia e das interações humanas. No sistema burocrático

¹³⁰ Imagem retirada da gravação vídeo cedida pelo Teatro Praga

nazi Hannah Arendt descobrira a despersonalização fascista do humano, que se traduzia numa espécie de maquinização ou automatização dos comportamentos privados do «factor subjectivo.»¹³¹ X sujeitx seria, por isso, engolidx pela engrenagem da máquina social, neste caso burocrática. Mas a ideia de que as máquinas constituem necessariamente modelos homogêneos parece tornar-se cada vez mais obsoleta, ainda que os perigos do automatismo devam, certamente, ser tidos em conta. Hoje em dia as máquinas são mais do que elementos familiares, integrando-se no nosso corpo e no nosso quotidiano. Podemos até encarar as máquinas como sendo criativas, inteligentes e autônomas, como no caso da arte robótica de Leonel Moura. Elas constituem novxs tipos de sujeitx e modificam irreparavelmente a nossa própria subjectividade dita *humana*. Já não podemos entender o maquinal ou o técnico segundo um esquema binário positivo/negativo, mas apenas recorrendo à mesma complexidade com que o pós-estruturalismo tem vindo a examinar a consciência, a ética ou a subjectividade. Se hoje nos podemos individuar robotica ou digitalmente, é porque esses caracteres aparentemente alienígenas já existiam no nosso meio pré-individual: a própria sociedade já tem, e porventura desde sempre, um aspecto proto-industrial (ou mecânico), proto-robótico (ou automatizável) e proto-digital (ou de rede). As sucessivas transformações tecnológicas mais não são do que actualizações concretas, históricas e imanentes destes potenciais contidos na experiência social humana. A arte desempenha nesta individuação técnica e colectiva um papel potencialmente emancipatório, mas é muitas vezes difícil compreender quais os interesses políticos que promove. Meyerhold julgava lançar as bases para um novo modelo de subjectividade libertada do jugo do trabalho, quando, na verdade, o que propunha era a sobre-tecnificação e a exploração incessante do movimento dos corpos. As suas experiências teatrais, no entanto, foram essenciais para a libertação estética do naturalismo e do seu jogo de identificações psicológicas (o mimetismo puro e duro poderia apenas preservar os cânones formais já estabelecidos, o que teria como consequência mais radical a preservação a longo prazo de toda a sensibilidade hegemónica burguesa). De tal forma esta potência subversiva estava em jogo na jovem arte soviética que as propostas radicais de Meyerhold ou Eisenstein (mas também de muitxs outrxs) levaram a que fossem perseguidos e condenados ou que caíssem em desgraça durante os períodos mais intensos da repressão cultural estalinista (como é evidente, muitxs destxs artistas não podiam senão recusar qualquer tipologia formal derivada do realismo socialista, que se tornou, enfim, a arte oficial do regime). Quer isto dizer que muito embora possamos criticar a ingenuidade dos pressupostos de Meyerhold eles integraram ainda assim um pensamento experimental e de vanguarda, que procurava conceber, muito para lá de uma mera experiência estética, a possibilidade de

131 ARENDT, Hannah, *Eichmann in Jerusalem: a Report on the Banality of Evil*, p. 129

constituição de umx novx sujeitx emancipadx, propriamente revolucionárix, que veio a ser necessariamente reprimidx por um sistema cada vez mais autoritário e burocratizado. As experiências de Leonel Moura ou do Teatro Praga situam-se, quase um século depois, num contexto radicalmente diferente, onde a proliferação de objectos maquinais e robóticos (incluindo no interior dos nossos corpos) bem como da contínua navegação num sistema literalmente disposto em rede (a *World Wide Web*) nos parece tornar cada vez mais, e até intuitivamente, conscientes dos limites fabricados da nossa própria humanidade. Tanto a obra robótica de Leonel Moura como o *Jângal* do Teatro Praga constituem, a meu ver, momentos fundamentalmente diacrónicos da nossa arte recente e que poderão talvez ajudar na luta inglória contra a máquina de sincronização de que nos falava Bernard Stiegler a propósito do fenómeno televisivo. Mas nem sequer precisamos de recuar até à televisão: a própria Internet, nas suas possibilidades de interactividade, não garante ainda assim nenhuma liberdade suprema. Pelo contrário, ela parece tornar-se cada vez mais o portal absoluto da vigilância, do espectáculo e da solidão. O sistema implacável da exploração capitalista sobrevive, justamente, quando até neste sistema “em rede” (que se diria colectivo, intersubjectivo, multidimensional) somos ainda assim arrastadxs, como uma traça inebriada, pelo luminoso delírio do narcisismo, da atomização e da alienação. O pressuposto de uma ligação permanente que é enunciado pela cultura digital do mundo *online* leva a que proliferem, em jeito de reacção explosiva, os «convites a desligarmo-nos».¹³² Mas «esta propaganda ao direito a desligar pressupõe a ilusão radical de que andamos excessivamente ligados, quando na realidade nunca andámos tão desligados do mundo e de tudo o que nele não está sob o controlo do sistema de produção global (...)»¹³³ Seguindo a interessantíssima questão do desligamento do mundo delineada por André Barata, é fácil constatar como o digital e o virtual colocam, conseqüentemente, o problema da desmaterialização a que não é estranha a criação de um «cérebro mundial» onde o modelo não seria o da liberdade e da democracia, mas «o das abelhas ou de um qualquer sistema auto-regulado.»¹³⁴ Face a este modelo, o próprio conceito de pós ou transumanismo parecerá algo obsoleto: já não falaríamos sequer de um corpo-ciborgue, ou de uma cultura *cyberpunk* ou *technoprog*, mas de uma verdadeira desapareição da fisicalidade e, portanto, talvez?, de todo e qualquer limite do humano. Como escreve Barata, resumindo bastante bem o mal estar contemporâneo que se encontra entre os dois extremos que neste ensaio procurei descrever (por um lado a crítica radical do transumanismo por autorxs como Andrea Mazzola, Déborah Danowski ou Eduardo Viveiros de Castro e, por outro, as posições “aceleracionistas” de Donna Haraway ou Paul B. Preciado):

132 BARATA, André (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, p. 11

133 *Ibid.*

134 VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, p. 86

«A pressão sobre os limites do humano é feita de duas maneiras apenas aparentemente divergentes: oprimindo a condição humana contra limites tanto quanto libertando a condição humana de qualquer limite distintivo.»¹³⁵

Talvez, justamente, a questão seja menos ontológica do que económica e política e talvez aí resida a maior fragilidade de posições como as de Mazzola: a de que os limites já não se situam entre a natureza e o artifício, entre o corpo e a tecnologia, entre a vida e a morte, mas entre os corpos subjugados (sejam eles humanos ou pós-humanos, neste ponto pouco importa a diferenciação) e os imperativos hegemónicos da produtividade, da perfeição, do sucesso, do trabalho, da exploração, da riqueza e da guerra. De facto, e pelo menos no Ocidente, a “guerra de todxs contra todxs” tem agora o seu palco mais visível nos ecrãs prostéticos do quotidiano que aprendemos a incorporar em redor do corpo, muito mais do que nos campos de batalha ou mesmo nas relações laborais de classe (uma das consequências da digitalização e do teletrabalho é, justamente, o enfraquecimento tanto dos movimentos sindicais como da consciência de classe do novo proletariado a que se vem chamando *precarizado*). E é nesses palcos prostéticos, a favor ou contra eles, ou mesmo contra nós, que teremos de lutar. Porque não há fora da tecnologia, teremos de pensar nela como uma extensão do nosso corpo e, portanto, como mecanismo essencial de qualquer forma de fazer política e de viver em comunidade (não é, pois, preciso ser animista para reconhecer poder de subjectivação às máquinas e aos objectos). No limite, o que está implícito em qualquer estética do pós-humano é, precisamente, a reconfiguração das fronteiras entre o sujeito e o objecto, doravante entendidos como artefactos tecnológicos dotados de uma criatividade ilimitada e, por isso mesmo, de um poder de destruição imenso.

Bibliografia

ARENDETT, Hannah (1963), *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Nova Iorque: The Viking Press, 1965

BENJAMIN, Walter (1939), *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, introdução de T.W. Adorno, Lisboa: Relógio D'Água, 2012

BARATA, ANDRÉ (2020), *O Desligamento do Mundo e a Questão do Humano*, Lisboa: Documenta, 2020

135 BARATA, André (2020), *op. cit.*, p. 96

BAUDRILLARD, Jean (1987), *The Ecstasy of Communication in The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983), tradução de John Johnston, edição de Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1987

BOGALHEIRO, Manuel (2021), *Estética da Espera, Política da Velocidade, Economia da Esperança: Considerações Sobre o Throbber*, site: RSSING, 2021

BUTLER, Judith (1990), *Problemas de Género*, tradução de Nuno Quintas, Lisboa: Orfeu Negro, 2017

CAMPA, Riccardo (2008), *L'Utopia di Trotsky: un Socialismo dal Volto Postumano in Divenire: rassegna di Studi Interdisciplinari Sulla Tecnica e il Postumano*, edição de Riccardo Campa, Milão: Associazione Italiana Transumanisti, 2008

COMBES, Muriel (1999), *Simondon Individu et collectivité Pour une Philosophie du transindividuel*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999

CRARY, Jonathan (1990), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992

DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2015), *Há Mundo Por Vir?: Ensaio Sobre os Medos e os Fins*, Florianópolis/São Paulo: Cultura e Barbárie Editora & Instituto Socioambiental, 2015

DEBORD, Guy (1961), *Perspectivas de Modificações Conscientes na Vida Quotidiana in INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Antologia* (1970, edição Van Gennepe), Lisboa: Antígona, 1997

DEBORD, Guy (1967), *A Sociedade do Espectáculo*, tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro, Lisboa: Antígona, 2012

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1970), *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1978), *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, tradução de Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007

DIAS, Fernando Rosa (2009), *Da Estética da Presença à Estética da Desaparição in Circunvoluções Digitais, Formas de Alteridade, Prazer e Suspeita*, coordenação de José Quaresma e Juan Carlos Guadix, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes de Lisboa da Universidade de Lisboa/Universidade de Granada, 2009

EÇA, João (2021), *Techno-Bodies in the Age of Pharmaco-Porn Capitalism in Philosophy as Experimentation, Dissidence and Heterogeneity*, editado por José Miranda Justo, Elisabete M. de Sousa e Fernando M. F. Silva, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021

EISENSTEIN, Sergei (1938), *Montage 1938* in *Towards a Theory of Montage: Selected Works Volume 2*, traduzido por Michael Glenny, editado por Michael Glenny e Richard Taylor, Londres: I.B. Tauris, 2010

ENGELS, Friedrich e MARX, Karl (1848), *O Manifesto do Partido Comunista*, edição dirigida por José Barata-Moura e Francisco Melo, Lisboa: Edições Avante!, 1997

FOUCAULT, Michel (1984), *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*, tradução de Manuel Alberto, Lisboa: Relógio D'Água, 1994

FUKUYAMA, Francis, *The End of History?*, Washington D.C: The National Interest, 1989

HAJDA, Lubomyr (1993), *Ethnic Politics and Ethnic Conflict in the USSR and the Post-Soviet States in Race, Gender & Ethnicity: Global Perspectives*, Humboldt Journal of Social Relations, 19:2, Arcata, California: Humboldt State University, 1993

HARAWAY, Donna (1985), *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016

HRABOVSKÝ, Milan (2013), *The Concept of "Blackness" in Theories of Race, Asian and African Studies*, vol. 22, nº 1, Bratislava: Instituto de Estudos Orientais da Academia Eslovaca de Ciências, 2013

LENINE, V. I. (1918), *The Immediate Tasks of the Soviet Government*, publicado a 28 de Abril no Pravda nº 83, traduzido por Clemens Dutt, editado por Roberd Darglish, extraído do site: Marxists Internet Archive

MAZZOLA, Andrea (2020), *Transumano Mon Amour: Notas Sobre o Movimento H+*. Escritos 2015-2019, Lisboa: Mapa, 2022

MCLUHAN, Marshall (1964), *Comprender os Meios de Comunicação: Extensões do Homem*, tradução de José Miguel Silva, Lisboa: Relógio d'Água, 2008

MEANS, Russell (1980), *Revolution and American Indians: "Marxism is as Alien to My Culture as Capitalism"*, site: Films For Action, 2011

MEYERHOLD, Vsevolod (1913), *O Teatre* cit. in *Meyerhold on Theatre*, traduzido e editado com comentário crítico de Edward Braun, Londres/Nova Iorque: Bloomsbury, 2016

MEYERHOLD, Vsevolod (1922), *The Actor of the Future and Biomechanics* cit. in *Meyerhold on Theatre*, traduzido e editado com comentário crítico de Edward Braun, Londres/Nova Iorque: Bloomsbury, 2016

PRECIADO, Paul B. (2000), *Manifesto Contrassexual*, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro, São Paulo: N-1 Edições, 2014

PRECIADO, Paul B. (2008), *Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology*, traduzido por Yvette Vinke e editado por Paul B. Preciado and Steinbock, in *Parallax*, vol. 14, no. 1, pp. 105-117, Nova Iorque: Routledge, 2008

RANCIÈRE, Jacques (2008), *O Espectador Emancipado*, tradução de José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro, 2010

SIMONDON, Gilbert (1964), *The Genesis of the Individual in Incorporations*, editado por Jonathan Crary e Sanford Kwinter, New York: Zone Books, 1992

STIEGLER, Bernard (2004), *Da Miséria Simbólica I: A Era Hiperindustrial*, tradução de Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2018

STIRNER, Max (1845), *O Único e a Sua Propriedade*, tradução de João Barrento, Lisboa: Antígona, 2004

VIRILIO, Paul (1996), *Cibermundo: A Política do Pior*, tradução de Francisco Marques, Lisboa: Teorema, 2000

Obras citadas

ALEKSANDROV, Grigori e EISENSTEIN, Sergei (1929), *A Linha Geral*, produzido por Sovkino

LANZMANN, Claude (1985), *Shoah*, França: British Broadcasting Corporation, Historia, Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la République Française

MOURA, Leonel (2003), *ArtSbot*, criado com a colaboração de Henrique Garcia Pereira, Vitorino Ramos e Idmind

MOURA, Leonel (2003), *Robot Art*, link para vídeo sobre o projecto “ArtSbot”:
<https://www.youtube.com/watch?v=XLUxXQPmKUc>

TEATRO PRAGA (2018), *Jângal*, com a participação de André e Teodósio, Cláudia Jardim, Jenny Larue, Joana Barrios, João Abreu, Gisela João, criação de André e Teodósio, Cláudia Jardim, José Maria Vieira Mendes e Pedro Penim

Entrevistas/Reportagens

ADORNO, Theodor W. (1966) in *Umberto Eco Entrevista Adorno*, programa Zoom da RAI (Radio Audizioni Italiane), link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=e28A3bBoCS0>

MOURA, Leonel (2010) in Leonel Moura in *Contemporary Art@Bosphorus: Interview Project*, site: Istanbul Contemporary Art Museum, 2010

MOURA, Leonel (2021) in *Depoimentos de Artistas*, Lisboa: MNAC, link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=dbZPCc56cfk>

SIC (2004) in *Robots Pintores, Leonel Moura 2004 (SIC)*, telejornal da SIC, link para a reportagem: https://www.youtube.com/watch?v=UJO_NMtN2r8

SIMONDON, Gilbert (1968) in *Interview on Mechanology*, link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=38KEnSBj1rl&t=598s>

Iconografia

Imagem 1: Espectadorx observa uma das pinturas da série *ArtSbot*. Imagem retirada do site: <http://www.leonelmoura.com/artsbot-2003/>

Imagem 2: Print de cena do espectáculo *Jângal*. Imagem retirada da gravação vídeo cedida pelo Teatro Praga

Imagem 3: Print da cena inicial do espectáculo *Jângal*. Imagem retirada da gravação vídeo cedida pelo Teatro Praga

João Eça

Lisboa, Março de 2022

Dossiê Bauhaus

Anexo

Duas Composições para
Palco de Wassily Kandinsky:
Noite e O Som Amarelo

Anabela Mendes
E-mail: anmendes@outlook.pt

Assim se delineou o projecto que o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, recebeu no seu Pequeno Auditório, em 2003, entre 23 e 26 de Janeiro com duas sessões diárias.

O espaço da autoria de José Manuel Castanheira (arquitecto e cenógrafo, também pintor) foi esventrado e desapossado de todo o seu recheio. Nasceram então esboços e desenhos, executados pelos seus alunos. Numa ampla paisagem descarnada, coberta por panos em vários tons de azul, nasciam desníveis para intérpretes e público, um conjunto quase indecifrável entre mudanças de plano e suspensões respiratórias.

Os alunos de cenografia quase criavam inquietação nos músicos de orquestra, também eles muito jovens, nos cantores e no maestro-compositor Bruno Soeiro que dirigia publicamente pela primeira vez. Arrastavam-se cadeiras cobertas de pano com receio de que houvesse inesperados e indesejáveis buracos no tecido. O ritual de ir para cena requeria concentração e aprumo. A estes artistas em início de uma ainda muito longínqua carreira profissional juntavam-se bailarinos iniciantes treinados pelo coreógrafo Paulo Henrique. Aos seus pés faltava o linóleo para que escorregassem e não caíssem. Os figurinos vinham da Escola Magestil confeccionados por alunos finalistas. Os gigantescos adereços tinham a marca da equipa de Castanheira coordenada por Tiago Santos. O desenho de luz coubera a Carlos Assis, profissional da equipa do CCB.

O meu alargado contributo para o desenvolvimento deste mega-projecto distribuiu-se pela tradução, dramaturgia, encenação, coordenação de programa e de realização do espectáculo. O programa continha colaboração de alunos e professores que vieram de várias escolas da cidade de Lisboa: da Faculdade de Letras, da Escola de Belas-Artes, da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Conservatório, da Escola Superior de Dança.

Em cena estavam 30 jovens de áreas artísticas diversas, secundados por profissionais e mestres que lhes ofereciam estímulo, experiência, acompanhamento pedagógico e lhes incutiam coragem para levarem por diante um empreendimento tão complexo e de tão elevada dificuldade. Todos se indignaram, todos recusaram pelo menos uma vez assumirem as suas funções no quadro de um trabalho artístico colaborativo.

Partindo do esvaziamento do espaço e da criação de um olhar inabitual, que sempre surpreendia os espectadores que esgotaram todas as sessões, fomos ao encontro de um certo Kandinsky cuja sobriedade e estranheza tão bem matizava com o cenário despojado. Intérpretes e público partilhavam o inóspito do lugar que assim saía da estrutura inicial afoitando-se por território inquietante e desmedido.

Terminada a série de espectáculos, oferecemos aos intérpretes figurinos e adereços. Fizemos ainda um leilão com o que sobrara e dividimos o dinheiro apurado.

Esta experiência artística não teve continuidade mas valeu por si. Perdemos em outros espaços sem esta magnitude. Muitos dos intérpretes são hoje bons profissionais nas suas respectivas áreas de aprendizagem.

Relembro aqui Ana Sacadura, minha aluna e amiga, sem a qual este projecto não se teria realizado. Também eu desisti algumas vezes.

Anabela Mendes

23 de julho de 2022.



CENTRO CULTURAL DE BELÉM
Pequeno Auditório
23, 24, 25 e 26 de Janeiro de 2003



**NOITE
e
O SOM AMARELO**
de
WASSILY KANDINSKY

agradecimentos

Aldara Bizarro
Elke Dumböck-Bayer
Eugénia Vasques
João Sacadura
José Peixoto
José Carlos Barros
Marta Lapa
Merefe Vargas
Miguel Abreu
Teresa André
Biblioteca Nacional
Escola Superior de Teatro e Cinema

Co-Produção
Centro Cultural de Belém/Lais de Guia
Ana Sacadura



Ministério da Cultura



CENTRO CULTURAL DE BELÉM



patrocínios

apoios



EQUIPA ARTÍSTICA

Tradução, dramaturgia, encenação
coordenação de programa e de projecto

Anabela Mendes

Assistência de encenação e
produção

Ana Sacadura

Colaboração plástica

José Manuel Castanheira
Pedro Silva
Filipe Lima
Miguel Abrantes
Catarina Varatojo

Composição e
d direcção musical

Bruno Soeiro

Coreografia

Paulo Henrique

Concepção e execução de figurinos

Alunos finalistas do
curso de estilismo
Magesil – Escola
Profissional
Profs. Sérgio Freire,
João Tomé/Francisco
Pontes e Adelaide Borges

Coordenação

Liris Santos
André Fradique
Jorge Barros Gomes
Tiago Proença

Adereços
Coordenação

Desenho de luz

Carlos Assis

Construção de cenário

Ana Sacadura
Celta Emídio
Ivan Olinic
Jorge Crigan

Concepção gráfica de
programa

Isabel Espinheira

Seleção de imagens do
programa

Anabela Mendes

Apoio de pesquisa
ao programa

Maria Fidalgo





ACTORES E BAILARINOS

Ana Telhado
André Vizinho
Jorge Elias
Marta Almada
Marta Batista
Miguel Pinto
Ourania Doulidis
Raquel Conde
Sara Anjo
Sara Serrão
Susana Silva

INSTRUMENTISTAS

Violoncelo	Ângela Carneiro
Viola de arco	Conçalo Ruivo
Violino	Marta Gonçalves
Piano	Liris Pereira
Harpa Ana Isabel Dias	
Harpa Eduardo Raon	
Trompete	Vitor Pereira
Trompa	Mauro Schmitz
Fagote	Ricardo Santos
Clarinete baixo	Rui Travasso
Clarinete	Helder Gonçalves
Oboé	Sérgio Xavier

CANTORES

Soprano	Rosalina Machado
Soprano	Fátima Magueljo
Mezzo-soprano	Susana Bento
Tenor	Albertino Montelro
Barítono	Jorge Martins
Barítono	Diogo Oliveira

♯ 3 ♯

EQUIPA TÉCNICA do CCB - CENTRO CULTURAL DE BELÉM

Conselho de administração

João José Frattoso da Silva [Presidente]
Adelaide Rocha [Vogal]
Francisco Morita Veiga [Vogal]

Direcção do centro de exposições

Margarida Veiga

Direcção das actividades comerciais

Direcção de marketing e comunicação

Luís Mendes Dias

Direcção de edifícios e instalações técnicas

António Ribeiro

Direcção financeira e administrativa

José Teixeira Duarte

Direcção de segurança

Paulo Macedo

Direcção do centro de espectáculos

Miguel Leal Coelho

Secretariado de direcção

Anabela Borges

Direcção de produção

Carla Rutz

Produção

Paulo Barbosa

João Oliveira

Inês Correia

Patrícia Silva

Estagiária

Maria João Santos

Secretariado de produção

Maria Rodrigues

Director técnico

Paulo Graça

Director técnico adjunto

João Garrido

Assistente de direcção técnica

Rui Marcelino

Secretariado de direcção técnica

Sofia Matos

Chefe técnico

Slamanto Ismaily

Chefe de equipa

João Soares

Miguel Abelho

André Macedo

Pedro Campos

Primeiro técnico de palco

Luís O. Santos

Pedro Rodrigues

João Paulo Santana



Chefe de equipa de audiovisuais

Nuno Grácio

Técnicos de audiovisuais

Rui Leitão

Luís Filipe Santos

Nuno Bizarro

Eduardo Nascimento

Paulo Cacheiro

Técnicos de oficina e manutenção

Fernando Marques

Luís Teixeira

Vitor Horta

Directores de cena

Otelo Lapa

Rosário Vale

Direcção de cena

Jonas Omberg

José Valério

Claudia Belchior

Secretariado de direcção de cena

Luísa Inês Fernandes

Assessoria de imprensa

Sofia Mântua

Sofia Cardim

Gabinete gráfico

Designers

Paula Cardoso

Paulo Fernandes

Produção gráfica

Manuela Alves Moreira

Relações públicas

Carlos Moura

Isabel Roquette

Estagiária

Ana Peretra

Segundo técnico de palco

Artur Brandão

F. Cândido Santos

João Marques

José Carlos Alves

José Carlos Martins

José Ferreira

Mário Silva

Nicolau Nunes

Paulo J. Rodrigues

Raúl Seguro

Rui Alves

Rui Croca

Vítor Pinto

Terceiro técnico de palco

César Nunes

Luígo Campos

Nuno Ramos

Ricardo Meio

Rodrigo Oliveira

São muitas as razões invocáveis pelas quais apresentamos O som amarelo e Noite, de Kandinsky, no Centro Cultural de Belém. Mas a razão primeira é, sem dúvida, o desejo de aproximar cada vez mais os interesses e os saberes dos nossos diferentes espectadores. Daqueles que nos visitam por causa das exposições e daqueles que nos visitam por causa dos espetáculos. Deste cruzamento de públicos, outros olhares e outros confrontos. Críticos e revitalizadores.



Miguel Abreu

Também o desejo de informar, formando, partilhando as experiências de tão vasto elenco (30 artistas de teatro, dança, música, figurinos), na aventura da re-descoberta de Kandinsky, do homem e da obra, mas principalmente do criador para teatro. Estamos certos de que, para aqueles que assistirem a este espetáculo, o universo multidisciplinar de Kandinsky se tornará mais próximo, e cada espectador se poderá sentir mais enriquecido.

consultor para o teatro-ccb

Anabela Mendes

Com Noite e O som amarelo de Wassily Kandinsky procurámos recriar artisticamente um universo menos conhecido da obra deste grande pintor e teorizador do século XX. O seu interesse pelas artes de palco confina-se a um período de cerca de duas décadas, que corresponde à sua fase alemã, altura em que se propõe articular uma concepção não ilustrativa de teatro, na esteira de Gordon Craig, com a extraordinária capacidade de revolucionar o espaço cénico, desenvolvida por Max Reinhardt.

Kandinsky descobre também na dança moderna formas de relacionamento rigoroso e preciso do corpo humano com o espaço envolvente. A expressividade do movimento do pintor-bailarino Alexander Sacharov ou da discípula de Mary Wigmann, Gret Palluca, logo encontram correspondência nas artes gráfica, pictórica e musical.

É com os músicos conterrâneos Alexander N. Scriabin e Thomas von Hartmann que Kandinsky conta para o apoiarem na sua aventura cénica. A descoberta da música atonal do compositor Arnold Schönberg será fonte de inspiração e estímulo para os dois amigos e criadores no campo das experiências para palco. Sensível às mudanças artísticas e tecnológicas do seu tempo, Kandinsky imagina um teatro que estimule a fantasia do espectador e lhe devolva o gosto por activar as suas potencialidades sinestésicas. Música, canto, dança, cor, luz e a essência da palavra são os elementos primordiais da sua arte de compor para palco.

Legendagem de imagens das páginas 1 e 5

Herbert Bayer, Cartaz "Kandinsky", 1926
Berlim, Arquivo da Bauhaus

Wassily Kandinsky, *molde com cavaleiro*, cerca de 1910
lâpis e restos de tinta sobre cartão castanho claro
24,2 x 33 cm, não assinado, não datado
Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner



rotas e vivências

Legendagem de imagens



CAPA

Wassily Kandinsky, em Odessa, aos seis anos
Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.

hugo braga

1. - pai de W. Kandinsky – Vasilij Sil'vestrovich Kandinskij, Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
2. - mãe de W. Kandinsky - Lidija Ivanovna Ticheeva. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
3. - mapa da província de Vologda, diário do artista, Paris. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou.
4. - Wassily Kandinsky, *O porto de Odessa*, final da década de 1890. Óleo sobre tela, 65x45cm, assinado em baixo à direita, Moscovo, Galeria Nacional Tretiakov.
5. - Loubok, *Pantiouchka e Sidorka visitam Moscovo*, 1879.
6. - Wassily Kandinsky, *A benção do pão*, cerca de 1889, aguarela e grafite, esboço, 18,3x24,6cm, Moscovo, Galeria Nacional Tretiakov.
7. - Escola de Novgorod, *A ressurreição de Lázaro*, séc. XV.
8. - Loubok, *Um animal forte – elefante*, fim do séc. XIX.
9. - Wassily Kandinsky, *Improvisação 19*, 13 de Março de 1911. Óleo sobre tela, 120,8x142,4cm, não assinado, não datado. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
10. - Wassily Kandinsky, *O elefante*, 1908, coleção particular.

marta fidalgo

11. - *Kandinsky com espada*, fotografia, cerca de 1897, provavelmente no atelier de Ažbė. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
12. - *Kandinsky com alunas*, quarto de hotel, Kochel, 1902. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
13. - Gabriele Münter, *Interieur na 'casa russa'*, 1909, óleo sobre tela. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.
14. - Gabriele Münter, esboço de retrato de Kandinsky, Livro de esboços, Paris, 1906-1907. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.
15. - caricatura: *Münter e Kandinsky diante do cavalete*, Tunes, 7 de Março de 1905, lápis, 8,7x8,6cm. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.
16. - *Kandinsky e Münter de partida para uma vida em viagem*, 15 de Maio de 1904, em Düsseldorf. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.

17. – Wassily Kandinsky, *Rua em Murnau (grupo de casas)*, Verão de 1908. Óleo sobre cartão, 32,8x41 cm, não assinado, não datado. Escrito no verso por Münter: >KANDINSKY MURNAU 1908<. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

18. – Gabriele Münter, *Gansos em Seehausen*, 1910. Óleo sobre tela. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

19. – Wassily Kandinsky, *Estudo para 'Outono I'*, 1910. Óleo sobre cartão, 33,1x45cm, assinado à direita e a preto: >KANDINSKY –Herbststudie 1910<. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

20. – Gabriele Münter, *Kandinsky e Erna Bossi à mesa*, 1912. Óleo sobre tela. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

21. – *Grupo de amigos em 1910-1911 na varanda da Ainmillerstrasse, 36*. Da esquerda para a direita: Gabriele Münter, Maria Marc, Bernhard Koehler, Thomas von Hartmann, Heinrich Campendonk. À frente, Franz Marc. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.

22. – Wassily Kandinsky, *esboço para o almanaque O Cavaleiro Azul*, Verão de 1911. Aguarela e lápis sobre papel, 27,7x21,8cm, não assinado, não datado. Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

23. – Wassily Kandinsky, *Impressão III (concerto)*, 3 de Janeiro de 1911. Óleo sobre tela, 78,5x100,5cm. Assinado e datado à direita e a castanho. Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

24. – Wassily Kandinsky, *Vista sobre Moscovo*, cerca de 1915. Aguarela e lápis sobre papel, 27,4x37,8cm. Não assinado, não datado. Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

25. – Gabriele Münter, *Kandinsky à mesa do chá*, 1910. Óleo sobre tela. Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

ricardo gil soeiro

26. – Wassily Kandinsky, *Postal para exposição da Bauhaus*, 1923. Litografia policromática sobre cartão. Cerca de 15x10cm, Berlim, Arquivo da Bauhaus.

27. – Kandinsky numa aula do curso preparatório, Dessau, 1931. Fotografia, Berlim, Arquivo da Bauhaus.

28. – Wassily Kandinsky, *esboço para Mancha vermelha II*, 1921. Aguarela sobre papel, 19,1x22,9cm. Assinado e datado à esquerda em baixo: >K/21<. Munique, Galeria Municipal de Lenbachhaus.

29. – Wassily Kandinsky, *Composição*, 1924. Litografia a cores, 29x28,3cm. Weimar, Coleções de Arte.

30. – Wassily Kandinsky, *Pequeno sonho em vermelho*, 1925. Óleo sobre papel, sobre cartão, 35,5x41,2cm. Berna, Museu de Arte.

31. – Wassily Kandinsky, *Tensão em vermelho*, 1926. Óleo sobre cartão, 66x53,7cm. Nova Iorque, Museu de Solomon R. Guggenheim.

32. – Capa do guia da exposição "Arte degenerada", 1937. Reprodução: Otto Freundlich, *O homem novo*, 1912.

33. – Wassily Kandinsky, *Tensão ascendente*, 1924. Aguarela sobre papel, 49x34cm. Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou.

34. – Wassily Kandinsky, *Fila de signos*, 1931. Têmpera e tinta sobre papel, 41,7x50,3cm. Basileia, Coleções de arte, gabinete de gravuras.

Prefácio ao catálogo da exposição colectiva de Kandinsky
1902 - 1912

Kandinsky

"Nasci a 5 de Dezembro de 1866 em Moscovo. Até ao meu trigésimo aniversário desejei ser pintor, pois amava acima de tudo a pintura e não me era fácil lutar contra tal anseio. Nessa altura parecia-me que, para um russo, a arte era um luxo proibido.

Wassily
Optei, assim, por uma especialização em Economia Política na Universidade. A faculdade propôs que me dedicasse à carreira académica. Enquanto "Attaché" da Universidade de Moscovo foram-me dadas oficialmente condições para levar a cabo esse projecto. No entanto, passados seis anos, apercebi-me de que a minha anterior crença no valor terapêutico das Ciências Sociais e na exactidão absoluta do método positivista se haviam fortemente dissipado. Acabei por decidir deitar a perder os resultados desses muitos anos. E pareceu-me que todo esse período tinha sido uma completa perda de tempo. Hoje sei o quanto pude apreender nessa época e estou grato por isso.

Outrora debruçara-me, principalmente e de forma teórica, sobre a questão salarial dos operários. Agora interessava-me abordar a mesma problemática de uma perspectiva prática e aceitei o cargo de gerente numa das maiores tipografias de Moscovo. A minha nova especialidade era a fotogravura que, de certa forma, me pôs em contacto com a arte. Estava rodeado de operários.

Mantive-me apenas durante um ano nesse ramo, pois aos 30 anos fui invadido pela ideia: agora ou nunca. O progressivo trabalho interior, e até então inconsciente, tinha agora chegado a tal ponto que, nessa altura, senti com perfeita nitidez a força artística que em mim existia. Tinha atingido uma tal maturidade que a justificação para me tornar pintor se tornara igualmente clara.

Fui então para Munique, cidade cujas escolas na altura eram bastante conceituadas na Rússia. Durante dois anos frequentei a famosa Escola Ažbé e esforcei-me por estudar desenho na sua perspectiva orgânica, o que para mim era entediante. Quis depois tentar as aulas de desenho da Academia de Munique mas reprovei no exame de admissão. Após um ano de trabalho independente mostrei os meus esboços a Frank Stuck que me aceitou na sua classe de pintura da Academia. Devo muito às suas correcções e os seus conselhos, no que diz respeito ao acabamento do quadro, foram para mim particularmente preciosos. Um ano depois achei que tinha de continuar a trabalhar sozinho e foi assim que nasceu a minha carreira artística. Desde então passaram dez anos que em muito se projectam nesta colecção.

Esta colecção mostra que o meu objectivo permaneceu sempre o mesmo e que foi apenas ganhando em clareza, e que toda a minha evolução consistiu, apenas, na concentração de meios para esse fim, libertando-me progressivamente de tudo aquilo que eu considerava secundário."

Munique, Setembro de 1912

Kandinsky

Wassily

1866-1869

Crescer entre liberdade e luz

Kandinsky, nascido em **Moscovo**, no dia 5 de Dezembro de **1866**, cresce numa época marcada por reformas e crescentes influências culturais, nomeadamente através do cruzamento entre ideias políticas, progressistas e liberais e a redescoberta do espírito popular e nacional russo, presente nas obras de Pusckin, Lermontov, Tolstoi, Mussorsgky e Rimsky-Korsakov. Entre a imagem da Rússia da segunda metade do século XIX e a do mundo ocidental florescem, no jovem Kandinsky, anseios de liberdade que dão lugar a uma cumplicidade, sempre expectante e nunca traída, entre si e o pai, o nobilitado Vasili Silvestroviè Kandinskij, director de uma sociedade de comércio de chá e natural da Sibéria.

Lydia Ticheeva, sua mãe,



hugo
braga

"junta em si as particularidades, que (...) Moscovo incorpora: uma beleza exterior que salta à vista, séria e austera, de uma simplicidade pura e de inesgotável energia, uma combinação de tradição com um genuíno espírito livre, um curioso entrançado de nervosismo forte, calma imponente, majestática, e autodomínio heróico."¹

Na escola, Kandinsky, aprende violoncelo e piano. Mas a sua paixão pelo desenho e pelas artes gráficas leva o pai a aconselhá-lo a dedicar-se ao estudo dessas artes.

"Eu era um jovem aluno de liceu, de casaca azul com botões prateados, uma pasta pesada e uma ardósia enorme. O professor fazia questão de dizer: Rapazes, o desenho é uma tarefa difícil. Não é nem Latim nem Grego, aqui tem que se pensar."²

Jovem dotado de uma sensibilidade à flor da pele, Kandinsky, recebe, aos treze anos, a sua primeira mala de pintura a óleo:

"O sentimento, naquela altura, - ou melhor dizendo: a sensação da tinta a sair do tubo, ainda hoje a tenho. Uma pressão dos dedos e jubilando, festiva, pensativa,

1-Hans Konrad Roethel und Jelena Hahl-Koch (eds.), *Kandinsky - Die Gesammelten Schriften*, vol. 1, Berna, Benteli, 1980, p.50

2-*idem*, *ibidem*, p.66

sonhadora, debruçada sobre si, com profunda seriedade, com efervescente travessura, com o suspiro da libertação, com a sonoridade profunda do luto, com pertinaz força e resistência, com condescendente languidez e entrega, com persistente autodomínio, com sensível inconstância do equilíbrio chegaram, um após o outro, estes seres estranhos, aos quais se chamam cores - na realidade vivos, independentes, dotados de todas as qualidades necessárias para uma futura vida autônoma, e preparados, a cada instante, para se submeterem de bom grado a novas combinações, se misturarem entre si e criarem séries infinitas de novos mundos."³



Nas diversas deslocações em férias que fazia com o pai, pelos bosques do Cáucaso, pela Crimeia ou nos passeios de barco no Kasan, o jovem Wassily desenvolve uma percepção apurada e pictórica do mundo e da história. Depois de uma viagem, no Verão de

1869, com os pais por Roma, Florença e Veneza, a família muda-se para Odessa.

hugo braga

"A minha ama moscovita ficava muito surpreendida por os meus pais fazerem uma viagem tão longa para ver 'edifícios despedaçados e pedras velhas: Isso é o que mais há aqui em Moscova.' De todas estas "pedras" em Roma só me ficou na memória uma invencível floresta de colunas grossas, essa floresta assustadora da Basílica de S. Pedro, da qual, tanto quanto me lembro, a minha ama e eu durante muito tempo não conseguimos encontrar a saída.

E depois toda a Itália ganha cor a partir de duas impressões a preto. Eu e a minha mãe dentro de uma carruagem preta a passarmos por cima de uma ponte (em baixo água - acho que amarela suja): Em Florença [Veneza] puseram-me num jardim-de-infância. E mais uma vez, preto - degraus que vão dar à água preta, na qual flutua uma barco longo, assustador, preto, com uma caixa preta no meio: apanhamos uma gôndola em plena noite."⁴

É, porém, no retorno, ano após ano, à metrópole moscovita que o jovem Kandinsky encontra os mais fortes impulsos para o diálogo interior, estimulado pela profusão de cores e de tonalidades que a sua sensibilidade sinestésica começa a descobrir nessa cidade.

3-*idem, ibidem, p. 40*
4-*idem, ibidem, p. 27*

1869- 1885

Em 1871 os pais separam-se e é a tia Elisabeth Ticheeva, a irmã mais velha da mãe, que passa a ser alvo de profundo amor e devoção, aos quais Wassily irá referir-se em múltiplas cartas. A sua relação com a cultura e a tradição alemãs toma, desde logo, voz nas inúmeras fábulas e contos populares que ela lhe lia. É nesta altura que se interioriza a sua aprendizagem da língua alemã.

"Falava muito alemão quando era criança (a minha avó materna era báltica). Os contos maravilhosos alemães, que eu tão frequentemente ouvia, adquiriam vida. Os telhados altos e esguios, já desaparecidos, da Promenadenplatz e da Maximiliansplatz, o velho Schwabing, e muito particularmente o Au, que eu outrora descobrira por mero acaso, transformaram estes contos em realidade. O eléctrico azul desliza pelas ruas como personificação do espírito do conto que tornava mais fácil e alegre o respirar. As caixas de correio amarelas cantavam em cada esquina canções com sons de canário. Eu cumprimentava o rótulo "lixeria da arte" e sentia-me numa cidade da arte, o que era para mim a mesma coisa do que uma cidade tirada de um conto maravilhoso. As pinturas medievais, que mais tarde fiz, nasceram destas impressões."⁵

hugo
braga

(...) "Elisabeth Ticheeva teve uma enorme e inegável influência no meu crescimento. Ela era a irmã mais velha da minha mãe e teve um papel essencial na sua educação. Mas também muitos outros que com ela se cruzaram não esquecem o seu espírito iluminado."⁶

viver em **Odessa** é para Kandinsky uma verdadeira provação. Desta cidade não existem para o artista memórias de afecto nem qualquer deslumbramento:

"Decididamente... não admito que me chamem filho de Odessa!!!... Cos Diabos: Filho de Odessa! Não, isso é que não sou. Graças a Deus! Eu nasci em Moscovo, na Klarer-Teich-Straße! [...] Como odeio esta cidade!"⁷

5-Idem, *ibidem*, p. 28

6-Idem, *ibidem*.

7-Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. - Biographie eines Paares*, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel, 1994, p. 126

Moscovo será o lugar que ele guardará para sempre no coração e que recriará em muitos dos quadros das diferentes fases do seu percurso artístico. A este espaço afectivo se referirá com o carinho e a saudade de quem se recorda de uma mãe que vive distante:



hugo
braga

"O sol já está baixo e atingiu o vigor pleno que durante todo o dia tentara alcançar e a que se esforçara por chegar. Esta imagem não dura muito tempo: mais alguns minutos e a luz do sol torna-se avermelhada devido ao esforço em ficar cada vez mais avermelhada, primeiro fria e depois progressivamente mais quente. O sol derrete Moscovo inteiro numa única mancha que põe toda a interioridade, toda a alma, em vibração como uma tuba frenética. Não, não é esta unificação vermelha a hora mais bela! Este é apenas o acorde final da sinfonia que faz com que cada cor atinja o auge da sua vivacidade, deixando e obrigando Moscovo inteiro a soar como o *fortissimo* de uma

orquestra gigante. Casas cor-de-rosa, lilases, amarelas, brancas, azuis, verdes pistáchio, vermelhas como chamas, igrejas - cada uma, uma canção autónoma - o relvado fúriosamente verde, as árvores zumbindo mais graves, ou a neve cantando a mil vozes, ou o *allegretto* dos ramos desnudados, o círculo vermelho, hirto, silencioso da muralha do Kremlin e, por cima, dominando tudo, numa gritaria triunfal, como uma aleluia que se esquece de si própria, o traço finamente sério, longo, branco da torre sineira de Ivan o Grande. E sobre o seu longo, tenso, pescoço esticado, em eterna saudade, em direcção ao céu, a cabeça dourada da cúpula que é o sol moscovita entre as estrelas douradas e coloridas das outras cúpulas.

-Pintar esta hora, pensei para comigo, seria a mais impossível e a mais suprema alegria de um artista." 8

Milagre da cor e das formas

1885-1892

O retorno a **Moscovo** torna-se então inevitável e aos dezanove anos Kandinsky regressa para estudar Economia e Jurisprudência na Universidade.

Marcante revelar-se-á, igualmente, a expedição que faz, no âmbito de um programa de investigação da Sociedade das Ciências Naturais, de Etnografia e de Antropologia, à província de **Volodga**. Tem então como tarefa estudar as formas arcaicas do direito e os vestígios de crenças pagãs de um povo do norte da Rússia. O festival de formas e cores das casas, das roupas, e dos diversos objectos, inspiraram-no, de tal forma, que fica profundamente

8-Roethel/Koch, op.cit., p.29

rotas e vivências 15

convicto de que a arte e a etnografia seriam duas almas gêmeas, inseparáveis. A verdadeira força artística, a verdadeira essência das cores teriam, então, origem e absoluta vitalidade, nas povoações arcaicas.

1893-1896

Em Novembro de 1893 Wassily Kandinsky casa com a prima Anna Semjakin, uma jovem seis anos mais velha do que ele, e disposta a adaptar-se aos seus interesses e projectos. Um ano antes concluiu com sucesso o Exame de Estado em jurisprudência e, após ter defendido uma dissertação de doutoramento sobre a legalidade dos salários dos operários, é nomeado representante da Faculdade de Direito de Moscovo aos vinte e sete anos.

Em 1896, porém, recusa uma oferta para leccionar na Universidade de Dorpat. Aos trinta anos opta por se tornar pintor a tempo inteiro. A percepção que tem do mundo é então abalada pela descoberta protagonizada por Antoine Henri Becquerel (1852-1908) com a descoberta da radio-actividade, a que se associaria posteriormente o casal Curie. O facto de diversos elementos químicos produzirem e projectarem energia e a constatação de que a matéria pode ser instável, dão o impulso necessário para que se possa relativizar a veracidade da ciência e da própria realidade que nos circunda. Assim nasce para Kandinsky a fundamentação do relativismo mas também a descoberta de uma dimensão metafísica e, posteriormente teosófica, que em muito o marcará enquanto artista e homem.

"Um acontecimento científico libertou-me de um dos maiores obstáculos que encontrara no meu percurso. Foi a cisão do átomo. A queda do átomo correspondia, na minha alma, à queda do mundo inteiro. Subitamente caíram por terra os muros mais volumosos. Tudo se tornou inseguro, vacilante e maleável. Não teria ficado surpreendido se, à minha frente, uma pedra se dissolvesse no ar e se tornasse invisível. A ciência parecia-me estar extinta: o seu fundamento mais importante tornara-se uma mera fantasia, um erro dos eruditos, que não permitia construir pedra a pedra, com serenidade e sob uma luz radiosa, o edifício divino; pelo contrário tacteava-se na escuridão, em busca de pretensas verdades, confundindo cegamente uns objectos com os outros."⁹

⁹-Ibidem, ibidem, p.28



hugo
braga



8

Este impulso para novas perspectivas ganha fôlego aquando da exposição dos impressionistas franceses em **Moscovo**, no ano de **1896**. "A meda de feno" de Monet abre-lhe novos horizontes e desperta nele uma sensibilidade que mudou o rumo da sua carreira artística.



9

hugo
braga

"Naquela altura vivi dois acontecimentos que marcaram a minha vida para sempre e que me abalaram com muita intensidade. Foi a exposição impressionista em Moscovo - sobretudo "A meda de feno" de Claude Monet - e a representação do Lohengrin de Wagner no Hoftheater. Até aí só conhecia a arte realista, na verdade apenas os Russos; ficava horas de pé diante da mão de Franz Liszt no retrato de Repin ou de outras obras do género. E subitamente, pela primeira vez, vi um quadro. Só descobri que se tratava de uma meda de feno quando consultei o catálogo. Não fora capaz de a reconhecer. Esta incapacidade de reconhecer era-me penosa. Também achei que o pintor não tem o direito de pintar de forma tão indistinta. Senti-me incomodado por naquele quadro faltar o objecto."¹⁰



10

O ano de **1896** é ainda marcado pela mudança para **Munique**. Wassily e Anna Kandinsky escolhem a capital da Baviera. Anna sente que um futuro incerto a espera. Casara com um cientista que rejubila agora de entusiasmo pela pintura. Mudar para um país que lhes é estranho tem em ambos consequências distintas.

Perseguindo o sonho de se tornar pintor, numa altura em que não tem ainda consciência de que é capaz de dar provas concretas da sua vocação, é para Kandinsky a prova de fogo que a si mesmo se impõe.

Uma Alemanha idílica, inspirada numa visão romântica e medieval, criada através das narrativas de infância da tia Elisabeth Ticheeva, mistura-se agora com uma metrópole económica e culturalmente pujante, da qual o pintor Lovis Corinth dirá:

"Em Munique não havia somente o maior número de artistas, mas também os melhores. A Academia era, juntamente com a de Paris, a mais conhecida no mundo inteiro."¹¹

Munique com a sua reputação artística era o lugar certo para o desabrochar de um artista.

¹⁰-Idem, *ibidem*, p. 32

¹¹-Gisela Kleine, *op. cit.*, p. 119

1896 - 1901

1896—Já com quase trinta anos de idade, Kandinsky decide dedicar-se exclusivamente à arte, abrindo assim caminho a uma vocação tardia: a pintura. Para isso abdica da sua carreira científica e parte para **Munique** na companhia da esposa, Anja Chimiakin, na esperança de que a ligação à língua alemã desde a infância lhe facilite a adaptação.



11



12

1897—A decisão de enveredar pelo caminho da arte depressa lhe traz alguns dissabores. Começa por frequentar a conhecida escola de pintura de Anton Azbè, onde se vê obrigado a pintar vários modelos, trabalho esse que não é do seu agrado.

"Quando parti de Moscovo para Munique com a sensação de renascimento, troquei o trabalho por obrigação pelo trabalho por prazer. Depressa me deparei com os limites da minha liberdade, que no mínimo e embora de maneira diferente faziam de mim escravo — trabalhar com modelo." 1

A frequência de um curso de anatomia deixa-o desmotivado, uma vez que os seus trabalhos não são muito apreciados.

"Quando alguns dos meus colegas viram os meus trabalhos de casa, apelidaram-me de <colorista>. Outros, não sem maldade, chamaram-me o <pintor de paisagens>. Ambas as designações me ofendiam, apesar de perceber que eram justas. E exactamente por isso! De facto, sentia-me muito mais à vontade no reino das cores do que no do desenho. Mas não sabia como me libertar desta ameaça." 2

1898 - 1901

Inscreve-se no curso de Franz von Stuck, na Academia de Munique, com o objectivo de aperfeiçoar a técnica de desenho, mas a sua candidatura não é aceite, uma vez que reprova no exame de admissão. Após uma segunda tentativa, consegue finalmente ingressar nas aulas de Stuck, então também frequentadas por Paul Klee.

1-Hans Konrad Roethel und Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky: Die Gesammelten Schriften I*, Bern, 1980, p. 42.
2-Idem, *Ibidem*, p.44.

Um ano mais tarde decide seguir um caminho artístico independente e funda a "Phalanx", uma associação de artistas-expositores, da qual se torna presidente, sendo também director da escola de pintura criada no âmbito desta associação.

Neste período faz igualmente uma viagem de estudo a **Rothenburg ob der Tauber**, lugar que lhe desperta o interesse por imagens ligadas à Idade Média.



"Foi uma viagem irreal. Sentime como se, contra todas as leis da Natureza, uma força mágica me transportasse de século em século para um passado cada vez mais longínquo.(...) Apenas um quadro ficou desta viagem. Foi a "Cidade Antiga", que no entanto só pintei depois de regressar a Munique."³

1902 - 1903

marta
fidalgo

1902-Conhece Gabriele Münter, então aluna da Escola de Pintura da "Phalanx". Sobre o talento de Münter, Kandinsky afirmou mais tarde:



"És irremediável como aluna - é impossível ensinar-te seja o que for. Tudo o que posso fazer por ti é proteger e cuidar do teu talento como um bom jardineiro, não deixando que nada por ele amarinhe - só podes fazer aquilo que está na tua natureza."⁴

No Verão, Kandinsky passa algumas semanas em **Kochel**, onde realiza uma expedição de pintura com os seus alunos. É também nesta localidade que se começa a desenvolver uma maior aproximação entre o artista e Münter e posteriormente, já em Outubro, quando os dois regressam a **Munique**, iniciam uma intensa troca de correspondência.



1903-Desloca-se sozinho à capital austríaca para visitar a Secessão de Viena e mais tarde, no Verão, realiza uma segunda expedição com os seus alunos da turma de pintura, desta vez até **Kallmünz**, para a qual convida Münter. Aqui os dois celebram a sua união, pintando quadros um do outro e até trocam alianças.



³-idem, ibidem, p.28f.

⁴-Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter*, München/ London/ New York, Prestel, 2001, p. 34f e.s.

A celebração de um amor não assumido

A Escola da "Phalanx" chega ao fim e Kandinsky é convidado para dar aulas de pintura decorativa na Escola de Artes e Ofícios de Düsseldorf (Düsseldorfer Kunstgewerbeschule), convite que recusa.

Em viagem
1903 - 1904

Sucedem-se depois várias viagens mais uma vez sem a nova companheira: primeiro a **Veneza** e depois a **Odessa** e **Moscovo**. Mas no início de Novembro, Kandinsky e Münter partem para **Regensburg** e **Augsburg** em busca de elementos representativos da Idade Média, visitando pela segunda vez **Rothenburg ob der Tauber**, a mais pura personificação da época medieval, segundo Kandinsky.



17

1904-A viagem à Holanda em Maio e Junho, na companhia de Münter marca o início de um período agitado, que durará até 1908, durante o qual o casal empreende inúmeras viagens. Ambos partem de barco em direcção a **Roterdão**, percorrendo depois várias localidades de bicicleta. Inicialmente a viagem tem como objectivo a recolha de informação histórica e artística, mas o gosto pelo contacto com a natureza suplanta o interesse por museus e galerias. Inspirado pelos efeitos de luz, Kandinsky aproveita para pintar vários quadros, enquanto Münter se dedica sobretudo à fotografia.

Depois de passarem também por **Amesterdão**, regressam a **Munique** separados, pois o artista decide fazer uma paragem na cidade de **Antuérpia** para visitar o seu meio-irmão. Münter, por sua vez, regressa a Bona e durante quase seis meses, os dois correspondem-se com regularidade.

Kandinsky visita depois alguns familiares em **Odessa** e, em Setembro de 1904, separa-se da esposa, Anja Chimiakin, com quem no entanto mantém uma profunda relação de amizade.

Em Dezembro, Kandinsky e Münter viajam até **Tunes**, a fim de passarem algum tempo juntos, mas também para elaborarem estudos sobre as cores e sobre a luz africana. De regresso à Alemanha, passam por **Itália**.

marta
fidalgo

1905- Em Maio, iniciam uma terceira série de viagens. Começam por escolher **Dresden**, onde se entregam à natureza através de longos passeios a pé. Kandinsky segue depois para **Odessa** para tratar do divórcio, e de regresso encontra-se com Münter em **Colônia**. Juntos apanham o comboio para **Bruxelas**, planeando viajar depois para Paris. Contudo, Kandinsky depressa sente a falta do clima quente do sul e ambos optam por seguir para **Milão**, alcançando **Rapallo** já no Inverno, onde alugam uma casa e aí passam os meses seguintes antes de seguirem para França. O clima ameno e a vida conjunta há tanto desejada permitem um maior entendimento, sendo este certamente um dos períodos mais serenos desta união. Ambos pintam ao ar livre, e o próprio pai de Kandinsky vem visitá-los para conhecer Münter.



18

marta
fidalgo

1906 - 1908

1906- A vida em Rapallo agrada tanto ao casal que Kandinsky chega a sugerir a compra de uma casa naquela localidade. No entanto, acaba por pôr de lado esta ideia ao ter conhecimento da existência de cobras naquele lugar, partindo então para **Paris**. Em Junho, Münter aluga uma casa em **Sèvres**, enquanto Kandinsky vive sozinho em Paris, uma vez que sente necessidade de se encontrar a si próprio na solidão. Contudo, aos poucos percebe que havia avaliado mal as suas hipóteses de integração na grande metrópole, em parte devido à forte concorrência internacional. Assim, muda-se para Sèvres, enquanto Münter decide aprofundar os conhecimentos de pintura em Paris, atingindo assim uma maior maturidade e segurança. É durante este período que Kandinsky escreve a sua primeira composição para palco intitulada "NOITE". As cartas que escreve a Münter durante este período, nas quais surgem também as primeiras referências à teosofia e ao ocultismo, permitem perceber que Kandinsky atravessa uma fase de estagnação artística, tendo inclusivamente pesadelos com a própria morte.

1907- Em Junho, dá-se o regresso a **Munique** separadamente. Münter segue para Bona, triste e desiludida

Desilusão e recomeço

com o rumo dos acontecimentos, enquanto Kandinsky tenta recuperar forças através da música. Em Setembro, Kandinsky instala-se com Münter em **Berlim**, onde o casal vive até Abril do ano seguinte. Neste período, o artista interessa-se sobretudo por concertos, na esperança de que a música lhe transmita novos estímulos para pintar. Deste modo, renova o seu interesse pelo paralelismo existente entre as cores e os sons, dedicando-se a reflexões teóricas sobre o tema. É também em **Berlim** que Kandinsky e Münter frequentam várias conferências de Rudolf Steiner, director da Sociedade Teosófica Alemã, aprofundando os seus conhecimentos sobre esta ciência. A teosofia devolve a Kandinsky o sentido de unidade, de que este necessita, ao mesmo tempo que se sente fascinado pela perspectiva da reencarnação.



19

1908 - Depois das várias estadias em diversas metrópoles europeias, Kandinsky e Münter regressam a **Munique**, onde o artista se dedica sobretudo ao teatro e às composições para palco, elaborando ele próprio alguns adereços e compondo em conjunto com Thomas von Hartmann a música para alguns dos seus textos.

marta
fidalgo

1908 - 1909

Em Agosto, Kandinsky e Münter viajam pela primeira vez até à pequena localidade de **Murnau**, a convite dos amigos Alexej Jawlensky e Marianne von Werefkin. A paisagem local fascina-os de imediato e ambos se dedicam também às primeiras pinturas sobre vidro, inspiradas na arte popular da Baviera. Kandinsky sente-se bem em Murnau e encontra assim a paz que há muito procurava. Em Setembro, Kandinsky interrompe a sua estadia em Murnau para alugar um apartamento em **Munique** no número 36 da Ainmillerstrasse, próximo da residência de Paul Klee.

No mês de Dezembro, o artista e a companheira passam alguns dias em **Kochel**, onde se encontram com amigos russos, entre eles o compositor Thomas von Hartmann, com quem Kandinsky trabalha na música para Gigantes, a primeira versão de "O SOM AMARELO".

A paz desejada



marta
fidalgo

1909-O casal regressa a **Murnau**, onde adquire uma casa, tendo assim início uma fase mais produtiva, durante a qual trabalham frequentemente em conjunto. Kandinsky dedica-se regularmente à jardinagem e decora algumas paredes da habitação, bem como peças de mobiliário. A ausência de luz eléctrica e a água que vem do poço não oferecem grande conforto, mas essa precariedade é compensada pelo ar puro que se respira e pela beleza singular da paisagem, que o artista aproveita também para pintar.

datam deste Verão marcam o início de uma nova fase artística de Kandinsky: a tendência para a relativização e a ausência de motivos figurativos nos seus quadros.

«Mais tarde, já em Munique, fiquei fascinado com um espectáculo inesperado no meu atelier. Começara a anoitecer. Eu regressava a casa

com o meu estojo de pintura depois de um estudo, quando subitamente me deparei com uma imagem indescritivelmente bela e repleta de brilho interior. De início fiquei perplexo, mas depois depressa me aproximei daquele quadro enigmático, cujo conteúdo era incompreensível e no qual nada mais via do que formas e cores. Descobri de imediato a chave para o mistério: tratava-se de um quadro pintado por mim, que estava encostado à parede. No dia seguinte, tentei obter essa mesma impressão do quadro, desta vez à luz do dia. Contudo, só a consegui em parte: identificava constantemente os objectos num dos lados e faltava-me o brilho delicado do crepúsculo. Agora eu tinha a certeza de que o objecto prejudica os meus quadros.»⁵

Kandinsky começa a trabalhar na composição para palco "O SOM AMARELO" e é também nesta altura que cria as primeiras "Improvisações", pois é a partir deste ano que passa a dividir os seus quadros em três grupos distintos: "Impressões, Improvisações e Composições". Em Outubro, o casal regressa a **Munique**, onde em Dezembro tem lugar a primeira exposição da Nova Associação de Munique (Neue Künstlervereinigung München). Contudo, as obras de Kandinsky aí expostas são alvo de duras críticas.

1910

1910-O artista conhece August Macke e Franz Marc, com quem depressa desenvolve uma grande amizade, passando

⁵ Peter Anselm Riedl, *Kandinsky*, Hamburg, Rowohlft, 2001, p.31f e s.

Marc a frequentar a casa de Kandinsky regularmente. Após um desses encontros, Marc manifesta-se:

"Na manhã seguinte, fui logo visitar Kandinsky à sua casa! As horas passadas ao seu lado constituíram as experiências mais memoráveis da minha vida. Mostrou-me inúmeras coisas, obras antigas e recentes. Estas últimas eram absolutamente extraordinárias; no primeiro momento, senti a glória das suas cores fortes, puras, fofas e, depois, o meu cérebro começou a trabalhar; esses quadros marcaram-me profundamente." 6



No entanto, este é um ano de profundo desânimo. Desiludido devido às críticas de que é alvo, Kandinsky parte sozinho para Moscovo e durante os dois meses seguintes corresponde-se com Münter, deixando transparecer alguma amargura e mágoa relativamente a Munique. Kandinsky desloca-se depois a São Petersburgo e a Odessa para participar em algumas exposições e divulgar as suas obras. É também durante este ano que Kandinsky pinta as três primeiras "Composições".

marta
fidalgo

Cavalgada para o Azul

1911 - 1912

1911 - Já em Munique, deixa-se fascinar pela música de Arnold Schönberg, depois de o ter escutado a tocar o Concerto para Cordas Opus 10 de 1907 e o Concerto para Piano Opus 11 de 1909.

"A música de Schönberg apresenta-nos um novo reino, onde as vivências musicais não são acústicas mas sim puramente anímicas. Aqui começa a "música do futuro". 7

Pouco tempo depois, inicia-se a correspondência entre os dois artistas. Tanto o russo como o vienense trocam ideias sobre música, pintura e, em especial, sobre o efeito multiestético das obras de arte para palco, através das quais ambos desejam alcançar a síntese de todas as artes. Paralelamente, a evolução de Kandinsky começa a não ser

6-Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky*, Colónia, Taschen, 2000, p.30.
7-Peter Anselm Riedl, op. cit., p.43.

bem aceite por vários membros da Nova Associação de Munique e quando as críticas aos seus trabalhos aumentam de tom, o artista decide abandonar o cargo de presidente. A ruptura decisiva dá-se em Dezembro, quando a obra



22

marta
fidalgo

com o mesmo nome.

"Composição V" é rejeitada pelo júri responsável pela selecção de obras a apresentar a público na terceira exposição da Nova Associação de Munique. Marc e Kandinsky são os primeiros a abandonar a Associação; em seguida, Gabriele Münter e Alfred Kubin decidem fazer o mesmo. Kandinsky e Marc trabalhavam já desde o Verão num projecto relacionado com uma nova manifestação artística — "O Cavaleiro Azul" (Der Blaue Reiter) — e deste modo, apostam ainda mais neste projecto, tendo também como objectivo a publicação de um almanaque

"A ideia para o nome surgiu-nos à mesa de um café em Sindelsdorf: ambos gastávamos da cor azul, Marc de cavalos e eu de cavaleiros. O nome surgiu assim, quase por si, e o maravilhoso café da senhora Maria Marc soube-nos ainda melhor." 8

Graças ao seu empenho, conseguem que a primeira exposição de O CAVALEIRO AZUL se realize na mesma altura que a exposição da Nova Associação de Munique. Contudo, a reacção do reduzido número de visitantes não é muito positiva.

1912 - 1914

1912 - A partir deste ano, Kandinsky passa por uma fase de ruptura a nível artístico e vê-se obrigado a vender alguns dos seus quadros para melhorar a sua situação financeira. As manchas negras, motivo cada vez mais dominante nos seus quadros, reflectem também este seu estado de espírito.

Em meados de Outubro, decide partir para **Moscovo** novamente sem Münter. Desta vez deseja descansar e recuperar energias depois da hiperactividade desenvolvida com a exposição e a publicação de O Cavaleiro Azul. Kandinsky sente-se cansado das pessoas e está cada vez mais consciente de que pertence ao povo russo, de que junto dele se encontram as suas raízes.

8-Idem, ibidem, p.55.

A crise da I Guerra Mundial

1913-De regresso a **Munique**, Kandinsky finaliza as últimas Composições antes do início da I Guerra Mundial: Composição VI e Composição VII, considerada esta última a obra mais importante deste período. De Julho a Setembro desloca-se mais uma vez a **Moscovo**, enquanto Münter se ocupa da revisão dos manuscritos de Kandinsky, em alemão.

1914-No início do ano, o artista ainda tem esperança de ver representada em Munique a composição para palco *O Som Amarelo*, mas com o rebentar da guerra acabará por ter de abandonar o projecto. Por esta altura, Kandinsky demonstra também já ter sofrido algumas transformações relativamente ao modo como encara a pintura. Em carta a Arnold Schönberg, o artista sintetiza esta mudança:



23

marta
fidalgo

"Mais importante é, portanto, podermos fechar interiormente e estarmos em fumigação interior, desinfectarmo-nos. Por outro lado, acredito que agora vai haver também mais tranquilidade a nível exterior. De qualquer forma, na pintura a fase explosiva parece estar já ultrapassada." 9

Em Abril, Kandinsky leva a mãe de férias para **Merano**, onde passam a Páscoa com alguns familiares. Com o início da I Guerra Mundial no dia 1 de Agosto, Kandinsky e Münter partem para a Suíça com alguns familiares, entre eles a primeira mulher do artista e a sua ama Fanny. Inicialmente, o casal instala-se em **Goldach**, seguindo depois para **Zurique**, onde em Novembro se separa definitivamente. Münter acaba por regressar a Munique, enquanto Kandinsky parte para a Rússia. Nos primeiros tempos, Münter ainda acredita no regresso de Kandinsky e no retomar da vida em comum. No entanto, Kandinsky sente que necessita realmente deste afastamento, pelo que o conteúdo das suas cartas se torna cada vez mais banal e impessoal. A 25 de Dezembro Kandinsky escreve a Gabriele Münter:

"É claro que li a carta que me deste aquando da minha partida. Gostaria de te ajudar e de te dar alegria. Penso muitas vezes no quanto estás só e isso entristece-me bastante. Contudo, parece-me que o

9-Idem, *ibidem*, p. 80.



24

marta
fidalgo

caminho por mim sugerido é o melhor. Nos últimos tempos ganhei muitos cabelos brancos e, de facto, a culpa não é da viagem. A consciência pesa-me, bem como o reconhecimento de que muito do que deveria ter feito, está para além das minhas capacidades: não consigo fazer nada contra a minha natureza. Mas o tempo mostrará o caminho. A longa separação, ainda que involuntária, irá sem dúvida tornar as coisas mais claras.” 10

1915 - 1919

1915 - 1916 - Kandinsky instala-se em **Moscovo**, não regressando mais a Murnau nem a Munique. Este corte radical com o passado obriga-o a separar-se para sempre de muitas das obras que pintara antes da guerra. Neste período, o artista dedica-se sobretudo ao desenho, mas sente-se frequentemente dominado por uma profunda indecisão a nível artístico,

o que o impede de pintar com regularidade. Por outro lado, não tendo agora contacto com os círculos artísticos com que privara, sente-se muitas vezes um estranho no seu próprio país.

No mês de Dezembro, Kandinsky recebe um convite para expôr alguns trabalhos na Galeria Gummesson em **Estocolmo**, que decide aceitar, permanecendo nesta cidade até Março do ano seguinte, onde reencontra Münter pela última vez.

1917 - De regresso à Rússia, conhece Nina Nikolaevna Andreevskaja, com quem casa a 11 de Fevereiro, elegendo a Finlândia como destino de núpcias. Estas terminam repentinamente em **Helsínquia**, devido a uma revolta de soldados e operários contra o czar Nicolau II. Neste mesmo ano nasce o filho de ambos, Vsedod, que no entanto vem a falecer três anos mais tarde.

1918 - Aceita ser membro do Commissariado do Povo para a Formação Cultural com sede em **Moscovo**.

1919 - Em Junho, é nomeado director do Museu de Cultura Pictórica, cargo que exerce até Janeiro de 1921. A partir do mês de Novembro preside igualmente à Comissão Geral de Aquisições para os Museus do Departamento das Artes Plásticas do Commissariado do Povo para a Formação Cultural, colaborando na instalação e reforma de vários museus nas províncias russas.

10 - cf. Annegret Hoberg, *op. cit.*, p. 27f.

O sucesso no país natal

1920 - 1921

1920-Kandinsky participa na fundação do Instituto de Cultura Artística, elaborando também um programa de ensino para os alunos dessa Escola. No entanto, a sua concepção artístico-pedagógica não é muito bem recebida pelos seus colegas que não se identificam com a ideia de síntese das várias artes. No Outono, a crescente oposição a Kandinsky por parte dos restantes membros do Instituto de Cultura Artística agrava-se e o artista isola-se cada vez mais.

1921-No início do ano, Kandinsky deixa o Instituto de Cultura Artística e abandona também os ateliers de pintura monumental. Decide depois colaborar na organização da Academia Russa das Ciências Artísticas, onde é nomeado vice-presidente do Departamento de Fisiopsicologia e dirige também o atelier de reproduções. Entretanto, os ataques por parte dos seus colegas construtivistas tornam-se cada vez mais frequentes. Veja-se, por exemplo, a seguinte crítica por parte de Nikolai Punin:

"Protesto com toda a veemência contra a arte de Kandinsky ... todos os seus sentimentos, todas as suas cores são solitários, desenraizados e lembram deformidades. Não, não! Abaixo o Kandinsky! Abaixo!" 11

Por fim, em Dezembro, Kandinsky decide partir para **Berlim** com a esposa, afastando-se definitivamente dos seus opositores. Mais tarde, Kandinsky dirá:

"O artista não deve ser considerado <abstracto> só por utilizar meios <abstractos>; tal nem sequer significa que ele é um artista. E do mesmo modo que já existem suficientes triângulos mortos (sejam eles brancos ou verdes), não existem menos galinhas mortas, cavalos mortos e guitarras mortas. Pode-se ser com a mesma facilidade um <académico realista> ou um <académico abstracto>. A forma sem conteúdo deixa de ser uma mão, passando a ser uma luva vazia, cheia de ar." 12



25

marta
fidalgo

11- Wassily Kandinsky, Die erste sowjetische Retrospektive, Ausst. Kat., 1989, p. 53, in: Gisela Kleine, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, Biographie eines Paares. Frankfurt a. M./ Leipzig, Insel Verlag, 1994, p. 508.
12-Hajo Döchtig, op. cit., p. 62

1922 - 1933

1922-Tem início uma das fases mais importantes da vida de Kandinsky. Após ter regressado a **Berlim** em 1921,



26

ricardo gil
soeiro

Kandinsky parte, a convite de Walter Gropius, para a Escola da Bauhaus de Weimar em 1922. Aí realiza murais, o que lhe permite transpor a sua concepção da síntese de todas as artes para uma obra de execução livre.

Esta convicção de uma base comum a todas as artes persegue-o desde os tempos de *O Cavaleiro Azul* (*Der blaue Reiter*), ligando-o ao espírito da Bauhaus, sobretudo na fase inicial expressionista. Passa seis meses em Berlin, durante os quais participa em várias exposições. Em Junho, dá início à sua actividade como professor da Bauhaus de **Weimar**. Entre as diversas

realizações relevantes, salientam-se a publicação do álbum gráfico *Pequenos Mundos* (*Kleine Welten*), a execução dos painéis para a "Exposição sem Júri de Berlin", com a ajuda dos seus alunos da Bauhaus e, finalmente, a participação na "Primeira Exposição de Arte Russa", na galeria van Diemen, em Berlin.

A Escola Superior de Arquitectura e Arte, a Bauhaus, fundada em 1919 pelo arquitecto Walter Gropius, tinha por objectivo unir as artes plásticas e as artes aplicadas, a fim de criar um trabalho comum adequado à época. No manifesto de 1919, ano da fundação, Gropius entende que a "obra de arte total" arquitectónica, necessariamente universal, deveria ser a construção como simbiose de todas as artes e ofícios:

"O objectivo final de qualquer actividade criadora é a construção! Arquitectos, pintores e escultores, temos todos de reaprender a conhecer e a compreender as múltiplas facetas da construção no conjunto e nas diversas partes: só assim estaremos aptos a animar as nossas obras com um espírito arquitectónico, facto que esquecemos na arte de salão. Formemos, pois, um grémio de artesãos sem a arrogância classista que pretende levantar preconceitos entre artistas e artesãos! Desejemos, inventemos e criemos em comum, a nova construção do futuro que será um todo: arquitectura, escultura e pintura..."

Excerto do Manifesto da Bauhaus, 1919.

Bauhaus: utopia e construção!

Em Weimar, Kandinsky põe em prática a sua concepção de arte sinestésica. Tal como Klee, ele devia elaborar para os alunos uma teoria da forma que fornecesse a estes futuros artesãos, artistas e construtores uma espécie de "baixo-contínuo" da criação: O trabalho da Bauhaus, de uma maneira geral, alicerça-se sobre a unidade, que começa finalmente a estabelecer-se, entre mundos diferentes que ainda recentemente eram encarados como estritamente separados. Estes mundos que desde há pouco tendem a aproximar-se, são:

"a arte em geral e, em primeiro lugar, a arte dita plástica (arquitectura, pintura, escultura), a ciência (matemáticas, física, química, fisiologia, etc.) e a indústria, tanto pelas suas possibilidades técnicas como pelo seu papel económico."

Wassily Kandinsky, "Os Elementos fundamentais da Forma", 1919-1923.



27

ricardo gil
soeiro

Num excerto de uma das aulas do Curso da Bauhaus, Wassily Kandinsky apresenta tópicos a aprofundar posteriormente:

"Estado caótico de "hoje". Desfasamento. Desordem. Desvalorização dos valores.
Regularidade: evolução, revolução, reacção = tensão, repouso. Olhando para trás, o caminho a direito parece rigorosamente recto.
Fluxo e refluxo: se o homem só observasse uma vez o fenómeno deste dois movimentos, experimentaria dois medos: o medo de se afogar e o medo de morrer de sede. Mas, observando este fenómeno cem vezes, sabe que estes movimentos têm a sua regularidade e os seus limites. Ou então inundação e refluxo. Para onde vai o refluxo? Os velhos limites parecem falsos. Refluxo e fluxo = afogamento... em compensação, abaixo dos limites iniciais (a terra em vez da água, a seca em vez da humidade). Descoberta das leis da natureza: causa e efeito.
Refluxo: político e económico.
Fluxo: espiritual."

Wassily Kandinsky, Curso da Bauhaus, "1ª aula, 17 de Junho de 1925. Semestre de Verão", 1925.

1923-Obras de Kandinsky são apresentadas numa Exposição individual em Nova Iorque, na "Société Anonyme" por iniciativa de K.Dreier e M.Duchamp. O pintor é nomeado



ricardo gil
soeiro

1924-Assiste-se a uma efervescência de acontecimentos vitais para a vida artística do pintor russo, que, juntamente com Klee, Feininger e Jawlensky, funda o grupo Os Quatro Azuis (Die Blaue Vier), tendo sido realizadas diversas exposições do grupo nos E.U.A.

1925-A Escola da Bauhaus transfere-se para Dessau. Também neste ano de profundas transformações se assiste à fundação pelo galerista de Braunschweig, Otto Ralfs, da Sociedade Kandinsky (Kandinsky-Gesellschaft).

1926-Em Munique, é publicado o segundo trabalho teórico importante de Kandinsky: Ponto. Linha. Plano (Punkt, Linie zur Fläche), que, nas palavras do autor, constituía a continuação orgânica da sua obra

anterior Do Espiritual na Arte, sendo, pois, considerada com propriedade a obra teórica capital do período da Bauhaus. Já aqui Kandinsky chama a atenção para a celeridade do seu tempo, chegando mesmo a falar de um ritmo da época:

"Desde 1914, o ritmo da nossa época parece tornar-se cada vez mais rápido. As tensões internas aceleram esse ritmo em todos os domínios que conhecemos. Um só ano corresponde a, pelo menos, dez anos de um período "calmo", normal".

Wassily Kandinsky, Ponto, Linha, Plano, Munique, 1926.

Kandinsky tem a lucidez da época- charneira em que se encontra inserido.

O grau a que a pintura chegara (nos termos do pintor: salto miraculoso) faz com que Kandinsky se debruce sobre a necessidade de se efectivar um passo mais no progresso espiritual que a condição interior e a ressonância interior permitiriam:

"Particularmente a pintura que, com efeito, no decurso dos últimos decénios deu um salto miraculoso, mas que só recentemente se libertou do seu objectivo "prático" e da escravidão das suas aplicações, acaba de atingir um nível que exige um exame dos seus meios picturais em vista do fim pictural. Neste sentido, não podemos passar ao grau seguinte sem que este exame seja feito - e isto é tão verdadeiro para o artista como para o "público".

Kandinsky, Ponto, Linha, Plano, Munique, 1926.

Kandinsky muda-se, entretanto, para uma das residências construídas pelos próprios artistas da Bauhaus, sendo vizinho do inseparável companheiro Paul Klee. Por ocasião do seu 60º aniversário, realizam-se numerosas exposições individuais em cidades alemãs e europeias, sendo-lhe dedicado o primeiro número da revista Bauhaus.

1927-Kandinsky ministra na Bauhaus aulas de pintura livre. As suas férias de Verão decorrem na companhia do compositor e precursor do Dodecafonismo - Arnold Schönberg, à beira do lago de Wörther, na Áustria, o que lhe abre novas perspectivas ao nível dos radicais horizontes musicais que entretanto se instauravam.



1928-Juntamente com Nina Kandinsky, o pintor russo adquire a nacionalidade alemã. Por uma única vez Kandinsky foi também encenador, ao levar à cena, a 4 de Abril de 1928, no Friedrich Theater de Dessau, as partituras Quadros de uma Exposição, do compositor russo Modest Mussorgsky. A sua actividade neste campo contempla ainda a realização dos cenários e figurinos para esse espectáculo.

1929-Decorrido um ano, é na galeria Zack, em Paris, que Kandinsky realiza a primeira exposição individual de aquarelas e desenhos.

Sonhar com outras paragens corresponderia, em Kandinsky, ao caminhar de uma obra a nascer: após ter empreendido uma viagem à Bélgica, o pintor visita James Ensor, em Ostende, passando, em seguida, férias com Klee, numa estância balnear entre Hendaya e San Sebastian.

1930-Kandinsky viaja com a mulher até Paris durante o período de Páscoa. É aí que contacta o grupo de artistas Cercle et Carré, participando na exposição com o mesmo nome. No Verão desse ano as férias do casal são passadas em Génova, Bolonha e Ravena.

Todavia, este período trará também um contratempo ao pintor russo, já que P. Schulze-Naumburg remove do Museu de Weimar, não só os trabalhos de Kandinsky, mas também os de Klee e de Schlemmer, já que, na óptica cerceadora e vigilante do nacional-socialismo, estas constituíam o exemplo da denominada "Arte Degenerada".

29

ricardo gil
soeiro

1931-O pintor prossegue com o seu trabalho, executando painéis murais em cerâmica para um salão de música na "Exposição de Arquitectura Alemã", de Berlim.

Cairo, Alexandria, Istambul, Damasco, Tel Avive, Beirute,

Jerusalém - alguns dos destinos de uma rota mediterrânica que certamente estimulavam a imaginação do pintor - constituem o percurso escolhido por Kandinsky e sua mulher para uma viagem de três semanas no Verão.

Os artigos para a revista *Cahiers d'Art* pontificam como uma das participações mais dinâmicas de Kandinsky. E aí, aliás, que Kandinsky apresenta os pintores abstractos de forma deveras curiosa. Para ele, os pintores abstractos, enquanto arautos do novo, estariam inelutavelmente relegados para a posição de réus,

sendo-lhes exigida a justificação da sua visão profética:



ricardo gil
soeiro

"Os pintores "abstractos" são os réus, o que significa, portanto, que estes se têm de defender. Têm que provar que a pintura "sem objecto" é realmente pintura, cabendo-lhe o direito de existir."

Wassily Kandinsky, *Réflexions sur l'Art Abstrait*, "Cahiers d'Art", 1931.

A valorização e a apologia da pintura abstracta são feitas comparativamente à pintura convencional-figurativa:

"O nosso tempo não é propício, mas sob as importantes e raras "novidades" ou sob as novas características do Homem, importa saber valorizar a crescente capacidade: ouvir uma sonoridade no silêncio... Hoje em dia, um ponto num quadro, por vezes, diz mais do que um rosto humano. Um ponto vertical que se une a um horizontal produz um quase som dramático. A comoção provocada pela união entre o aguçado ângulo de um triângulo e um círculo não tem, na verdade, menor efeito do que aquela provocada pela união, em Miguel Ângelo, entre o dedo de Deus e o dedo de Adão."

Wassily Kandinsky, *Réflexions sur l'Art Abstrait*, "Cahiers d'Art", 1931.

1932-A Bauhaus é encerrada pelos nacional-socialistas, transferindo-se para Berlim, onde volta a abrir, com carácter privado, numa fábrica de telefones desactivada.

1933-Em Julho deste ano, assiste-se ao encerramento

definitivo da Bauhaus. Em finais de Dezembro, Kandinsky muda-se para França, instalando-se em **Neuilly-sur-Seine**, em Paris, com a mulher, vivendo aí até ao fim da vida no Boulevard de la Seine, 135.

1934-Estreita os contactos com o grupo *Abstraction-Création*, realizando uma exposição na galeria os *Cahiers d'Art*. Encontra-se com Constantin Brancusi, Robert e Sonia Delaunay, Fernand Léger, Joan Miró, Piet Mondrian, Antoine Pevsner, Hans Arp e Alberto Magnelli. A **Normandia** é o local escolhido para passar o Verão.

1935-Recusa um convite para artista residente no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte. Expõe nos escritórios de *Cahiers d'Art* de Paris, e em Nova Iorque, na galeria I.B.Neumann. As férias de Verão são passadas na **Riviera Francesa**.

1936-Obras suas são apresentadas em exposições como "Abstract and Concrete" em Londres e "Cubism and Abstract Art" em Nova Iorque. Após ter passado as suas férias na **Riviera Italiana**, realiza, em Dezembro, a primeira exposição na galeria Jeanne Bucher, em Paris.

1937-Uma mostra individual de Kandinsky é apresentada na galeria Karl Nierendorf, em Nova Iorque. Obras suas são confiscadas nos museus alemães, sendo catorze dos seus quadros apresentados em Munique na exposição "Arte Degenerada". Para além da exposição supracitada, participa igualmente na exposição "Origines et Développement de l'Art International Indépendant", no Musée Jeu de Paume, em Paris.

1938-Obras suas integram a exposição "Abstrakte Kunst" no Museu Stedelijk em Amesterdão, cabendo-lhe escrever o artigo *Abstract or Concrete* para o catálogo da mesma. No mesmo ano, procede à publicação de quatro poemas e de xilogravuras na revista *Transition*, escrevendo ainda o ensaio "A Arte Concreta", que seria publicado no primeiro número da revista *XXè Siècle*.

1939-O quadro *Composição IX* é adquirido pelo Estado francês. Wassily e Nina Kandinsky adquirem a nacionalidade



31

ricardo gil
soeiro



32

francesa. O pintor termina ainda a última grande *Composição X*.

1940-Após a entrada das tropas alemãs em França, permanece dois meses nos *Pirinéus*.



33

ricardo gil
soeiro

1941-Kandinsky recebe uma proposta oficial de emigração para os E.U.A., que é recusada.

1942-Surge a sua última grande tela: *Tensões delicadas*. Depois disso, só pintará pequenos formatos sobre o cartão. Realiza ainda uma exposição individual na galeria Jeanne Bucher, em Paris.

Nos últimos meses de vida, Kandinsky prepara ainda esboços de cenários e figurinos para um espectáculo de dança com música de Thomas von Hartmann, entusiasmado com a ideia de repor em palco a sua concepção abrangente de teatro como força magnetizadora de outras linguagens artísticas (arquitectura, pintura, música e dança) - noção que se prende com a *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total), grandemente devedora da ideia wagneriana.

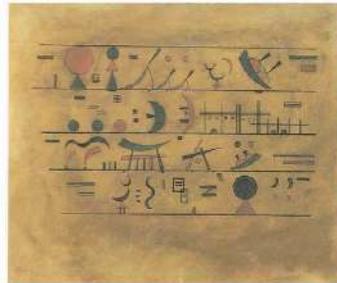
1943-Passa férias em *Rocherfort-en-Yvelines*.

1944-Realiza a sua última exposição na galeria L'Esquisse, em Paris. Adoece no mês de Março, mas continua a trabalhar até Julho. A vida do pintor extingue-se, mas as suas obras permanecem irredutíveis na sua perenidade. Kandinsky morre de arteriosclerose, a 13 de Dezembro, em Neuilly-sur-Seine, aos 78 anos de idade.

Um sumário esboço, feito de cacos de ser e de datas que não chegam para dar a ver uma vida recheada de visões e viagens, nem o alcance indelével da obra legada por Kandinsky. Por uma última vez aqui, ouçamos as palavras de Kandinsky. Agora, uma breve reflexão que também é um esclarecimento, que também é um pedido de compreensão, dirigido aos seus contemporâneos, a todos nós e àqueles que virão, para que também nós possamos sonhar com novos "portos":

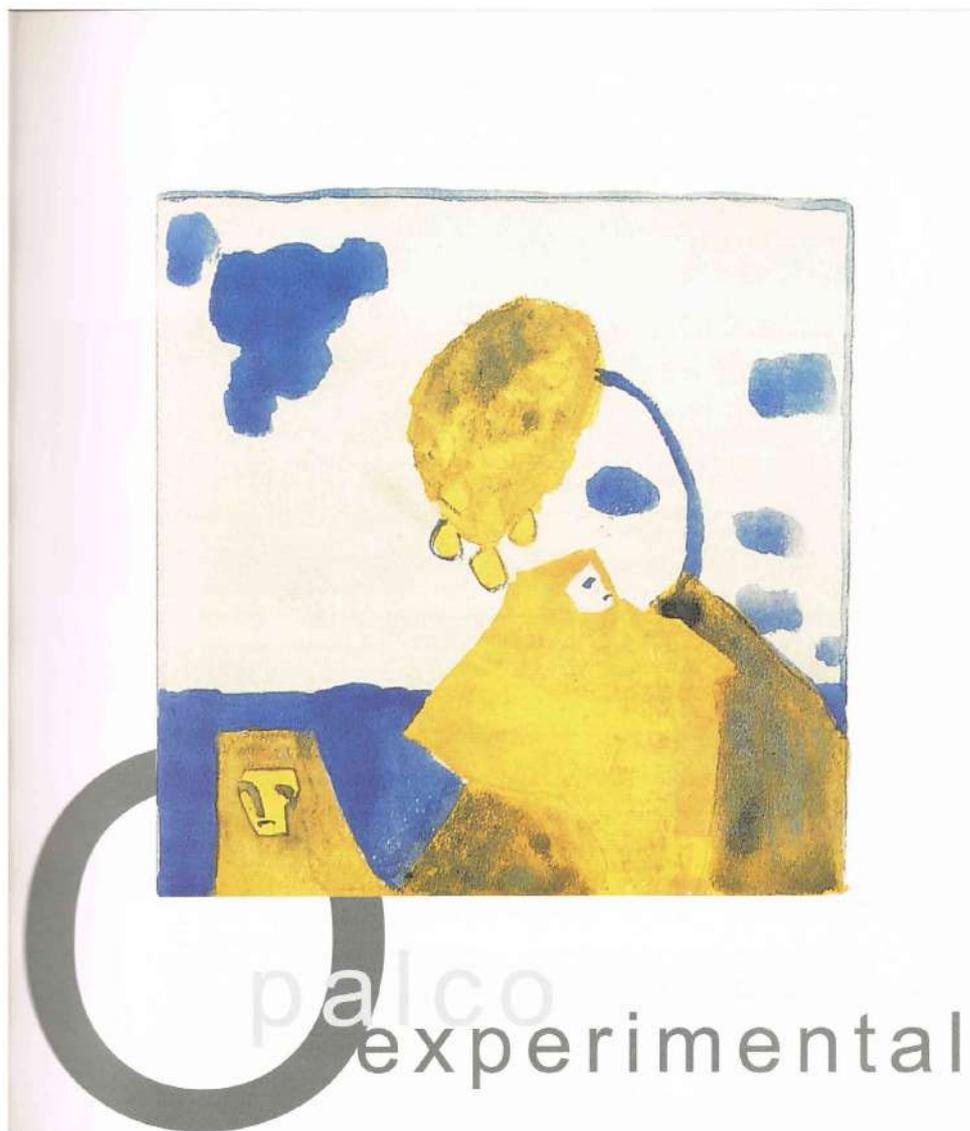
"Eu não peço que se acredite que a minha pintura procura revelar ante vós "segredos"; nem que (como alguns acreditam) eu inventei uma linguagem específica, que tem de ser "adquirida" e, sem a qual, a minha pintura não poderia ser "decifrada". Não se deve tornar a questão mais complicada do que ela é na realidade. O meu "segredo" consiste exclusivamente em ter ganho desde já há alguns anos a feliz capacidade (talvez tenha lutado inconscientemente por ela), de me ter libertado (e comigo também a minha pintura) de "ruídos laterais", na medida em que, para mim, toda a Forma se tornou vivida, provida de sonoridade e, com isso, provida de expressão. (...) O "conteúdo" da pintura é a pintura. Aqui, nada importa ser decifrado: o conteúdo fala recheado de alegria àquele para quem toda a Forma é vivida e, portanto, também provida de conteúdo."

Wassily Kandinsky, *Entrada da Arte*, 1937



34

ricardo gil
soeiro



Legendagem de imagens



CAPA
Wassily Kandinsky, *Duas figuras diante de colina com árvore*, 1908-1909.
Aguarela e lápis sobre papel, 18,5x15,4cm. Não assinado, não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

1–Gabriele Münter, *Dois gatos*, 1906-1907. Linogravura sobre papel de tina, 6,6x8,5cm. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

2–Gabriele Münter, *Waske*, 1906-1907. Gravura em Madeira sobre papel Japão, 6x7,9cm. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

3–Wassily Kandinsky, Livro de esboços 336, 1906-1907. Lápis sobre papel, 12,5x19,8cm. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

4–Esquema de orquestração da cor, do movimento e do som para *Gigantes*, estabelecido em alemão por Gabriele Münter. Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou.

5–Máscara para dança do *Demônio da Doença Maha-cola-sanni-yaksaya*, Ceilão, cerca de 120cm alt., fotografia. Munique, Museu Estatal de Arte Popular.

6–*Lição de zoologia*, «Hortus Sanitatis», Mogúncia, 1491, Wilhelm Worringer, *Die altdeutsche Buchillustration*, Munique, 1912.

7–Wassily Kandinsky, *Sem título*, cerca de 1912. Aguarela sobre papel, 35,7x39,7cm. Berna, Coleção particular.

8–*Figuras egípcias em sombra chinesa*, ilustração para o 5º quadro de *O som amarelo*, almanaque *O Cavaleiro Azul*, Munique, 1912.

9–Fragmento de uma página de provas, almanaque *O Cavaleiro Azul*, anotado por Kandinsky a lápis e tinta.

10–Wassily Kandinsky, *Livro de anotações 328*, 1908-1909. Lápis sobre papel, 11,7x5,3cm. Desenho relacionado com *O som amarelo*, 5º e 6º quadros.

11–Wassily Kandinsky, *Sem título*, também chamado 'estudo a aguarela', 1913-1914. Aguarela e lápis sobre papel, 13,6x11,7cm. Não assinado e não datado. Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

12–Wassily Kandinsky, *Bouts*, Dezembro de 1934. Aguarela e tinta da China sobre papel, 70x51,5cm. Paris, Adrien Maeght.

NOTA

Composições para palco e textos teórico-dramatúrgicos.
Utiliza-se como fonte para as traduções a obra de Jessica Boissel (ed.), **Wassily Kandinsky – Über das Theater Du Théâtre O Teatpe**, Köln, DuMont Verlag, 1998.

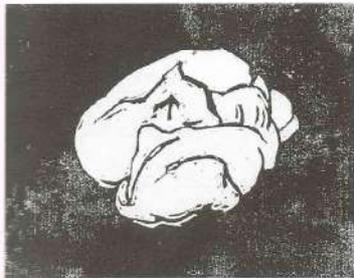
Textos traduzidos por Anabela Mendes

NOITE ¹
1906-1907

[1]

Noite.

(Estou a escrever. Minette e Vas'ka estão deitados, apertados um contra o outro, em cima da cadeira, junto ao fogão.)



Wassily
Kandinsky

V.De facto, quanto mais cresço, mais antipáticas acho as pessoas. Essa mania parva de lamberem com a mão! Quando o tipo me lambe assim, fico sempre transtornado.

M.Eu pura e simplesmente não deixo.

V.É claro! Bem sabes que ele tem por ti um enorme respeito, mas comigo pouco se importa. E o tipo é estúpido, estúpido!.. Incredível! Imagina, ainda agora ele acha que quando eu ronrono, isso quer dizer satisfação!..

M.As pessoas são esquisitas! Apesar disso, às vezes percebem perfeitamente que ronronar quer dizer pedir qualquer coisa.

V.O que mais me irrita é a secura das mãos dele. E é assim que ele quer lamber. Com os demónios! Quando penso nisso, fico virado do avesso.

M.Olha, vê lá se não aprendes com as pessoas a usar essas expressões idiotas e ainda por cima em alemão! Que mau gosto!

V.Sim, mamã... Mas ao menos deixa-me mamar um pouco em ti Sim? Deixa, deixa!

M.Ele vai zangar-se outra vez.

V.Que o maior cão do mundo o agarre!

M.Quem me dera saber em que é que isto lhe diz respeito: não é nele que tu mamas. Sabes, da última vez em que ele se voltou a zangar assim (ele acha que eu percebo, quando ele se põe a falar

1 - Trata-se de uma "comédia de gatos", um texto à margem num conjunto de pequenas obras para teatro. Considerada uma das primeiras tentativas de W.Kandinsky na área teatral em língua alemã, esta comédia felina foi escrita provavelmente em Sèvres, nos arredores de Paris, onde o pintor russo residia por um ano, a partir de Junho de 1906. Esta residência foi partilhada entre Junho e Novembro desse ano de 1906 com a pintora Gabriele Münter, sua ex-aluna, com quem manteve por um período de quase vinte anos uma intensa e difícil relação afectiva.

[2]

o chinês dele!), então fiquei mesmo furiosa e quando ele se sentou à mesa de refeições e começou a mamar no seu cachimbo fedorento, nessa altura sentei-me ao pé dele e fixei-o, 'tás a ver fixei-o longamente. Pensei que ele ia compreender. Mas nem sinal. Riu-se apenas e disse que aquilo não era para mim.

V. Ele é mesmo estúpido ... Mas lá bater sabe ele!

M. Claro, nisso as pessoas são tão perigosas como os cães. Nesses casos o melhor é trepar a uma árvore. E mesmo assim ainda nos mostram os dentes. Só que das pessoas não precisas de ter medo: elas não mordem.

V. Mas a mim ele já mordeu algumas vezes. Palavra de honra, mamã.

M. (pensativa) Não, um cão é que ele não é. Primeiro não tem cauda e depois só tem 2 pernas.

V. É estranho como as pessoas são feitas. Nelas mal se conseguem ver os olhos e à noite despem a pele. Nem sei como isso não lhes faz doer!?

M. Mas o mais esquisito é eles não se conseguirem sentar sem cadeira.

V. Mamãzinha, por favor, diz lá então quem é afinal o meu pai? Não é aquele homem ali, pois não?

M. Cruzes! Vê se tens vergonha! Como tens coragem

[3]

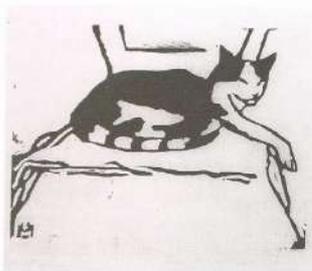
de dizer uma coisa dessas à tua mãe! Credo! Vou desancar-te! Zás! Zás! Zás!

V. (lambe carinhosamente M.) Perdoa-me, querida, querida mamã. Não te zangues! Tu nunca queres responder a esta pergunta, por isso pensei que tivesse havido qualquer coisa no teu passado ...

M. Mas não uma coisa dessas. E deixa-me em paz com essas perguntas. Simplesmente encontrei-te na cave.

V. (tímido) E aquele belo vizinho da casa de cima? O Frimms disse-me uma vez ...

M. O Frimms é um tipo grosseiro. Muitas vezes choro quando penso que ele é o castigo dos meus pecados.



Wassily
Kandinsky

V. E o vizinho?

M. Ah, deixa isso. Tu ainda nem sequer és capaz de distinguir um homem de uma mulher.

V. Sou, pois!

M. E qual é a diferença?

V. (embaraçado) Em relação aos gatos, de facto, ainda não sei, mas sei em relação às pessoas.

(ri-se e mal consegue falar de tanto rir) Então ... e ela ... seria?



V. (orgulhoso) Entre os seres humanos o homem tem 2 pernas e a mulher apenas uma, mas uma muito volumosa. É isso mesmo!!

M. (continuando a rir) É por isso que eu estou sempre a ler nos nossos romances sobre a perdição da mulher. (em voz baixa) Curioso, mas nós temos quatro pernas e afinal ...

[Final ou interrupção do manuscrito que apresenta na última página a seguinte inscrição a lápis feita pela mão de G. Münter:] "Os gatos Minette e Vas'ka em Sèvres/História de Ka[kandinsky]."

Wassily
Kandinsky

O SOM AMARELO

Uma composição para palco

Participantes:

Cinco gigantes
Seres indistintos
Tenor (por detrás do palco)
Uma criança
Um homem
Pessoas em traje solto
Pessoas em maillots
Coro (por detrás do palco)
 A parte musical esteve a cargo de Thomas von Hartmann.

INTRODUÇÃO

Alguns vagos acordes na orquestra.
 Pano de boca.

No palco um crepúsculo azul escuro que começa por ser esbranquiçado e só depois se vai tornando num azul escuro intenso. Algum tempo depois, torna-se visível no meio do palco uma pequena luz que, com o acentuar da cor, vai ficando mais clara. Algum tempo depois, música de orquestra. Pausa.

Atrás do palco ouve-se um coro que tem de ser organizado de modo a não se reconhecer a origem do canto. Devem ouvir-se principalmente as vozes dos baixos. O canto é uniforme, sem temperamento, com paragens que são assinaladas por reticências.

Primeiro vozes graves:

**"Sonhos pétreos... E rochedos falantes...
 Leivas com enigmas de perguntas saturantes...
 Do movimento do céu... E fusão... das pedras...
 Crescendo invisível em direcção às alturas... um bastião..."**

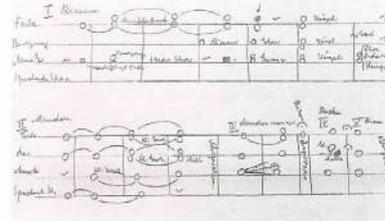
Vozes agudas:

**"Lágrimas e risos... orações por entre imprecações...
 Unidos o prazer e as mais negras batalhas."**

Todas as vozes:

**"Luz das trevas no... mais ensolarado... dia
 (extinguindo-se depressa e de repente).
 Sombra de um brilho estridente na mais escura noite!!"**

A luz desaparece. De repente, faz-se escuro. Pausa mais prolongada. A seguir entra a orquestra.



Wassily
Kandinsky

1º QUADRO

(À direita e à esquerda do espectador.)

Neste quadro o palco tem de estar a grande profundidade. Lá bem atrás, uma vasta colina verde. Por detrás da colina, um telão liso, baço, azul, de cor razoavelmente escura.

Em breve começa a música, primeiro num registo alto. Passando imediatamente a seguir, e de forma rápida, para um registo baixo. Ao mesmo tempo, o fundo torna-se azul escuro (acompanhando as mudanças musicais) e adquire largas margens pretas (como no quadro). Por detrás do palco ouvir-se-á um coro sem palavras que ecoa sem emoção, bastante seco e mecânico. No final do cântico do coro, pausa geral: ausência de movimento, ausência de som. A seguir escuro.

Mais tarde, a mesma cena será iluminada. Da direita para a esquerda, cinco gigantes dum amarelo estridente (tão grandes quanto possível) serão empurrados para cena (como se estivessem suspensos mesmo por cima do solo).

Ficam de pé, bem lá atrás, ao lado uns dos outros - uns com os ombros levantados, outros com eles descaídos, com rostos estranhamente amarelos e indistintos.

Muito devagar viram as cabeças uns para os outros e executam movimentos simples com os braços.

A música torna-se mais acentuada. Logo a seguir, o canto sem palavras dos gigantes, em tom *muito* baixo (*pianissimo*) torna-se audível, e estes aproximam-se *muito*

devagar da ribalta. Da esquerda para a direita, voam a toda a pressa seres vermelhos indistintos que *de certo modo* fazem lembrar pássaros com grandes cabeças, vagamente aparentados com seres humanos. Este voo reflecte-se na música.

Os gigantes continuam a cantar e sempre cada vez mais baixo, tornando-se também por isso cada vez mais indistintos. A colina ao fundo vai aumentando devagar e torna-se cada vez mais clara. Por fim, fica branca. O céu torna-se completamente negro. Por detrás do palco começa a ouvir-se o mesmo coro seco. Os gigantes deixam de se ouvir.

O proscénio torna-se azul e cada vez mais opaco. A orquestra luta com o coro e vence-o.

Uma nebulosidade espessa e azul torna todo o palco invisível.

2º QUADRO

A nebulosidade azul vai a pouco e pouco dando lugar à luz que é de um branco totalmente estridente. No palco, ao fundo, uma colina tão grande quanto possível, de um verde estridente, toda redonda.

O fundo, violeta bastante claro.

A música é estridente e impetuosa, com repetições constantes de *lá* e de *si*, e de *si* e *lá* bemol. Estes sons individualizados acabam por ser engolidos pela forte impetuosidade da música.



5
Wassily
Kandinsky

De repente, faz-se silêncio total. Pausa. O *lá* e o *si* voltam a gemer *lastimosos, mas com determinação e estridência. Isto dura bastante tempo. Depois novamente uma pausa.*

Neste momento, o fundo torna-se de repente castanho sujo. A colina torna-se verde sujo. E mesmo no centro da colina forma-se uma mancha negra indefinida que ora se evidencia ora desaparece. Sempre que se altera a nitidez, a luz branca estridente torna-se, de modo descontinuo, mais cinzenta. À esquerda sobre a colina vê-se de repente uma enorme flor amarela. Ela parece-se vagamente com uma espécie de enorme pepino curvo e vai-se tornando cada vez mais estridente. A haste é comprida e fina. Do meio do caule cresce apenas uma folha estreita, espinhosa e está inclinada obliquamente. Longa pausa.

Pouco depois, em completo silêncio. A flor baloiça muito devagar da direita para a esquerda [...]

Pouco depois também a folha se move mas não em simultâneo. Pouco depois ainda, baloçam ambas em ritmo desencontrado. Voltam então a baloiçar cada uma por si embora o movimento da flor seja acompanhado pelo som muito fraco de um *si*, e o movimento da folha, acompanhado por um *lá* muito profundo. Depois voltam ambas a baloiçar ao mesmo tempo e os dois sons ouvem-se em consonância. A flor estremece violentamente e fica sem se mexer. Na música continuam a ouvir-se os dois sons. Ao mesmo tempo aparecem, vindas da esquerda, muitas pessoas de vestes soltas, compridas e estridentes (uma está toda de azul, a segunda de vermelho, a terceira de verde, etc., só feita o amarelo). As pessoas trazem na mão flores brancas muito grandes que se parecem com a flor sobre a colina.

As pessoas mantêm-se o mais possível perto umas das outras, passam junto à colina e ficam do lado direito do palco, muito apertadas umas contra as outras.

Falam com vozes misturadas e recitam:

**"As flores cobrem tudo, cobrem tudo, cobrem tudo.
Fecha os olhos! Fecha os olhos!
Nós contemplamos. Nós contemplamos.
Cobrimos de inocência a concepção.
Abre os olhos! Abre os olhos!
Já lá vai. Já lá vai!"**

Primeiro, todos juntos e como em êxtase, dizem isto (de modo muito claro). Depois repetem tudo individualmente: Um a seguir ao outro e projectando à distância, as vozes de contralto, baixo e soprano. Ao dizerem "**Já lá vai, já lá vai**", ouve-se o *lá*. De vez em quando, a voz torna-se rouca. De vez em quando, alguém grita como se estivesse possesso. De vez em quando, a voz torna-se nasal, ora lenta, ora furiosamente rápida. No primeiro caso, todo o palco fica de repente iluminado por uma luz vermelha mate que o torna indistinto. No segundo caso, alterna a total escuridão com uma luz azul estridente. No terceiro, tudo se torna



6

Wassily
Kandinsky

de repente acinzentado (desaparecem todas as cores!). Só a flor amarela brilha ainda com mais intensidade!

A pouco e pouco a orquestra ataca e abafa as vozes. A música torna-se agitada, dá saltos de *fortissimo* para *pianissimo*. A luz torna-se um pouco mais clara e as cores das pessoas reconhecem-se de forma indistinta. Da direita para a esquerda deslocam-se muito devagar, colina acima, umas figurinhas muito pequenas, indistintas, de uma cor verde acinzentada de tonalidade vaga. Olham à sua volta. No momento em que a primeira figura se torna visível, a flor amarela baloiça como se tivesse espasmos. Depois desaparece de repente. Com a mesma rapidez, todas as flores brancas se tornam amarelas.

As pessoas deslocam-se devagar, como num sonho, em direcção ao proscénio e vão-se afastando cada vez mais umas das outras.

A música baixa e volta a ouvir-se o mesmo recitativo. **1** Em breve as pessoas ficam de pé como que em êxtase e voltam-se de costas. Apercebem-se, de repente, das pequenas figurinhas que continuam a passar por cima da colina numa sequência interminável. As pessoas voltam-se e dão uns passos rápidos em direcção ao proscénio, voltam a ficar imóveis, viram-se de novo e ficam impassíveis, como que ligadas umas às outras. **2** Por fim atiram fora as flores que parecem impregnadas de sangue e, libertando-se com violência da imobilidade, correm coladas umas às outras em direcção ao proscénio. Frequentemente olham em redor. **3** De repente faz-se escuro.



Wassily Kandinsky

3º QUADRO

Plano anterior do palco: dois grandes rochedos de um vermelho acastanhado, um pontiagudo, o outro arredondado e maior do que o primeiro. Fundo negro. Entre os rochedos estão de pé os gigantes (do 1º quadro) e sussurram uns aos outros qualquer coisa que não se ouve. Em breve sussurram aos pares, em breve todas as cabeças se aproximam umas das outras. O corpo permanece imóvel. Em mutações rápidas surgem de todos os lados feixes de luz de cores estridentes (azul, violeta, verde, mudando diversas vezes). Depois todos os feixes de luz convergem em direcção ao centro, sendo aí misturados. Tudo permanece imóvel. Os gigantes estão quase a deixarem de se ver. De repente todas as cores desaparecem. Durante um momento fica tudo negro. Depois derrama-se no palco uma luz amarelo mate que, a pouco e pouco, se vai tornando cada vez mais intensa, até todo o palco ficar amarelo-limão estridente. Com o aumento da luz, a música baixa e torna-se cada vez mais sombria (este movimento faz lembrar um caracol a comprimir-se na casca). Durante estes dois movimentos não deve ser visto no palco nada que faça lembrar luz; nenhuns objectos. Atinge-se a luz mais estridente, a música é completamente langorosa.

1-Meia frase pronunciada em conjunto; o final da frase de uma voz soa muito indistinto.
2-Estes movimentos têm de ser executados como se fosse uma ordem.
3-Estes movimentos não precisam de ir a compasso

o palco experimental 45

Os gigantes voltam a ser perceptíveis, estão imóveis e olham em frente. Os rochedos não voltam a aparecer. No palco estão apenas os gigantes: agora estão mais separados uns dos outros e tornaram-se maiores. O fundo e o chão são negros. Longa pausa. De repente ouve-se atrás do palco uma voz estridente e assustada de tenor que grita muito depressa palavras completamente incompreensíveis (ouve-se muitas vezes lá: p. ex. **Kalasiunafakola!**). Pausa. Durante um momento faz-se escuro.

4º QUADRO

À esquerda no palco, um pequeno edifício inclinado (semelhante a uma ermida muito simples) sem porta nem janela. Ao lado do edifício (a partir do telhado) uma torrezinha estreita, inclinada, com um pequeno sino rachado. Pendente do sino uma corda. Uma criança pequena, de camisinha branca e sentada no chão (virada para o espectador), puxa devagar e compassadamente a parte inferior da corda. À direita, no mesmo alinhamento, um homem muito gordo está de pé, todo vestido de negro. O rosto todo branco, muito indistinto. A ermida é de um vermelho sujo. A torre, azul estridente. O sino, de lata. Fundo cinzento por igual, liso. O homem de negro está de pé, de pernas abertas e com as mãos postas nas ancas. O homem (ordenando muito alto, com bonita voz): "**Caludal!**"
A criança larga a corda. Faz-se escuro.



8

5º QUADRO

O palco enche-se a pouco e pouco de uma luz vermelha fria que progressivamente se vai tornando mais intensa, ao mesmo tempo que passa devagar a amarelo. Neste momento, os gigantes ao fundo tornam-se visíveis (como no 3º quadro). Também lá se encontram os mesmos rochedos.

Os gigantes voltam a sussurrar (como no 3º quadro). Nessa altura, quando as cabeças deles voltam a estar juntas, ouve-se atrás do palco o mesmo grito, mas muito rápido e breve. Durante um momento faz-se escuro: repete-se o mesmo processo mais uma vez.⁴ Depois de ter clareado (luz branca sem sombras), os gigantes voltam a sussurrar, ao mesmo tempo que executam ligeiros movimentos de mãos (estes movimentos têm de ser diferentes, embora subtils). De vez em quando, um deles espreguiça-se (este movimento também não deve passar de uma alusão) e põe a cabeça um pouco de lado, olhando para o espectador. Por duas vezes, todos os gigantes deixam cair os braços de repente, tornam-se um pouco maiores e olham imperturbáveis para o espectador. Depois os corpos deles são alvo de uma espécie de convulsão (semelhante à da flor amarela) e põem-se de novo a sussurrar, afastando de vez em quando os braços ligeiramente como se se queixassem. A música vai-se tornando a pouco e pouco mais estridente. Os gigantes

4-É óbvio que a música tem igualmente de se repetir

Wassily
Kandinsky

permanecem quietos. Da esquerda surgem muitas pessoas com *maillots* de diversas cores. Os cabelos estão cobertos com a cor do respectivo *maillot*. Tal como os rostos. (As pessoas parecem bonecos articulados). Primeiro aparecem pessoas cinzentas, depois pretas, brancas e finalmente às cores. Os movimentos são diversos em cada grupo: um caminha depressa e em frente; o outro devagar, com esforço; o terceiro dá de vez em quando saltos divertidos; o quarto está permanentemente a olhar em torno de si; o quinto avança com passos teatrais e festivos e traz os braços cruzados; o sexto caminha em bicos de pés com a palma da mão para cima, etc.. Todos se espalham de modo distinto pelo palco: uns sentam-se em pequenos grupos fechados, outros sentam-se sozinhos. Outros estão de pé em grupo, enquanto outros estão isolados. Toda a distribuição não tem que ser nem "bonita", nem muito ordenada, mas também não deve constituir-se como uma total confusão.



Wassily
Kandinsky

As pessoas olham para diferentes lados, algumas estão com as cabeças levantadas, outras com elas baixas ou completamente viradas para o chão. Como que atingidas por um abalimento, raramente mudam de postura. A luz mantém-se sempre branca. A música muda muitas vezes de andamento, mas de vez em quando também enfraquece. Exactamente num destes momentos, uma pessoa de branco, à esquerda (bem ao fundo) executa movimentos indefinidos mas muito mais rápidos, ora com os braços, ora com as pernas. De vez em quando, mantém um movimento durante mais tempo e conserva-se na respectiva posição por alguns momentos.

É como se fosse uma espécie de dança. Só que o ritmo também se altera com frequência, daí que muitas vezes vá ao compasso da música e outras não. (Este processo simples tem de ser desenvolvido com particular cuidado, para que o que vem a seguir exerça um efeito expressivo e surpreendente). Alguns esticam os pescoços. Por fim, olham todos para ela. Esta dança, porém, termina muito de repente: a pessoa de branco senta-se, estica um braço como se se tratasse de uma preparação festiva, e dobrando-o devagar pelo cotovelo, leva-o à cabeça. A tensão geral torna-se particularmente expressiva. A pessoa de branco, porém, bate com o cotovelo no joelho e põe a cabeça na palma da mão. Por momentos faz-se escuro. Depois vêem-se os mesmos grupos e posições. Muitos dos grupos são iluminados de cima, com maior ou menor intensidade, com diversas cores; sobre um grande grupo que está sentado, incide um vermelho intenso; sobre um grande grupo que está de pé, cai um azul desmaiado, etc.. A luz amarela estridente (à excepção dos gigantes que aparecem agora com particular nitidez), concentra-se apenas sobre a pessoa de branco que está sentada. De repente, desaparecem todas as cores (os gigantes continuam amarelos) e uma luz branca crepuscular enche o palco. Cores isoladas começam a dialogar na orquestra.

O palco experimental

Para lhes corresponder, levantam-se de diferentes lugares figuras isoladas: rápidas, bruscas, festivas, lentas, e começam a olhar para cima. Algumas ficam de pé. Outras voltam a sentar-se. Depois todos são focados por um abatimento e tudo se imobiliza.

Os gigantes sussurram. Mas também eles permanecem agora imóveis e rectos, enquanto ao fundo do palco se torna audível o coro seco que se faz ouvir apenas por pouco tempo. Depois ouvem-se de novo na orquestra cores isoladas. Um feixe vermelho de luz surge por cima dos rochedos e estes estremecem. Com esta iluminação estremecem alternadamente os gigantes. Em algumas extremidades é perceptível um movimento. Na orquestra repetem-se várias vezes si e lá: separadamente, soando em conjunto, ora muito fortes, ora quase inaudíveis. Diversas pessoas abandonam os seus lugares e dirigem-se para outros grupos, ora depressa, ora devagar. Os que estão sozinhos formam pequenos grupos de duas ou três pessoas ou enquadram-se em grupos maiores. Os grandes grupos desintegram-se. Algumas pessoas põem-se a correr para fora do palco olhando sempre à volta. Entre elas desaparecem todas as pessoas de preto, cinzento e branco. No palco acabam por ficar apenas as pessoas coloridas.

A pouco e pouco generaliza-se um movimento arritmico. Na orquestra impera a confusão. O grito estridente do 3º quadro torna-se audível.

Os gigantes tremem. Diversos focos de luz varrem o palco cruzando-se. Grupos inteiros abandonam o palco. Tem origem uma dança generalizada: começa em lugares diversos, espalha-se a pouco e pouco e arrasta todas as pessoas. Corridas, saltos, corridas como aproximação e dispersão, quedas. De pé, uma quantidade de pessoas, move apenas os braços com rapidez, outras apenas as pernas, apenas a cabeça, apenas o tronco. Outras combinam todos estes movimentos. Às vezes são movimentos de grupo. Grupos inteiros fazem às vezes um e o mesmo movimento.

No momento em que se atinge a maior confusão na orquestra, nos movimentos e na iluminação, faz-se de repente escuro e silêncio. Só ao fundo do palco continuam a ser visíveis os gigantes amarelos que lentamente vão sendo engolidos pela escuridão. Parece que os gigantes se apagam como um candeeiro, ou seja, no meio da completa escuridão a luz relampeja algumas vezes.

6º QUADRO

(Este quadro tem de surgir tão depressa quanto possível)

Fundo azul mate como no 1º quadro (sem as margens pretas). No meio do palco, um gigante amarelo claro com um rosto branco indistinto, grandes olhos pretos e redondos. Fundo e chão pretos. Ele levanta ambos os braços devagar ao longo do corpo (as palmas das mãos para baixo) e eleva-se em altura. No momento em que atinge toda a altura do palco e a sua figura se assemelha a uma cruz, faz-se escuro de repente. A música é expressiva, assemelhando-se ao que acontece em palco.



10

Wassily
Kandinsky

Excerto final do ensaio **Sobre composição para palco** de Wassily Kandinsky (Almanaque *O Cavaleiro Azul*, 1912)

O palco experimental

Coloquemo-nos no plano interior. Toda a situação se altera na sua essência.

1. De repente desaparece o brilho exterior de cada elemento. E o seu valor interior adquire sonoridade total.

2. Torna-se claro que, ao utilizar a sonoridade interior, o processo exterior não só pode ser secundário como também nocivo enquanto obscurecimento.

3. O valor da correlação exterior aparece sob a luz certa, i. e., sem limitar desnecessariamente e sem enfraquecer o efeito interior.

4. O sentimento da necessidade de *unidade interior*, que se apoia e até se forma na ausência de unidade exterior, surge espontaneamente.

5. Descobre-se a possibilidade de manter a própria vida exterior em cada um dos elementos, que aparentemente está em conflito com a vida exterior de um outro elemento.

Quando continuamos a criar de forma prática a partir destas descobertas abstractas, verificamos que é possível

ad 1. pegar apenas como meio na sonoridade interior de um elemento,

ad 2. riscar o processo exterior (= acção),

ad 3. pelo que os elos de ligação exteriores caem por si tal como

ad 4. a unidade exterior e

ad 5. que a unidade interior põe à disposição uma série inumerável de meios, que antes não podiam existir.

Aqui a *única fonte* é portanto a *necessidade interior*.

A pequena composição para palco **O som amarelo** é uma tentativa de criar a partir desta fonte (a *necessidade interior*).

Existem aqui três elementos que accionam os meios exteriores em função dos *valores interiores*:

1. a tonalidade musical e o seu movimento,

2. a vibração anímico-corporal e o seu movimento expressos através de pessoas e objectos,

3. a tonalidade da cor e o seu movimento (uma possibilidade cénica especial).

É assim que finalmente o drama resulta do complexo das vivências interiores (vibrações anímicas) do espectador.

ad 1. À ópera foi buscar-se o elemento principal – a música como fonte de sonoridades interiores – que de modo nenhum se deve subordinar superficialmente ao processo.

ad 2. Ao *ballet* foi buscar-se a dança, a qual deverá integrar a vibração interior como movimento que opere de modo abstracto.



Wassily
Kandinsky

O palco experimental

ad 3. A tonalidade da cor adquire um significado autônomo e será trabalhada como um meio em igualdade de circunstâncias com os anteriores.

Todos estes três elementos desempenham um papel igualmente importante, mantêm a autonomia exterior e são tratados da mesma maneira, isto é, estão subordinados ao objectivo interior. Assim, a música pode, por exemplo, ser completamente retirada ou passar para um segundo plano, quando, por exemplo, o efeito do movimento for suficientemente expressivo e puder ficar enfraquecido por causa da forte intervenção musical. O crescimento do movimento na música pode corresponder a um decréscimo do movimento na dança, pelo que ambos os movimentos (positivo e negativo) adquirem um grande valor interior. Há uma série de combinações que se encontram entre estes dois polos: cooperação e reacção. Do ponto de vista gráfico, os três elementos podem evoluir com total autonomia, seguindo caminhos exteriores completamente distintos.

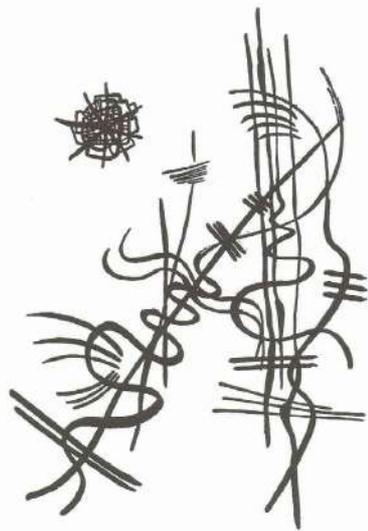
A palavra como tal ou integrada em frases pode ser utilizada para construir uma determinada «atmosfera», que liberte o fundo da alma e o torne receptivo. A vibração da voz humana também pode ser utilizada na sua pureza, ou seja, sem o escurecimento da mesma pela palavra, pelo sentido da palavra.



12

Wassily
Kandinsky

Wassily
Kandinsky



Wassily Kandinsky
Curvas de dança
A propósito das danças da Palucca
Das Kunstblatt, Potsdam, 1926

A mestria total não é possível sem exactidão. A exactidão é o resultado de um longo trabalho. Porém, a disposição para a exactidão é inata e é, de longe, uma condição essencial do grande talento.

A dança da Palucca é multifacetada e pode ser explicada de diferentes pontos de vista. Mas aquilo que eu queria aqui sublinhar é, não apenas a construção raramente exacta da dança no seu desenvolvimento temporal, mas também e, em primeiro lugar, a construção exacta de momentos individualizados que serão captados através de instantâneos fotográficos.

Alguns exemplos destacam dois aspectos característicos desta construção:

1. a simplicidade da forma total e
2. o processo de construção baseado na forma ampla.

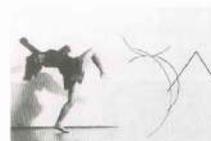
Para o leigo pode parecer simples, mas o artista sabe avaliar estas qualidades: são poucos os que possuem o dom da forma simples e ampla.

Nada consegue demonstrar melhor a minha afirmação do que a transposição dos quatro instantâneos fotográficos para a forma de diagrama.

A exactidão dá também a ver as dobras e franzidos do fato. Mesmo a «matéria morta» se subordina à construção total. O instantâneo fotográfico mostra formas hirtas, cortadas abruptamente, que ora são o começo de um desenvolvimento, ora o seu ponto final. A origem lenta, orgânica da forma e os estádios de transição estão ausentes e só podem ser captados através de fotografia em câmara lenta, que alarga o nosso campo visual de um modo surpreendente.

A dança da Palucca deveria absolutamente ser filmada em câmara lenta, o que tornaria possível um exame preciso desta dança precisa.

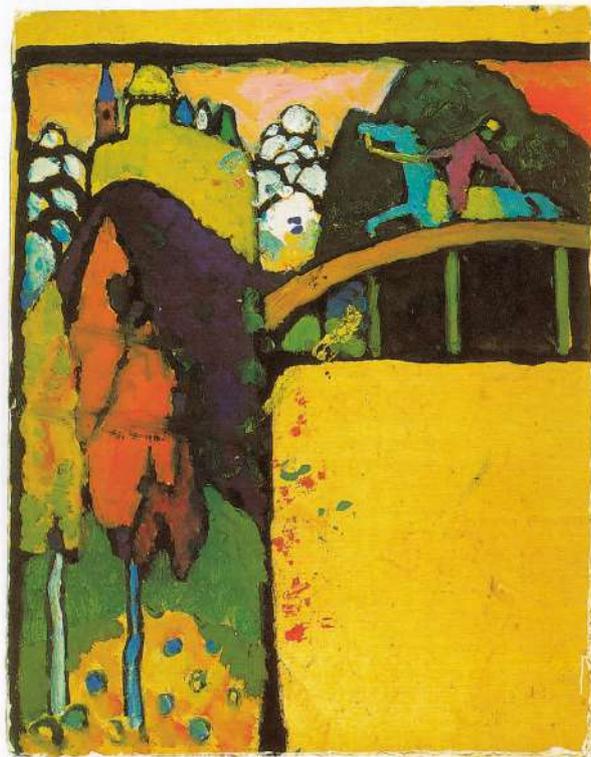
Eu não gostaria de ser mal interpretado – eu só iluminei aqui uma faceta da arte da Palucca. Mas é exactamente esta faceta a que hoje exactamente possui uma importância especial: a ciência da arte está em ascensão e nós nascemos sob o seu signo. Eu tenho a certeza de que, também neste campo, a Palucca poderá ter um contributo muito valioso.



Wassily
Kandinsky



Neste curto ensaio sobre a bailarina e coreógrafa Gret Palucca, Kandinsky retoma a sua ideia de síntese das artes para palco. O fascínio que sobre ele exerce a bailarina a executar movimentos que exprimem precisão e simultaneamente a total apreensão do espaço, fá-lo reconverter o conceito de composição, aplicando-o à dinâmica artística do corpo. Gret Palucca começou a sua carreira influenciada por Mary Wigmann. Durante os anos vinte actuou diversas vezes na Bauhaus. (N.T.)



leituras e interpretações

Legendagem de imagens



Capa
Abertura *Paisagem com cavaleiro sobre ponte*, 1909.
Óleo sobre cartão, 32,7x25,4cm. Não assinado, não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



João Barrento
Wassily Kandinsky, *Agualela com risco*, 1912.
Agualela e lápis sobre papel, 34,8x29,8cm, montado sobre cartão.
Assinado à direita em baixo, não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



Ricardo Gil Soeiro
Wassily, Kandinsky, *Com três cavaleiros*, 1910-1911.
Agualela e tinta da China sobre papel, 25x32cm. Assinado à
direita a vermelho, não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



Gerd Har
Wassily Kandinsky, aguarela para '*Com bosque e arco-íris*'.
Lápis sobre papel, 29,1x21,2cm. Não assinado, não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



José Justo
Wassily Kandinsky, *Cavaleiro Apocalítico II*, Julho de 1914.
Têmpera e tinta da China sobre vidro, 30,4x21,3cm.
Não assinado, Não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



Anabela Mendes
Wassily Kandinsky, *Kochel - rua direita*, 1909.
Também designado por
'*Estudo de natureza de Murnau I*';
'*Estudo de natureza III, Murnau*'.
Óleo sobre cartão, 33x44,8cm.
Não datado, não assinado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.



Ana Sacadura
Wassily Kandinsky, *Vaca em Moscovo*, 1912.
Agualela e lápis sobre papel, 31,6x35cm.
Assinado à direita: K. Não datado.
Munique, Fundação Gabriele Münter e
Johannes Eichner.



Marta Fi
Wassily Kandinsky, *Impressão VI (Domingo)*, 11 de Março de
1912.
Óleo e giz(?) sobre tela, 107x95,2cm. Não assinado, não datado.
Munique, Galeria Municipal em Lenbachhaus.

Se há um princípio estruturante na composição cênica "Der gelbe Klang" (O som amarelo? A vibração amarela?), ele será provavelmente o da mutação. Nos manifestos e programas modernistas, particularmente do Futurismo e do Dadaísmo, o termo preferido era o de simultaneísmo. No momento em que surge, naquela zona indecisa da primeira década do século XX em que o Simbolismo já de si mesmo se despedia, mas a explosão modernista ainda não ocupara totalmente a cena, ainda se poderia situar toda esta composição sob o signo da sinestesia. Mas a prática sinestésica, desde as "Correspondências" de Baudelaire, as "Vogais" de Rimbaud, o mallarmeano "suggérer, voilà le rêve" e a poesia de atmosferas de Verlaine, tinha-se tornado numa retórica das sensações ou na expressão poética de subtis jogos de uma "arte dos nervos", para usar uma expressão do influente crítico austríaco Hermann Bahir. Agora, não é de jogo que se trata, a arte não pretende actuar apenas epidérmicamente, como os estímulos do mundo urbano então moderno, a obra não se rege já por nenhuma espécie de organicismo simbolista - embora a composição de Kandinsky esteja repleta de elementos simbólicos. Alguma coisa de mais total e de mais

fundo emerge, com pretensões de autonomia estética até aí não vistas, nem nos arautos e adeptos da "arte pela arte" (a fórmula não se aplicaria a Kandinsky, cujo programa será, com mais rigor, o da "arte pelo espírito"). Por outro lado, o trânsito permanente de signos, objectos, impressões, formas, é agora muito mais gritantemente contrastado, movido por uma energia vital que tudo inunda, por uma luta violenta e elementar - e era esta elementaridade expressionista que faltava à sinestesia simbolista - em que alternam, numa féerie intensa, cores-som, sons-cor, música-luz, luz-música, voz-grito-balbúcio-partitura. Uma féerie, porém, que não é apenas dos sentidos, daquela "arte dos nervos" que se dissemina pela viragem de século alemã e austríaca, mas que a crítica, a análise e o pensamento

não conseguem explicar sem recurso a implicações de ordem sociológica. A nova arte, a que alguns, anos mais tarde, irão chamar "expressionista", quer-se acima de tudo manifestação de espiritualidade (Geist), mas fundada na materialidade elementar de formas sensíveis. No abstraccionismo não haverá contradição entre o espiritual e o material, entre o abstracto e o concreto (este é o seu lado místico, que em Kandinsky está indubitavelmente presente). Neste sentido, que é o do "movimento" que informa, quer a vida do espírito, quer a construção da obra, a composição cênica, ou mesmo o quadro, revelam uma tendência essencialmente musical (vejam-se os escritos de Kandinsky "Do Espiritual na Arte e Sobre a Composição Cênica"). Aproveitando a lição de Wagner (o da "composição oceânica" do Tristão e Isolda) e encontrando-se já com a nova harmonia de Schönberg, as composições de Kandinsky regem-se por esse dupla lei que é a mutação e da contaminação: nada é, tudo se vai transformando, do impreciso



João
Barrento

nasce a nitidez, e mais ainda, de modo evidente em *O Som Amarelo*, da nitidez o impreciso.

Hoje, perante este denso e enigmático espectáculo em que tudo se cruza e nada é o que parece ser, falaríamos provavelmente de uma estética do híbrido. Mas também aqui há que diferenciar. A "viragem semiótica" da nossa contemporaneidade trouxe para o campo artístico seres e figuras (os "quási-objects" de que falou Michel Serres e Bruno Latour) que "gozam de um estatuto de entidades ao mesmo tempo naturais e culturais" (José Augusto Mourão, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 29/2001). No abstraccionismo onírico de *O Som Amarelo*, porém, não há lugar para o natural (nem, aliás, para o "cultural"); o que se nos oferece é o resultado de uma construção probabilística do espírito criador em que todas as figuras, aqui mais imprecisas do que híbridas (mesmo as antropomorfizadas estão muito longe dos anjos biónicos ou dos cyborgs de hoje), se encontram em estado de permanente polivalência cinética. Podemos insistir neste princípio do movimento porque ele é, de facto, determinante para compreender o modo como Kandinsky vê a relação entre o espiritual e o artístico, ou, para recorrer a uma linguagem que é a sua, o modo como o espírito informa a forma e proporciona novas vias de conhecimento - um conhecimento intuitivo, anímico, sustentado por uma lei da "necessidade interior". Em *Do Espiritual na Arte* lemos: "A vida do espírito (...) é um movimento para diante e para cima, complexo, mas preciso, traduzível em qualquer coisa de elementar. Este movimento é o do conhecimento".

Neste seu espiritualismo, o projecto artístico de Kandinsky é filho de um tempo pós-positivista e neo-idealista. O seu sentido e o seu horizonte não se esgotam em meros jogos formais sem consequências - nomeadamente na coexistência ecléctica de formas que resultam em objectos híbridos, como no pós-modernismo -, mas fundam-se de novo numa crença e num axioma que a forma (fragmentária) da obra moderna parece contradizer: o da totalidade. Não é que se pretendia aqui dar continuidade ao projecto, de recorte totalitário, das "grandes narrativas" vindas de oitocentos, já claramente em crise no início do século XX. A orientação da obra abstracta é exactamente a inversa: ao Tudo a que agora se aspira não se chega por um método ex-tensivo, mas antes pela via do in-tensivo, da intensidade. Kandinsky insiste, até à saciedade, num princípio da interioridade que explica, fundamenta e legitima a pretensão de totalidade inerente à nova obra de arte. Por isso o caminho para a totalidade (e para uma noção de "harmonia interior" da obra, apesar das suas dissonâncias construtivas) passa agora pela abstracção. Interioridade e abstracção (também podíamos dizer: totalidade e essência) constituem um duo que funciona como



João
Barrento

uma espécie de baixo contínuo da arte moderna, e produzirá, hipostasiando-a, uma noção de totalidade que se choca também frontalmente com a presença eclética de estilos e referências, sem pretensões unificadoras, do pós-moderno. As figuras da totalidade e do absoluto em Kandinsky, com os seus ecos místicos e cósmicos, estão, naturalmente, repassadas da herança romântica alemã, que agora se depura e se rarefaz no sentido da abstracção e do efeito "composicional", deixando para trás, ao espiritualizá-las na forma pura, as alegorias românticas. A miragem romântica da fusão das artes, que Wagner tentou levar à prática como "obra de arte total", sucede-se, nos modernos, uma coerência construtiva e um voluntarismo anímico que permitem a concretização dessa utopia precisamente... no plano da abstracção. A totalidade romântica era ideal, no seu desejo de superar a finitude e a fragmentação do sujeito e do mundo numa metafísica do absoluto que, do ponto de vista formal, deixava, no entanto, a "obra" incólume. Os modernos levaram essa consciência do fragmentário até ao nível material do significante, transpondo a fragmentariedade do real para o próprio corpo da obra, transformando, assim, a abstracção em

concreção. Num pintor romântico como Philipp Otto Runge, os signos são símbolos de um absoluto que dá ainda pelo nome de "forças de Deus". Em Kandinsky, e em muitos outros artistas modernos, a totalidade é a do Nada (foi essa a grande aposta da arte moderna, e daí a presença, nela dominante, de uma ausência avassaladora a que Kandinsky chama "espírito" ou "interioridade"), a "realidade" ausenta-se da obra, a abstracção será, por homologia, a manifestação, nessa obra, de um vazio de realidade e da morte de Deus (a palavra Deus nunca aparece nos escritos de um "espiritualista" como Kandinsky, sendo aí substituída pela sua versão moderna, a de um deus mental, mas não menos substancialista, que é a figura central do "espírito", Geist). A noção de totalidade, que no nosso

tempo pós-moderno é marcadamente centrífuga, disseminada e rizomática, vivendo de uma multiplicidade de presenças, é em Kandinsky essencialmente centrípeta: nomeadamente em *O Som Amarelo*, tudo converge para um centro interior, num processo de redução e essencialização servido por uma tripla dimensão da totalidade, que parece querer traçar o arco que une o Romantismo-Simbolismo (a variante sinestésica) passando pelos Modernismos (a sincrética, da "ideia" ou do "espírito" que tudo informam), ao Pós-modernismo (com a sua prática interactiva). No momento em que surge, *O Som Amarelo* é já, de certo modo, uma composição interactiva, "melo-vocovisual" com fundo cinético, mas prescindindo da centralidade da palavra nas composições dramáticas convencionais: aqui, a palavra apresenta-se transformada, reduzida à sua dimensão ritualística (primitiva?), "poética" no sentido mais abstracto - e ainda romântico - do termo. "A palavra", dirá



João
Barrento

Kandinsky em *Do Espiritual na Arte*, "é um som interior". Por isso, o "drama" nesta composição para palco é um drama-poesia cinético e in-tensivo, pura energia e vibração. Nada se passa (em termos de uma acção), mas muito acontece, naquele sentido, heideggeriano, do *sich er-eignen* (ou *ur-äugen*) alemão: o acontecer é o irromper súbito de singularidades que se dão a ver numa tensão expressiva, no movimento arritmico das figuras de luz e cor. Imagens, portanto. Mas imagens indecisas, contaminadas pela instabilidade de um dispositivo cénico em que as linguagens se cruzam, se substituem e se anulam mutuamente. Nada é o que é, tudo é como outra coisa, tudo parece ser. Mas não estamos diante de quaisquer simulacros pós-modernos, antes perante uma outra dialéctica das aparências, no clímax do cepticismo epistemológico da modernidade. Os princípios estruturantes dessa dialéctica são diversos (a analogia dos opostos, a alternância de sístole e diástole, a irrisão do mundo, o *dever de tudo em tudo*, a "musicalização" - nietzscheana - da obra, que gera o impreciso), mas remetem todos para um "além" que a obra tenta fazer ressoar no plano do concreto, e que é o seu estigma inconfundivelmente idealista e metafísico. O trânsito permanente de signos e formas esvaziados de corpo natural e de fábula - "desumanizados", diria mais tarde Ortega - não é, como hoje mais facilmente poderíamos esperar, jogo de contingências, mas sinal de uma crise, diagnosticada nas primeiras décadas do século XX, entre Freud e Husserl (a célebre *Krisis*, deste último, data já de 1936). Da crise interiorizada nasce o imperativo categórico dos modernos, que é o da necessidade de a superar no plano da forma pura e rigorosa (a que "nasce do espírito", diz Kandinsky); a crise gerida à superfície pela mentalidade pós-moderna abre-se "naturalmente" ao império da contingência (e cai de novo no jogo inconsequente, ou então ironicamente orquestrado). O rigorismo de Kandinsky e os fumos apocalípticos que se elevam desta e de outras "composições cénicas" da época dita expressionista encontrarão hoje alguma resistência, pela sua desesperada busca do eterno no contingente (que para ele é o "absoluto" dos meios elementares da forma, da cor, da linha, do som). Mas o grande potencial de actualização (ou transfiguração) estética salva esta composição para qualquer época, incluindo a nossa. Só lhe faltará, talvez, um condimento que geralmente anda arredado da mais pura ortodoxia modernista, pelo menos alemã (Pessoa seria, nos Modernismos europeus, a grande excepção), mas que este nosso tempo muito preza: precisamente aquele ingrediente humano (e neste caso não demasiado humano) que dá pelo nome de ironia. Dele não se encontra qualquer ressonância nas infinitas vibrações que atravessam *O Som Amarelo*.



João
Barrento

Amo todos aqueles que são como pesadas gotas caindo, uma a uma, da nuvem escura que paira por cima dos homens: anunciam que vem aí o relâmpago e, como anunciadores, eles perecem.

Friedrich Nietzsche, Assim Falava Zaratustra

A bússola orientadora que me guia neste ensaio é uma e bem definida: interessa-me fundamentalmente tratar o modo como, a partir dos escritos teóricos, bem como da obra plástica de Kandinsky, se pode depreender uma visão profética do artista, fulgurando este enquanto ser iluminado que, através da sua arte, revela as radicais verdades do nosso estar-no-mundo (na formulação heideggeriana).

Cedo nos apercebemos das corrosivas afinidades que esta concepção kandinskiana e a concepção romântica do artista detêm entre si. O caminho a trilhar não nos deve impedir, porém, de salientar que o papel da tradição romântica não obnubila minimamente a originalidade e a singularidade da obra de Kandinsky.

Trata-se meramente de optar por uma hipótese ensaística de trabalho, entre tantas outras possíveis. Com efeito, e se na Weltanschauung romântica as noções de individualidade e de génio criadores assomam de forma espantosa, importa, desde logo, considerar a forma como o pensamento romântico configura o artista – escritor de textos, demiurgo de mundos; daqui defluindo a associação artista-profeta. Aliás, e ainda que tal incursão exegética não caiba no contexto do presente ensaio, profeta, no seu sentido mais puramente religioso, aponta para a noção de Speculum aeternitatis:

neste sentido, o profeta, desde a sua mais primária significação, assume-se como espelho de uma entidade superior.

Na verdade, na reflexão do Romantismo, o topos do artista (ancorado no papel motriz da imaginação) como ser visionário, como profeta iluminado, enfim, como vate, é indubitavelmente o substrato mental que enforma toda a época em apreço. “Profetizar” era, assim, no Romantismo, articular o futuro, suprimir a contingência e o imponderável, era ser-se capaz de revelar uma mais lata verdade e de mergulhar as suas raízes no pântano da experiência humana, sendo nesse sentido que Novalis nos esclarece que: “Só um artista pode adivinhar o sentido da vida.”¹ A visão do artista seria, pois, a força



Ricardo Gil
Soeiro

¹ João Barrento (Sel., trad., introd. E notas), *Literatura Alemã. Textos e Contextos (1700-1900)*. O séc. XVIII, vol. I, Lisboa, Editorial Presença, 1981, p. 258.

autenticamente criadora, capaz de libertar o homem das amarras e da contingência do hic et nunc.

No fundo, configurando-se como um rebelde que se ergue, alívio e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, o artista romântico assume-se como ser propior Deus, fulgurando Prometeu, como figura paradigmática dessa condição titânica do Homem.

Concomitantemente, e resultante dessa visão singular, o artista é apresentado como uma figura que ostenta um irreduzível fosso comunicacional entre ele próprio e as "massas cegas" (expressão que Kandinsky, ao longo dos seus escritos teóricos, utiliza reiteradamente), sendo não raras vezes apresentado como exibindo traços de loucura ou solidão. Na sua obra *Wir Aussenseiter*,² Hans Mayer procura analisar os laços hermenêuticos que conceitos como sociedade, melancolia, minoria manifestam ter entre si, estando a sua tónica colocada na diade problemática Gênio/Saúde (aliás, um título de um ensaio de Gottfried Benn – *Genie und Gesundheit*, para o qual também Mayer nos chama a atenção). O abismo que ineludivelmente se cava entre o homem lúcido e toda a humanidade consubstancia-se em figuras literárias como Fausto, Hamlet, D. Quixote e em escritores como Hölderlin, Lenz ou Nietzsche. Na verdade, o que se verifica em todas elas é como que uma *Weltschmerz* (dor existencial) e uma *Zerrissenheit* (dilaceração interior). Também o Zaratustra de Nietzsche, regressado das montanhas pelas quais durante dez anos tinha trocado o local onde vivera (algures na Pérsia), descobre que a sua mensagem não poderá ser decifrada, sendo a sua prédica totalmente incompreendida. Também aqui, oferecer a sua sapiência aos homens é "descer ao abismo".

A incomunicabilidade de que aqui se fala bifurca-se em duas convicções diametralmente opostas: para o artista, este fosso deflui da noção de que se "nasceu póstumo"; por outro lado, para o resto da humanidade, tal cesura resulta da loucura e dos traços de personalidade atípicos que o artista manifesta. Urge agora compulsar os textos de Kandinsky à luz destas coordenadas românticas, de forma a desvelar as claras afinidades que esses dois universos bem distintos revelam entre si. Com efeito, grande parte dos textos teóricos do pintor russo está alicerçada justamente nessa visão. Todavia, a visão profética que Kandinsky tem do artista não emana, como acontece noutros artistas, de uma crença apolínea resultante de uma época auto-confiante. Ao invés, trata-se de um cepticismo agudo que levará Kandinsky a debruçar-se de forma crítica sobre o status quo da sua época. Torna-se pertinente,



Ricardo Gil
Soeiro

²Hans Mayer, *Wir Aussenseiter*, Rimboud Presse, Aachen, 1983.

pois, avaliar as preocupações mais acutilantes do pintor, no que toca à sua visão da época em que se tem de mover.

Para o pintor abstracto, o tempo em que se insere pauta-se pela vitória de um certo materialismo "anestesiante" e "massificante", em detrimento do poder espiritual que definhava. No fundo, o sentimento de decadência enquadra-se num cepticismo generalizado a que a magnum opus de Oswald Spengler oferece a expressão linguística: O Declínio do Ocidente (Der Untergang des Abendlandes, no original).

Ao artista-profeta caberá "fazer a radiografia" da falência e do caos de uma civilização ocidental moribunda a que as noções de fragmentação e de descentramento do sujeito dão voz, sendo evidentes os sinais de descrença em relação a um projecto iluminista, sempre ancorado numa razão que, mais tarde se atestará (e a obra Dialektik der Aufklärung, de Max Horkheimer e de Theodor Adorno será, a esse título, paradigmática), gerará a sua própria negação. No texto autobiográfico Rückblicke, Kandinsky dá voz a esses sinais, afirmando mesmo que

"a desintegração do átomo constitui na minha alma a desintegração de um mundo inteiro. De repente, as paredes mais grossas desabaram. Tudo se tornou inseguro, trémulo e amorfo. Não me admiraria se uma pedra se derretesse e tornasse invisível à minha frente."³

Assim, e ainda segundo Kandinsky, numa época dominada pelas doutrinas materialistas e pela anestesia do espírito, caberia à arte dar voz às mais íntimas inquietações do humano, tentando reabilitar e fazer sarar o tecido cultural contemporâneo cuja degradação era então bem visível. Só dessa forma, poderá o artista acrescentar algo de substancialmente novo e fértil à sua época.



Ricardo Gil Soeiro

A minha tese é a de que também em Kandinsky a visão profética do artista adquire uma expressão pungente e agónica, reflexo de profunda turbacão interior. Que tal missão profética acarreta um oceano de dificuldades, de vicissitudes, de sofrimento e de solidão (ou seja, um preço individual muito alto) parece não escapar a Kandinsky. Já na passagem que se segue, o topos do artista como ser à margem aparece novamente:

"Por vezes, no extremo do vértice mais alto, apenas existe um homem. A sua contemplação é equivalente à sua infinita tristeza. E os que lhe estão próximos não o podem compreender. Na sua indignação acusam-no de impostor e de

³Wassily Kandinsky, Rückblicke. 1913, Die Gesammelten Schriften. Herausg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Band I, Benteli Verlag Bern, 1983, p. 33 (trad. de Ricardo Gil Soeiro).

louco. Assim aconteceu a Beethoven, solitário e alvo de insultos. Quantos anos serão necessários para que a secção mais ampla do triângulo alcance a posição que este homem ocupou sozinho? Aquele que consegue olhar para além dos limites da sua secção é um profeta para os que o rodeiam.

Ele ajuda a empurrar a carroça recalcitrante. Os visionários, aqueles que têm necessidade de luz, são afastados, postos a ridículo e tratados como loucos. [Meu destaque]⁴

No fundo, e recuperando a fórmula schopenhaueriana, quanto mais genial (e, conseqüentemente, daí decorrendo maior turbacão interior e maior lucidez) o ser humano se revelar, maior será o seu sofrimento:

"É no homem que ela [a dor] atinge o seu mais alto grau, tanto mais alto quanto maior for a sua capacidade de conhecer, a sua inteligência. Por isso aquele em que reside o gênio é o que sofre mais. É neste sentido, em relação ao grau de conhecimento e não ao puro saber abstracto, que eu entendo e uso aqui a frase do "Eclesiastes": "aqui auget scientiam, auget et dolorem".⁵

Segundo Kandinsky, seria a própria época em que se inseria o artista que, vestida com os seus (pre)conceitos, com a sua constelação axiológica e com a forma mentis que a enforma, exigiria a intervenção demiúrgica do artista, apesar desta, como vimos anteriormente, continuar opaca à visão ordinária da "grande massa", que a não logra compreender:

"A atmosfera espiritual das grandes épocas é tão carregada de um desejo preciso, de uma necessidade bem definida, que é bem fácil tornarmo-nos profetas".

É, de um modo geral, o que se passa nos períodos de mudança; a maturidade interior que escapa ao olhar superficial dá então um abanão invisível e irresistível ao pêndulo da vida espiritual. (...) Não deixa de ser bem curioso, quase incrível, que a "grande massa" não acredite o "profeta". [Meu destaque]⁶



Ricardo Gil Soeiro

4- Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Trad. Maria Helena de Freitas, Prefácio e nota bibliográfica de António Rodrigues, 4 1999, p. 30.

5- João Barrento, *Literatura Alemã. Textos e contextos (1700-1900)*, O século XVIII, vol.I, Editorial Presença, Lisboa, 1989, pp. 159-160.

6- Wassily Kandinsky, *Gramática da Criação*, Antologia de artigos apresentados por Philippe Sers, "Colecção Arte & Comunicação", Edições 70, 1970, p. 41.

Todavia, na óptica de Kandinsky, o choque, o espanto, enfim, a incompreensão que caracterizam o olhar incauto da contemplação do "novo" não hipotecam, de forma alguma, a instauração (progressiva, é certo) e a inelutável vitória da nova visão, fruto afinal do lampejo criador do artista:

"Apesar de toda a cegueira, do caos, e desta perseguição desenfreada, o triângulo espiritual continua na realidade a avançar. Lentamente, ele move-se, com uma força irresistível. Invisível, um novo Moisés desce da montanha e olha a dança em volta do bezerro de ouro. E, apesar de tudo, ele concede aos homens a fórmula de uma nova sabedoria. A sua linguagem escapa aos homens. Mas o artista entende-o e, embora inconscientemente, responde ao seu apelo".⁷

Kandinsky tem a perfeita consciência de que se encontra no dealbar de uma grande época espiritual, que poucos logram entrever. Ainda segundo o pintor russo, caberá ao momento presente a precípua tarefa de descortinar as novas

tábuas de valores estéticos, enfim, de rasgar novos horizontes intelectuais à Humanidade. Para tornar mais vivida a sua mensagem, Kandinsky socorre-se de uma alegoria: a alegoria do caminho difícil e sinuoso, cuja passagem é inabrupto obstruída pela mão invisível, munida de pérfidos calhaus. É justamente neste momento da alegoria que surge um novo homem, que, a todo o custo e qual a figura mitológica de Atlas – obrigada que está a suportar o peso da humanidade – procura arrastar a pesada carroça da humanidade:

"Quando uma etapa é alcançada e o caminho parece desobstruído dos pérfidos calhaus, uma mão invisível lança novos blocos que parecem obstruí-lo por completo, tornando-o irreconhecível. Então, infalivelmente, um

homem surge, semelhante a qualquer um de nós, mas transportando uma força misteriosa e visionária. Ele observa e ensina. Por vezes quer libertar-se desse dom superior e sublime, dessa cruz pesada que o faz vergar. Mas não pode. Perseguido por troças e ódios, arrasta a pesada carroça da humanidade, tentando, com todas as suas forças, libertá-lo das pedras que o retêm".⁸

Aquilo que permite à humanidade avançar é, segundo Kandinsky, o espírito abstracto. Na seguinte passagem, para designar essa força destruidora e castradora dos novos valores, o pintor escolhe o epíteto de mão negra, constituindo esta força a barreira que impede o caminho para verdadeira arte. Se essa barreira for derrubada, então a condição exterior estará concretizada.

7-Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, *Ibidem*, p. 32.

8-Wassily Kandinsky, *idem*, *Ibidem*, p. 25.



Ricardo Gil
Soeiro

Todavia, importará ainda e sobretudo a condição interior que Kandinsky identifica com o espírito abstracto. Segundo o pintor, será este espírito interior que será o motor da evolução da arte:

“Os homens estão cegos.

Uma Mão Negra está pousada sobre os seus olhos. É a Mão daquele que odeia. Aquele que odeia procura por todos os meios travar a evolução, a elevação.

‘Eis o elemento negativo, destruidor. A Mão Negra que semeia a morte.

A evolução e o movimento em frente e para cima só são possíveis quando o caminho está livre, quando não se levanta qualquer barreira. Essa é a condição exterior.

A força que impulsiona o espírito humano para a frente e para cima, quando o caminho está livre, é o espírito abstracto. É preciso, naturalmente, que estrondeie e se faça ouvir. O apelo tem que ser possível. É a condição interior. [Meu negrito, destaque itálico de Kandinsky]”⁹

Importa, agora, interrogar quais, efectivamente, são os “instrumentos” de que o artista dispõe para levar a cabo essa façanha. Na verdade, apesar da sua irreductível singularidade, parece-me que o conceito de condição interior, aliás basilar na arquitectura do pensamento de Kandinsky, encontra ecos na liberdade irreductível do artista romântico que, por forma a criar verdadeiramente, exímia-se a seguir cegamente os preceitos e as regras estatuídas, pelo que só à sua voz interior (vide o conceito de ressonância interior de Kandinsky), só às suas próprias “regras” conferia importância decisiva. No fundo, a condição interior de que nos fala Kandinsky mais não é do que uma coerência endógena ao próprio indivíduo criador, fulgurando como um imperativo ético que o leva, de acordo com a sua leitura pessoal e com sua intencionalidade, a criar da forma que cria. Na verdade, para Kandinsky, o essencial não é que a forma seja pessoal, nacional, com um belo estilo, que ela corresponda ou não à corrente geral da época, que ela se assemelhe ou não a um grande ou pequeno número de formas, que ela surja isolada ou não; o essencial, na questão da forma, é saber se ela nasceu ou não de uma necessidade interior [Destques de Kandinsky].¹⁰



Ricardo Gil
Soeiro

9- Wassily Kandinsky, *Gramática da Criação*, *ibidem*, p. 14.

10- Wassily Kandinsky, *ibidem*, pp. 17, 18

Em última análise, este espírito de luta e de conquista de uma nova constelação axiológica, e a noção do artista enquanto condottiere, enquanto paladino dos valores do Espírito, encontra eco na obra plástica de Kandinsky. Com efeito, os Leitmotive do combate de São Jorge com o Dragão, do Cavalo e do Cavaleiro (vide, por exemplo, Lírico ou os trabalhos d' O Cavaleiro Azul) ou do barco a remos, sugerem, de forma lapidária, a consciência de que se está a entrar numa gesta inclita e que, apesar de todas as vicissitudes, se instaurará o valor do "novo".

Concluindo, para que o sopro visionário do artista penetre e fecunde o Zeitgeist, para que o olhar demiúrgico daquele que vê para além das aparências possa semear a sua chama em outras consciências, é imperioso que se faça um sacrifício, para que a "luz" (metáfora que, desde a Aufklärung, se mostrou sempre tão enganadora) não soçobre ante a escuridão, para que o menos-sentido (para utilizar a terminologia do filósofo da linguagem, do século XVIII, Johann Georg Hamann) não prevaleça sobre o mais-sentido. É disso que falam as palavras de R. W. Sheppard,¹¹ a propósito da composição para palco Der gelbe Klang (O som amarelo), que presidiu à elaboração deste ensaio. É com elas que remato esta reflexão:



Ricardo Gil
Soeiro

"Trata-se da crucificação do mundo da luz na Criação. E é este o sentido de Der gelbe Klang: o mundo da luz é crucificado, crucifica-se, para que a Criação tome forma. É o mais antigo segredo da Mística que se revela: só através da crucificação da luz é revelada a vida".

11-R.W. Sheppard, "Kandinsky's Abstract Drama Der gelbe Klang: An Interpretation", Forum for Modern Language Studies, vol. XI, 1975, p. 81.1

Em 1923, Kandinsky publica no livro Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–23 (A Bauhaus estatal em Weimar 1919-23) o seu ensaio „Ober die abstrakte Bühnensynthese“ (Sobre a síntese abstracta para palco), retomando a sua ideia de uma síntese das artes, em que havia começado a pensar onze anos antes no almanaque „Der Blaue Reiter“ (O Cavaleiro Azul):

„Toda a arte tem uma linguagem própria e os meios que só a ela dizem respeito – a sonoridade interior abstracta dos seus elementos. Nesta sonoridade interior abstracta nenhuma destas linguagens pode ser substituída por qualquer outra. Assim, toda a arte abstracta é fundamentalmente diferente de todas as outras. Aí reside a força do teatro.“ (Max Bill, ed.: Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler. Bern: Benteli-Verlag p. 81.)

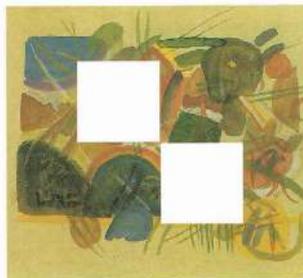
Aqui o palco aparece como o lugar de uma síntese, ou antes de uma sinestesia, onde, através da união das diferentes artes, é criado um conteúdo radicalmente novo sem que o valor próprio de cada forma de arte saia prejudicado:

„Ou seja, visto de um modo rigoroso, a forma puramente abstracta do teatro é a soma das sonoridades abstractas: 1. da pintura – cor, 2. da música – som, 3. da dança – movimento, nas vibrações conjuntas da construção arquitectónica. Aqui começa o palco abstracto que pode tornar-se e se tornará, em breve, nas formas puras da composição abstracta para palco e para a qual o período analítico de todas as artes é um primeiro escalão inevitável.“ (Max Bill, p. 82.)

Ligamos o Windows Media Player da última versão do programa Microsoft XP e podemos ouvir uma canção de David Byrne. Junto com a música vem pré-instalado um programa que se chama Musical Colors. Com o programa o ouvinte pode escolher entre as várias possibilidades de criar imagens consoante os ritmos da música, mais „hippie“ com o „Electric Rainbow“, mais em cores psicadélicas com o „Neon Highway“. Este programa, uma brincadeira técnica, deve ser em versão „light“, a mais conhecida e distribuída sinestesia entre música e cores, uma tentativa de desenhar com música.

O fenómeno de ouvir cores é também a forma mais frequente de sinestesia, o chamada coloured hearing. Neste sentido, sinestesia significa uma disposição psíquico-neurológica de mistura de sentidos, uma capacidade mental, que programas de computadores tentam transformar numa experiência interactiva entre música e cores.

As pessoas que possuem essa capacidade de sinestesia, estima-se que seja de 1 em 2000, ouvem cores e, para elas o vinho pode ter um sabor azul. É conhecido o caso do amigo de Kandinsky, A. Schönberg, que nas suas obras teatrais tentou realizar as suas visões de uma ligação entre música e pintura. (Mais informações e uma bibliografia sobre sinestesia pode ser encontrada, p. e., em: www.sequenze.de, disponível também em Inglês.) Na Literatura, uma das peças mais famosas de sinestesia é o poema Voyelles



Gerd Hamm

de Arthur Rimbaud, em que o autor atribuiu cores às vogais: A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu... Do próprio Kandinsky sabemos também da existência de sensações de sinestesia, p. e., na descrição da hora mais bonita do dia em Moscovo, a qual ele refere na sua obra autobiográfica Rückblicke (Retrospectivas):

„Esta imagem não dura muito tempo: mais alguns minutos e a luz do Sol torna-se avermelhada devido ao esforçoem ficar cada vez mais avermelhada, primeiro fria e depois cada vez mais quente. O Sol derrete Moscovo numa única mancha, que põe toda a interioridade, toda a alma, em vibração como uma tuba frenética. Não, não, a hora mais bela não é esta homogeneidade vermelha! É apenas o acorde final da sinfonia, que faz viver intensamente qualquer cor, que faz e obriga Moscovo a soar como o fortissimo de uma orquestra gigantesca.“ (Em: Peter Anselm Riedl, Kandinsky. Reimbeck bei Hamburg, (9)2001, p. 9.)

Para as artes da actualidade, sobretudo para as media arts, o conceito da sinestesia é de novo importante e podem observar-se tendências que parecem assemelhar-se às ideias de Kandinsky, mesmo quando não se referem directamente ao autor de O Som Amarelo.

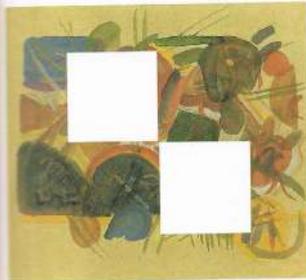
No seu livro „Art of the Electronic Age“ Frank Popper traça uma linha recta desde os conceitos e das preocupações das artes na Alemanha no início do século XX, sobretudo na Bauhaus, até ao desenvolvimento das media arts:

„Walter Gropius sucedeu a Van de Velde como director da Escola de Artes e Ofícios de Weimar. Esta Escola haveria de se tornar na Bauhaus em 1919 e, através desta e da sua congénere Americana, o Instituto de Tecnologia de Chicago, fundado por Lázló Moholy-Nagy, em 1937, a 'máquina estética' entrou na vida contemporânea.“ (Frank Popper, Art of the Electronic Age. London: Thames and Hudson, 1993, p.11.)

Em toda a sua criação artística Kandinsky defende o progresso não como revolução mas sim como evolução e, em 1912, escreve: „Toda a evolução, isto é, o desenvolvimento interior e a civilização exterior, consiste pois em remover barreiras.“ (”Über die Formfrage“, em Max Bill, p. 19.) Nas suas aulas como professor na Bauhaus, Kandinsky defendia igualmente o progresso e a evolução. Ele ensinou História da Arte Moderna e depois Composição com base nos conhecimentos do desenvolvimento das artes (Cf o prólogo de Max Bill, pp 10-12.)

É no caso de O Som Amarelo a ideia de progresso de Kandinsky é acompanhada pelo uso da tecnologia mais avançada de então:

„Pode considerar-se como provado que a obra foi concebida com base nas possibilidades técnicas especiais e na altura indiscutivelmente progressistas do Teatro Artístico Reformador de Munique que, desde a sua fundação em 1908, foi dirigido por Georg Fuchs.“ (Peter Anselm Riedl, (9)2001, p. 60.) O início das media arts, no final dos anos '50, está ligado a nomes como Karlheinz Stockhausen, Nam June Paik, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Ben Patterson ou Otto



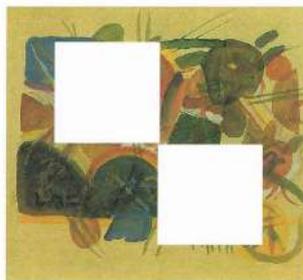
Gerd
Hammer

Pienc. O último, membro do Movimento Zero, mostra em 1960 o seu „Lichtballett“ (Ballet de luz), uma instalação que, através de uma dança de luz, pretende ultrapassar a separação entre palco e público e incluir o observador numa experiência em que ele se sinta parte dessa luz: „É criada uma sensibilidade dinâmica relativamente ao espaço e, deste modo, a força da gravidade perde a sua forma encantatória. Os aparentemente necessários conflitos do enredo, que caracterizam a produção teatral tradicional, não são utilizados no Ballet de Luz; em vez disso existe uma distribuição de fases que está mais próxima de um continuum.“ (Otto Pienc, *Light Ballet*. Em: Frieling, R.; Daniels, D.: *Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*. Wien, New York, 1997, p. 55.)

De facto, na arte contemporânea os media são considerados como meios para criar sinestésias; desde a fita magnética até ao CD ou ao DVD, eles assumem praticamente o papel do palco tradicional. E aqui os computadores e a Internet fornecem aos artistas possibilidades infinitas, para abrir um espaço novo de experiência dos sentidos, um espaço na realidade virtual: „A dupla origem da Computer Art foi identificada como arte calculada, programada e conceptual. O papel do computador para a arte ultrapassa a sua função como ferramenta ou como meio; mais do que um fornecedor de informação, ele funciona antes como um instrumento intelectual para alcançar o espaço multi-sensorial das ‘realidades virtuais.’“ (Frank Popper, 1997, p. 179.)

Obviamente, e é válida a conhecida frase de McLuhan, *The message is the medium*, que através da sua tecnologia cada media fornece possibilidades diferentes. Em *O Som Amarelo*, Kandinsky também quer evocar, através do convívio das artes, i.e., a sinestesia do movimento, da luz, do som, das figuras e da cor, aquilo a que ele chama a ‘sonoridade interior’, a ‘alma da forma.’

Palavras como alma e sonoridade interior não aparecem frequentemente nas media arts. No entanto, a arte electrónica pode ver em Kandinsky um antecessor legítimo pela sua atitude perante o uso da mais avançada tecnologia. O que também pode observar-se, p.ex., em *The Brain Theatre of Mental Imagery* de Todd Silver: „(...) num trabalho de mistura de meios em lona sintética, com um processo de impressão em relevo retro, alumínio e vidro, ele combinou arte, neurofisiologia e física nuclear com o objectivo de explorar a inter-conexão do cérebro humano e do universo físico.“ (Frank Popper, 1997, p. 140. No livro encontram-se também mais exemplos do convívio entre as artes e as ciências.) Em obras como esta descobrem-se ainda traços da influência ou analogias com os métodos de Kandinsky. Ainda que agora o palco possa ser electrónico, as media arts, nas suas formas mais avançadas, continuam a procurar novas experiências dos sentidos e de maneiras de ver o mundo a partir de uma sinestesia de várias formas de arte e ciência.



Gerd Hamme

«É melhor tomar a morte pela vida do que a vida pela morte. Ainda que uma única vez. [...] Aquele que é livre procura enriquecer-se por meio de todas as coisas e deixar que a vida de cada ente aja sobre si – mesmo quando se trate apenas de um fósforo queimado.»

Kandinsky, «Sobre a questão da forma», BR, 182.

Estranha alternativa, esta: «tomar a morte pela vida» ou tomar «a vida pela morte». Alternativa entre dois enganos, entre duas ilusões. Como optar entre dois enganos? Como escolher, quando sabemos que a escolha é entre ilusão e ilusão?

E depois... a «vida» de... «um fósforo queimado»? Que «agir» se poderá esperar de um «fósforo queimado»? De uma «vida» que afinal não é vida? Que importa o «agir» de um «fósforo queimado», se aquilo de que se fala é do «enriquecimento por meio de todas as coisas»?



José Justo

1.

O horizonte do pensar kandinskiano é o «espírito», o «Geist». É para aí que tudo se dirige, é aí que tudo conflui ou... deveria confluir. É do «Geist», portanto, que deviam vir as respostas. Mas o «Geist» não fala. Pelo menos não fala nada que se pareça com a linguagem geral. Se dissesse alguma coisa, o «Geist» diria «vibrações». Mas nem é o «Geist» que vibra. O que vibra é a «alma». A «alma» vibra de uma «vibração interior», de um som («Klang») que não é som («Laut»). (Chega mesmo a suspeitar-se que «alma» não seja outra coisa senão o nome do órgão da «vibração interior», da sede do «acorde íntimo».)

O «Geist» não é uma entidade. O «Geist» é simplesmente «das Geistige» («o espiritual»), ou seja, é uma qualidade. A qualidade abstracta da experiência artística: da apreensão na arte; da expressão artística; dos objectos (sejam eles quais forem) quando apreendidos enquanto vibração interior; da manifestação materializada da vibração interior. Ao «Geist» chega-se por uma atenção, por uma escuta. Uma atenção especial, preparada pela máxima desatenção a tudo o mais. Uma «maturação» (BR, 161) que envolve uma espécie de desaprendizagem.

Com figuração ou sem ela, com referente ou sem ele, pela via «realista» ou pela via «abstraccionista» (BR, 147-156), é sempre a uma «vibração sem objecto» («gegenständlose Vibration»: UGK, 46) que se haveria de chegar. Na

Nota-As citações são identificadas com as siglas BR (Der Blaue Reiter) e UGK (Über das Geistige in der Kunst). As edições usadas e às quais se referem os números de página indicados são as seguintes: W. Kandinsky, F. Marc (org.s), Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuauflage (publ. por Klaus Lankheit), Piper, Munique 1984; W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Benteli, Berna s.d.

literatura, na música, nas artes plásticas (ÜGK, 43 e sgs.), nas «composições para palco» (ÜGK, 125 e sgs.; BR, 189 e sgs.).

2.

No final de *Sobre o espiritual na arte*, Kandinsky estabelece a articulação entre três categorias dos seus trabalhos plásticos: «impressões», «improvisações» e «composições» (ÜGK, 142). Poderia parecer uma tipologia dos objectos artísticos. Mas não. Trata-se sobretudo da diferenciação de três modos da «construção» plástica.

As «Impressões» («Impressionen») são «expressão» desenhística ou pictórica de uma «impressão directa» («direkter Eindruck») da «natureza exterior». As «Improvisações» («Improvisationen») são «expressão» preferencialmente «inconsciente» e «súbita» de «impressões da natureza interior». As «Composições» («Kompositionen») são «expressão» intencional, racional, consciente, especialmente lenta («ganz besonders langsam»), de impressões interiores.

A diferença entre «Impressões» e «Improvisações» não é, portanto, análoga à diferença entre «Improvisações» e «Composições».

As «Impressões» distinguem-se das «Improvisações» quanto à exterioridade ou interioridade da impressão que está na origem da expressão. Esta distinção, porém, não se aplica à diferença entre «Improvisações» e «Composições», pois que ambas dão expressão a impressões interiores. As «Improvisações» distinguem-se das «Composições» quanto ao carácter inconsciente de umas e consciente das outras, quanto à instantaneidade das primeiras por oposição à elaboração lenta das segundas.

As «Composições», contudo, diz Kandinsky, são elaboradas «a partir dos primeiros esboços», ou seja, a partir de «Impressões» e de «Improvisações». Sendo assim, para que se mantenha a ideia de que as «composições» dão expressão a um plano de interioridade, é preciso entender que as «Impressões», quando tomadas como material para as «Composições», procederam já àquilo a que poderíamos chamar uma metamorfose da «impressão directa» da «natureza exterior» em «impressão interior».

O processo lento e intencional da «Composição» não exclui de modo algum o carácter inconsciente e imediato das «Improvisações» nem o carácter externo das «Impressões». Pelo contrário, a «Composição» constitui-se a partir desses dois planos, articulando-os, combinando ou cruzando os dados de cada um deles, intencionalmente, ou seja, em intenção de uma certa «obra». (E acontece que isto diz respeito às «Composições» pictóricas tanto quanto às «Composições para palco».)

Quando se chega ao plano da «composição» é da intencionalidade específica da arte que se trata. É esta intencionalidade que é preciso distinguir da



José Justo

intencionalidade instrumental e geral. Uma vez obtida essa distinção ver-se-á que a intencionalidade artística é liberdade. Poder-se-á então porventura entender que «aquele que é livre» possa «enriquecer-se» por meio de «um fósforo queimado»...

3.

Recordemos apenas dois momentos de uma notável sequência de «exemplos» oferecida por Kandinsky em «Sobre a questão da forma» (BR, 157 e sgs.). Kandinsky convida o «leitor» a isolar uma «letra» do texto que tem perante si e a «intuí-la» («anschauen») «com olhos inabituais», «apenas enquanto coisa» («erst als Ding»). O que assim se obtém – num primeiro passo que põe de lado a função «prática» da «forma abstracta que é designação permanente de um determinado som» – é uma «forma corpórea, que de um modo totalmente independente produz uma definida impressão exterior e interior». Ora, diz Kandinsky, nesta perspectiva a «letra» passa a consistir em duas coisas: 1. uma «forma principal» inteiramente coincidente com o «fenômeno global» («= Gesamterscheinung»); 2. «diferentes linhas», desenhadas de maneiras diversas e combinadas nesse «fenômeno global». A «forma principal» pode surgir como «divertida», «triste», etc., ou seja, pode provocar «uma determinada impressão interior». O mesmo sucede com cada uma das «diferentes linhas» que se combinam na «forma principal».



José Justo

Tudo neste exercício depende do «olhar inabitual». O que o «olhar inabitual» deve pôr de lado é precisamente o... habitual, o hábito, a habituação. O que é o hábito? O hábito é a sempre repetida, sempre reencontrada finalidade instrumental de um objecto. Quando ao objecto se subtrair essa finalidade prática obter-se-á uma «coisa», «apenas enquanto coisa». A «coisa», neste sentido, é irrepitível. Repetível é a finalidade prática. Porquê? Porque a finalidade, sendo independente de cada situação concreta, é geral e «abstracta» (i.e., não-corpórea), e só o geral-abstracto é repetível. A coisa é – ou seja, «aparece» enquanto fenómeno («erscheint») –; a finalidade repete-se, e repetindo-se precisamente enquanto abstracção geral, repete-se como não ser, enquanto redução do fenoménico. Torna-se assim porventura claro que o primeiro momento do percurso abstractivo (no sentido da «pureza» da experiência artística) é... um concretismo: arrancar o fenómeno, enquanto fenómeno concreto (corpóreo), à repetibilidade própria da finalidade prática, mas imprópria do fenómeno. Parece então óbvio que a repetição faz desaparecer a vida concreta do fenómeno, ou seja, a repetição mata... A «letra», que de acordo com uma longuíssima tradição cristalizada instrumental, imediata, primeira, interna, etc.). A finalidade instrumental é nas línguas europeias é letra morta, é então para Kandinsky o exemplo ideal (ad contrario) de como um «olhar inabitual» pode captar a «coisa» enquanto

«vida» ou, se se quiser dizer de outra maneira, transformar morte em vida: «Quando o leitor tiver sentido esses dois elementos da letra, nele gerar-se-á prontamente o sentimento que esta letra provoca enquanto ente com vida interior.»

Vejamos um segundo momento: ainda na página impressa, o exemplo do travessão. O travessão, «se for introduzido na colocação certa [...]», é uma linha com uma significação prática orientada para fins.» Ao contrário do que se passava com o primeiro exemplo, Kandinsky procede agora de um modo aparentemente mais experimental, ou seja, submetendo o «travessão» a sucessivas modificações ou manipulações: prolongando-o, enquanto linha; introduzindo-o numa «colocação errada»; colocando-o numa página em branco (do livro); retirando-o, finalmente, do contexto livro e deslocando-o para um «meio» de natureza diferente, uma «tela». O que é notável nesta experimentação imaginária são as sucessivas tentativas de lateralizar, v.g. excluir o domínio da intencionalidade prática, da finalidade («das Praktisch-Zweckmäßige»). Examinemos apenas a parte final da experimentação: «Desloquemos então uma tal linha para um meio que consiga evitar perfeitamente o domínio da finalidade prática. Por exemplo, uma tela. Enquanto o espectador (agora já não é leitor) encarar a linha sobre a tela como um meio para a delimitação de um objecto, estará ainda sob a impressão da finalidade prática. Porém, no momento em que a si mesmo disser que o objecto prático no quadro quase sempre desempenha um papel meramente casual e não um papel puramente pictórico e que a linha por vezes tem exclusivamente uma significação puramente pictórica, nesse momento a alma do espectador está amadurecida para sentir a pura sonoridade interior dessa linha.» (BR, 161.)

Se no primeiro exemplo tudo dependia do «olhar inabitual», agora tudo depende de um monólogo íntimo: «dizer a si mesmo». E qual é a estrutura central desse monólogo? Ela reside rigorosamente na oposição entre «quase sempre» («meistens») e «por vezes» («manchmal»); por outras palavras, entre o habitual e o excepcional. A função excepcional da linha, que é a de despertar uma «pura sonoridade interior», depende de um monólogo interior em que o «casual» ou «acidental» («zufällige Rolle») do objecto figurado é posto em contraste com o «papel» ou «significação» «puramente pictórica» («rein malerisch») dos factores presentes no quadro, designadamente as linhas. O contraste não é entre a não-figuração e a figuração, mas entre o casual e o necessário, entre acaso e necessidade. A «linha», em pintura, pode ser pictoricamente casual (habitualmente) ou pictoricamente necessária (excepcionalmente). O que significa obviamente também que a distinção que importa não é entre finalidade e não-finalidade, mas entre finalidade instrumental (prática, diferida, segunda, externa, etc.) e finalidade pura (não-instrumental, imediata, primeira, interna, etc.). A finalidade instrumental é não-necessária, ou seja, tem o carácter arbitrário dos sinais convencionais.



José Justo

A finalidade pura é necessária, ou seja, tem o carácter motivado dos sinais naturais. A «pureza» da «sonoridade interior» de que fala Kandinsky não é obviamente a «pureza» apriorística da metafísica. É sobretudo uma metáfora que qualifica uma metáfora, e que, dessa maneira, procura cortar-lhe a raiz metafórica. Vejamos. Se se fala de uma sonoridade interior, fala-se de sensibilidade interior, de uma afecção interior. Uma vez que, em Kandinsky, esta sensibilidade interior pode ser desencadeada pela via de qualquer um dos sentidos exteriores, é compreensível que num primeiro momento se recorra à ideia tradicional da audição como sentido médio (entre a visão e o tacto) e como campo preferencial da sinestesia. Assim, todas as sensações convergem na audição, todas elas têm um correspondente sonoro, despertam uma sonoridade. Mas, como é evidente, esta sonoridade já não é uma impressão sensível exclusivamente sonora. É uma sonoridade interior, ou seja, é o correspondente interior de qualquer impressão sensível, seja ela sonora, visual ou táctil. Deste ponto de vista, o termo «sonoridade» diz o mesmo que na velhíssima tradição das metáforas ópticas dizia o termo «imagem», mas com duas modificações essenciais: (a) por um lado, o termo diz também que a vibração interior é

central em relação à esfera do sensível (e não hierarquicamente superior às outras impressões como acontecia com a «imagem» visual, que, por assim dizer, governava a concepção das restantes imagens); (b) por outro lado, o termo diz também – e ainda por oposição à «imagem» visual – o carácter inefável, volátil, intraduzível, talvez sobretudo singular, da vibração interior (uma «imagem» visual descreve-se, as outras imagens não se descrevem tão bem e são portanto entendidas em regime deficitário face à «imagem» visual; o «innerer Klang», pelo contrário, surge como aquilo que, de cada vez que acontece, é único, irrepetível, e portanto indescritível em linguagem geral). Recorrendo à linguagem das metáforas ópticas teríamos que usar uma formulação contraditória e dizer que a vibração interior seria uma luminosidade intensíssima

máxima luminosidade experiencial, existencial, fenoménica, e mínima inteligibilidade geral.

Ora acontece que, se a metáfora auditiva tem estas vantagens, ela tem também a desvantagem de indicar preferencialmente um dos sentidos, como se a via das impressões (externas) auditivas fosse mais directa do que as restantes vias sensoriais. Sendo assim, Kandinsky usa a metáfora da «pureza» (ou «limpeza») para indicar a «sonoridade interior» na independência total face à via particular pela qual a vibração seja, em cada caso, desencadeada. O «reiner innerer Klang» marca pois o corte entre o resultado de cada uma das afecções sensoriais e a vibração interior que a afecção sensorial desencadeia. As afecções sensoriais fazem vibrar a «alma» (ou mais rigorosamente até, na linguagem técnica da antiga psicologia racional, o «ânimo» – «Gemüt»).

Mas essa vibração pode não ser captada na pura interioridade. Isso é aliás o que acontece «a maior parte das vezes». Para ser captada (excepcionalmente)



José Justo

como vibração «puramente interior», ela tem que ser objecto daquela atenção outra que acima encontramos sob a designação de «olhar inabitual» (ou no monólogo interior), ou seja, a vibração do «ânimo» tem que por sua vez produzir a afecção do «sentido interior», como se dizia na dita psicologia racional. Na linguagem de Kandinsky, a vibração desencadeada no sentido interior sinaliza sem mediação (ou seja, directa e naturalmente) o «espírito» («Geist»). O adjectivo «rein» marca assim sobretudo a fundamental descontinuidade que é preciso introduzir na continuidade entre a afecção (sensorial) e o «Geist».

Mas, marcando essa descontinuidade, o adjectivo «rein» assinala também uma outra coisa. Assinala a singularidade da «vibração», a singularidade de cada estado-acto de «espiritualidade», ou seja, uma dupla impossibilidade: a impossibilidade de falar desses estados em linguagem geral e a impossibilidade de cada um desses estados poder funcionar como um signo geral de afecções ou de representações. Neste sentido pode dizer-se que os estados «espirituais» não têm qualquer significado embora tenham, como é evidente, sentido. Cada estado da «espiritualidade» tem exactamente o sentido singular que lhe é próprio; é puro fenómeno, puro acontecer fenoménico, sem redução fenomenológica, pela simples razão de que foi obtido pela descontinuidade que o separa do fenoménico redutível que é o das afecções; é sinal (ou forma simbólica) na sua eficácia indicativa (ou mostrativa), mas é sinal exclusivamente de si mesmo, sem mediação entre sinalizante e sinalizado, pela simples razão de que foi obtido por introdução de uma descontinuidade que o separa das palavras gerais nas quais se processa a redução de todo o fenoménico. Ora, como é sabido, sem redução do fenoménico, designadamente na linguagem geral, não há utilização ou utilidade possível dos fenómenos, não há «finalidade prática», nem há «significação».

Pois bem: é precisamente este campo de formas simbólicas totalmente destituído de simbolização geral aquilo que Kandinsky pretende obter. A este campo chama-se, em linguagem kandinskiana, «liberdade». Escreve Kandinsky, ainda a propósito do exemplo do travessão tornado linha na tela: «A linha, como vimos acima, é uma coisa que tem igualmente um sentido no plano da finalidade prática, como uma cadeira, uma fonte, uma faca, um livro, etc. E essa coisa, no nosso último exemplo [sc. na tela e em função não representacional], é usada como meio puramente pictórico, sem as outras vertentes que para além desta possa ter – ou seja, na sua sonoridade interior pura. Assim, quando no quadro uma linha for libertada do objectivo de designar uma coisa e funcionar ela mesma como coisa, a sua sonoridade interior não será diminuída por nenhum papel secundário e obterá a sua força interior integral.» (BR, 161-162; subl. meu.) O «fósforo queimado» pode então agir...

Caminha, Novembro de 2002



José Justo

"Todo o quadro se põe a girar: vira-se sobre o lado esquerdo que fica para baixo; então a parte de cima já é parte de baixo. Ainda uma rápida rotação. Outra ainda. Outra e outra ainda.

Cada vez mais depressa. Todo o quadro gira como uma roda – aumentando a velocidade.

Ouvem-se estalidos de chicote. Cada vez mais altos e mais rápidos. As cores e os sons desatam a correr de forma selvagem."

Wassily Kandinsky, *Apoteose*, 1914.

Energia e determinação perante a tela. Olhar dez vezes para a superfície branca e uma vez de soslaio para a paleta. No intervalo entre esses olhares e o outro, um rápido movimento de olhos em direcção à natureza. A percepção momentânea do mundo exterior. Paleta e pintor preparam-se para um combate que se projecta entre o desejo e a necessidade. É compulsiva essa ambivalência de sentimentos que eleva as tintas a tropas prontas para o ataque. Pintar

pode ser um acto violento e vital que requer energia interior, segurança e consciência do objectivo. A tela está pronta a submeter-se a esses designios: deixar-se fruir como pureza de um começo, ser espaço sobre o qual tem início um descobrir, tornar-se desbravamento num território sem mácula.

A volumetria da escrita

Para Kandinsky uma tela pode adquirir potencialidades para vir a ser um palco. A área de superfície onde cabe uma pintura também é capaz de se moldar à volumetria através do uso pragmático (no sentido em que o discurso é notação) e minucioso da expressão escrita. A esta caberá a organização e apresentação de uma construção plástica que seja capaz de estabelecer relações intrínsecas com outras formas de arte: música, canto, dança, poesia.



Anabela
Mendes

*O movimento e direccionamento da escrita em sentido contrário, i. e., enquanto processo de criação e transformação da linguagem poética em linguagem pictórica - um quadro feito pela escrita - foi experimentado por Kandinsky em muitos dos poemas em prosa que escreveu e publicou, em 1912, na obra *Klänge (Sons)*.¹*

Aí o pintor-poeta organiza as palavras segundo modelos comuns ao universo musical e literário – formas de diálogo entre módulos de linguagem associados às figuras da repetição da variação, do contraponto –, através dos quais se implementa a multiplicidade do jogo interpretativo.

1-A titulação desta obra implica a disponibilidade do leitor para produzir sentido em torno de vocábulos afins e simultaneamente com especificidade própria: som, tom, sonoridade, coloração, coloratura. A conceptualidade musical inerente à estruturação da linguagem poética contribui para que o cruzamento dos planos pictórico e mesmo volumétrico adquira materialidade num *motus continuum*.

A percepção do leitor é estimulada de modo a que possa criar com cada poema um espaço próprio, de onde se projecta movimento. E é justamente da energia desencadeada por essa visualização no espaço que nasce a ideia de que esta escrita poética kandinskiana adquire expressão volumétrica, se transforma num corpo com textura e cor.

Diálogos dissonantes

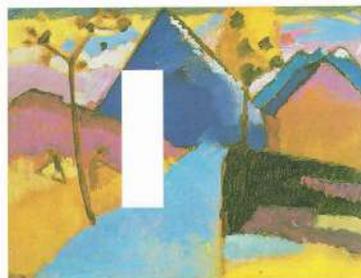
Tendo em conta este singular modus operandi de transmutação inter-artes e entre linguagens e meios, pode afirmar-se que a condição cénica de uma Composição para palco resultará então de um acto inicial que irrompe como saída de si, como impulso para desenhar e pintar, ao qual se associa um procedimento orgânico de combinatórias e/ou de configurações no espaço, que faz uso de meios artísticos e técnicos disponíveis (luz, som, cenários, adereços) com o propósito de lhes conceder autonomia e de os transformar em elementos dramáticos com energia própria.

As Composições para palco kandinskianas propõem quase sempre um diálogo dissonante entre os diversos meios e linguagens artísticos, partindo do princípio de que é a na especificidade da dissonância que se opera a possibilidade de criação de interações entre os diversos elementos produtores de representação.

Independentemente das influências de inspiração romântica e wagneriana que possam estar subjacentes a este diálogo inter-artes, no que diz respeito ao conceito de obra de arte total, a que muitas vezes é com legitimidade associado, essa questão, ainda que essencial para a compreensão do desenvolvimento conceptual de Kandinsky em relação às suas Composições para palco, pressupõe o reconhecimento de que com estas pequenas obras concebidas para o espaço cénico, o pintor-dramaturgo pretende implementar um novo modo de produzir articulação entre as artes.

O seu entendimento deste subgénero cénico pressupõe a organização de uma estratégia de escrita dramaturgica que contemple o entrosamento constante das esferas sensitiva e intelectual. Ao optar por eliminar da maior parte das suas Composições para palco os fios condutores lógico-causais da acção e ao introduzir nesses seus textos elementos com energia cénica como objectos, cores, breves estruturas discursivas, que valem exactamente o que a sua singularidade, pureza e dinamismo exprimem, Kandinsky liberta o texto da Composição de esquemas de apresentação, desenvolvimento articulatório e conclusão, característicos de obras dramáticas genologicamente identificadas com modelos afectos à tradição ocidental.

Ao leitor e ao espectador são apresentadas propostas que incentivam a experiência sinestésica de percepcionamento destas Composições, na medida em que os meios artísticos em acção, com o necessário apoio técnico, não conseguem ser captados apenas como uma unidade e de modo sequencial.



Anabela Mendes

O resultado decorrente deste acto de compor implica uma permanente consciencialização da intercepção de matrizes organizadoras do espaço: som, cor, luz, volumetria que interagem sempre em múltiplas direcções, mesmo quando não se tornam imediatamente perceptíveis os seus rumos.

Almas acústicas

Foi com este propósito que Kandinsky sublinhou, em 1912, no ensaio *Über Bühnenkomposition* (*Sobre Composição para palco*) que pôr a ressoar o interior de cada espectador só seria possível através de um processo expansivo e comunicativo de vibração das "cordas da alma".

A contaminação entre movimento, intensidade e sonoridade pode, transformar um breve e fugaz som numa explosão sonora, processo que encontra paralelo no caso de alguém irromper em choro em presença de uma música "divertida" ou, em situação inversa, quando alguém possa ser invadido por um ataque de riso ao escutar música séria. (Kandinsky, *ÜB*: 50) O carácter inesperado das reacções quer em relação ao fenómeno intrinsecamente musical quer aos comportamentos humanos, em geral e em particular, permite salientar a

amplitude das variações na produção de sentido oferecida por estas obras enquanto objectos de construção cénica, mas também no plano da recepção artística.

A interacção das diversas componentes artísticas em palco, como processo de desenvolvimento de estímulos e vivências libertadoras e inesperadamente produtoras de novos sentidos no sujeito receptor, constitui-se como a proposta kandinskiana de obra de arte total. Somos, pois, convidados a partilhar um projecto cénico que se organiza em torno de fragmentos de significação que se expandem, sobrepõem ou se destacam, formando ainda e por vezes núcleos solitários. A sobrearticulação de elementos e a respectiva operacionalidade dos mesmos, em função de uma composição planificada, determinam



Anabela
Mendes

a existência de um campo de possibilidades artísticas inesgotável e surpreendente.²

Compreende-se, assim, que leitores e espectadores das *Composições para palco* de Kandinsky sejam convidados a sentir o objectivo intencional da proposta artística, concebida a partir de um conjunto de séries e de núcleos dissonantes capazes de fazerem vibrar as camadas mais profundas da nossa interioridade. (Kandinsky, *ÜB*: 60)

A vida pode pulsar quando o pincel não se substitui à batuta de um maestro, mas a absorve para dirigir uma escrita de partitura.

2-Segundo Kandinsky, Wagner ter-se-á aproximado com a sua produção operática desta planificação construtiva de contornos de dominância formal, sem contudo se ter apercebido da necessidade de uma vibração interior implícita nos processos de representação e de recepção. (Kandinsky, *ÜB*: 53-54)

O movimento dos corpos não existe para ser sublinhado pela música, cresce em cena e nela morre, à margem dos acordes que entram em conflito com adereços e com vozes ocultas. As cores transbordam de si mesmas em crescendo ou diminuindo, abrem e encerram os quadros e partilham com a música o aprofundamento das sensações e a amplificação sinestésica das mesmas. As Composições para palco de Kandinsky ao fazerem circular energia que vem do fundo (do inconsciente do corpo) de quem age e de quem é alvo desse agir, transportam consigo diversas ordens de expressão de sentido. Concebidas como pautas diminutas (em muitas delas a especificidade do factor tempo é assinalada ao segundo, em paralelo com o texto-proposta de espectáculo a criar-se também na notação), as Composições para palco são estruturadas de igual modo como esboços ou esquisos de futuras pinturas e dão a ver o desenho cénico em progressão.

A tinta da caneta ou o carvão do lápis, que dá forma à linguagem e que corre sobre o papel, não consegue reduzir a perplexidade sentida pelo leitor perante a inesperada proposta textual que diante de si se apresenta. Os sons têm correspondências entre as cores, podendo estas ligar-se a instrumentos musicais. As cores fazem falar estados de espírito, sensações e percepções, organizam-se para definir a criação de momentos de melancolia, estados de euforia, apatia pontual, crescente espanto, propõem-se caracterizar relações de seres humanos entre si e destes com o mundo. As cores ainda ajudam a criar movimento entre objectos, entre corpos, entre corpos e objectos, atribuindo-lhes formas específicas de vida, contribuindo assim para desenvolver cadeias infinitas de sentido como modo de apreensão do quadro. É previsível que a respiração dos vários quadros entre si desencadeie no leitor, mas muito em especial no espectador, processos de fluxo e refluxo de sensações a que o mesmo se deverá abandonar voluntariamente. A proposta cénica kandinskiana é exigente mas deliciosa. Os seus quadros ao vivo nascem da superfície branca da tela, onde uma aparente anarquia dá lugar a uma construção consciente, elaborada mas libertadora para os sentidos.



Anabela Mendes

Tanto ainda por descobrir

Está em curso o ano de 1912. Kandinsky edita com Franz Marc o almanaque O Cavaleiro Azul (Der blaue Reiter). Entre as páginas 209 e 229 dessa publicação é dado à estampa O som amarelo. Gravuras medievais e egípcias antigas, máscaras de dança orientais, pinturas religiosas, uma aguarela anónima do séc. XIX ilustram a Composição. Há projectos de levar à cena este texto sob a forma de guião.

O escritor Hugo Ball e amigo do pintor-dramaturgo, a trabalhar como dramaturgista no teatro *Kammerspiele* de Munique, planeia para a temporada de 1913-1914 a apresentação de *O som amarelo*. Uma guerra, a primeira mundial, põe fim ao projecto artístico dos dois amigos. Oito anos depois, mas em Berlim, Hugo Ball chega a visitar *O som amarelo* para a *Volksbühne*. Faltam então as partituras de Thomas von Hartmann. Está em curso o ano de 1972. Kandinsky já não vive há 28 anos. Em Nova Iorque sobe à cena *O som amarelo*. Outras cidades o acolhem na mesma década na Europa: *La Sainte Baume* na Provença, em 1975; *Paris* no seu Teatro dos Campos Elísios, em 1976. *O som amarelo* regressa a Nova Iorque em 1982. A Europa reencontra-se com esta Composição para palco no museu de Arte de Berna em 1987. A cidade de Edimburgo também o recebe num Festival de Verão já na década de noventa do século passado.

Acontece que Kandinsky deixou manuscritos de catorze Composições para palco, redigidas entre 1907 e 1926, diversas reflexões de natureza teórica sobre concepção e representação teatral, escritas entre 1908 e 1923 e, finalmente, materiais que referenciam uma encenação, cenografia, figurinos e desenho de luz seus para a partitura de Modest Mussorgsky, *Quadros de uma exposição*. Esta obra foi apresentada no Teatro de Dessau no dia 11 de Abril de 1928. Os quadros continuam em movimento, são percorridos pela consciência de movimento que neles desenvolve energia entre pontos de origem e pontos de desfecho, até ser alcançada uma multiplicidade de centros em descentramento permanente. Nas Composições para palco de Kandinsky existem dinamismos que incarnam e se desmaterializam ao mesmo tempo. *Violeta ... Figura negra ... Jardim do Paraíso ... Preto e branco ... Noite ... O som amarelo...*



Anabela Mendes

Nota: O ensaio de Kandinsky, que foi objecto de comentário, encontra-se publicado em: Kandinsky – Essays über Kunst und Künstler, ed. e com. de Klaus Bill, Bern, Verlag Benteli, (3)1995, pp. 49-61.

O Som Amarelo propõe-nos um renascimento num labirinto de cor, movimento, sons, aparecimentos e desaparecimentos súbitos, sem começo, sem fim. Ao optarmos por entrar neste universo desconhecido, tornamo-nos disponíveis para uma viagem num espaço que alberga poucos adereços e que se constrói a partir de vagas referências materiais, sendo os sentidos o nosso fio condutor. Há pouco tempo para uma tentativa de racionalização, pois a brevidade e intensidade dos momentos não permite ao cérebro acompanhar o ritmo imposto, sendo o corpo a matéria que acompanha a revolução na alma, revolução esta provocada pela surpresa e espanto perante um processo de diálogo dissonante entre as diferentes linguagens das várias artes. Cada uma destas artes espalha no palco a sua especificidade, interagindo através da singularidade da sua essência, dando assim possibilidade à criação desta Composição para Palco. O facto de esta Composição para Palco se afastar da concepção tradicional em teatro dificulta-nos o seu acesso: não existe diálogo entre os seres no espaço, nenhuma história é narrada, as figuras em cena são anónimas, um protagonista não é referido. Como aceder então a um mundo tão universal, onde a ausência de referências convencionais contrasta com um conteúdo com uma forte componente sonora e luminosa? Deixarmo-nos fluir, sermos invadidos por uma força primitiva, apurarmos todos os sentidos conhecidos, tentarmos descobrir outros, e encontrarmos um processo de sinestesia, encaminha-nos para o que Kandinsky chamava vibração interior. A materialização da forma serve apenas como meio para expressar a essência que está no nosso "Geist" (espírito). Ao cruzar a expressão das várias artes através de contrastes, dissonâncias, confluências, ritmos sobrepostos, arritmias e pontuais ausências de ritmo, Kandinsky mostra-nos o caminho para a descoberta da nossa vibração anímica.



Ana Sacadura

1.

Ao percorrermos a obra O Som Amarelo, somos inevitavelmente confrontados com a velocidade, criação e expansão do espaço presentes na construção textual, elaborada cuidadosamente por etapas, e organizando-se segundo pequenos módulos interligados entre si. Kandinsky vai pintando vários quadros através da escrita, acrescentando sempre uma nova pincelada, cobrindo assim toda a tela.

Se na introdução nos deparamos com um espaço cénico sem ninguém, no primeiro quadro surgem já os gigantes, umas criaturas vindas de um universo exterior à Terra para a descobrirem, fazendo deste modo a ligação desta com o espaço celeste. Esta entrada é seguida do aparecimento de uns seres indistintos, representando também eles uma força da Natureza.

No segundo quadro estamos já no plano do humano, sendo as pessoas de vestes soltas que vêm interagir com elementos terrestres, como por exemplo, com a flor amarela.

Kandinsky abre a área de acção ao espectador, introduzindo nele novas significações e expande este mesmo espaço através da recuperação de motivos já apresentados, como por exemplo, os gigantes.

O palco torna-se uma tela com volume e profundidade que é explorado em várias direcções, sendo o espectador obrigado a mover-se e a procurar as várias acções simultâneas que decorrem nessa imensa tela. Este processo de simultaneidade e velocidade vai criar dois "tempos" distintos: o momento actual e o momento seguinte.

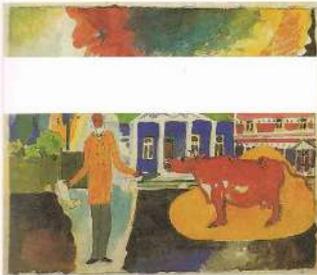
2.

A Teoria das Cores de Kandinsky é um dos recursos eminentes para criar este jogo entre momento actual e momento seguinte. Ao chegarmos ao momento actual, tentamos captá-lo e assimilá-lo, mas rapidamente somos projectados

para o momento seguinte. O tempo e o espaço em que nos encontramos acaba por nunca ser real, porque somos repetidamente sacudidos por um novo elemento que surge, desaparece e volta a surgir, após ter sofrido uma metamorfose. Ao princípio tudo se encontra num estado ainda não formado, mas com o início da acção ou das acções entramos num tornado que nos consome até entrarmos num estado de esgotamento que se extingue com a própria velocidade do momento.

Do azul, a mais sublimada profundidade celeste, somos empurrados para uma cor terrestre, o amarelo estridente, que nos invade com a sua força e se dispersa para todos os lados. Ainda sem fôlego, ouvimos a música a acelerar em ritmo, como que a avisar-nos que ainda agora entrámos nessa odisséia de transformações projectadas

no espaço, criadas por esse mesmo ritmo, sustentadas pelas sonoridades, amplificadas através da cor. Uns seres vermelhos irrompem pela cena, com uma incandescência transbordante, rasgando o tempo com o seu fervor direccionado. Eles queimam-nos a uma velocidade estonteante, sabem que o seu fim está próximo. Desaparecem, deixam-nos perdidos na intensidade da sua entrada e saída. Acalmamo-nos, convencidos de que vamos respirar e encostarmo-nos no silêncio puro do branco, descansar do cansaço da volúpia. O momento seguinte volta a sobrepor-se ao momento actual. O preto chega. O silêncio absoluto, vazio, sem sonoridade, toma conta de tudo. Morremos para renascer. Acordamos. Somos comprimidos por novos elementos. Vemos uma flor amarela com a folha presa.



Ana Sacadura

A sua convulsão espalha-se no nosso corpo, incapaz de se controlar perante a entrada simultânea de umas pessoas, cujo contraste produzido pelas cores que sobre si transportam, nos faz disparar mais uma vez para uma nova realidade. Tudo se torna estridente, a música muda de registo a uma velocidade impressionante. Uma criança, um homem, o branco, o preto, o princípio, o fim... Dá-se a explosão final... De um estado inicial primitivo de descoberta, de beleza, chegamos à complexidade do ser humano, à sua incomunicabilidade, espelhada nas cores que cobrem o palco. Os contrastes impõem-se, mas rapidamente tudo é engolido pelo sentido do efémero. A escuridão apodera-se agora do espaço, sendo interrompida por um rasgo de esperança que brilha timidamente, tentando conquistar um novo renascimento para que este ciclo continue.

Em cada renascimento o objectivo é uma evolução do ser. Cada vez mais o ser humano deve, através da necessidade interior, procurar a sua essência até encontrar o universo espiritual que o conduza à liberdade. Essa liberdade pode ser alcançada através da intencionalidade de um desaprender, produzido a partir do que é habitual e recriado em função daquilo que é vago e indistinto.

Será através da necessidade interior que seremos responsabilizados e que encontraremos motivação para procurarmos o nosso desejo e o expressarmos. São dados estímulos ao espectador que o impulsionam a explorar um novo campo de percepção. O olhar inabitual é o motor de arranque que desencadeia o processo de relação entre o nosso exterior e o nosso espírito, sendo este último o guardião da transformação e evolução da natureza humana no seu relacionamento com o mundo.

3.

Viaja-se atribuladamente entre o abismo que nos subjuga e um sentimento de comoção e espanto perante este mundo tão orgânico nas suas assimetrias, através da velocidade das mutações, das alterações de registo e de um esgotamento dos sentidos. Eis o universo que Kandinsky nos propõe com esta experiência de leitura e observação, que é em si um processo cénico de construção. Os textos teóricos kandinskianos são uma referência fundamental para a entrada neste projecto de reeducação do ser através das várias artes. Em "Über Bühnenkomposition" (Sobre a Composição para Palco), Kandinsky expressa a sua vontade de alcançar uma síntese das artes e o lugar mais indicado é um palco, sendo aí que estas falarão em conjunto. Cada uma, através da sua linguagem própria, levará o espectador à sua vibração interior. A música, estando em nós, não precisa de passar por um processo exterior, pois a sua sonoridade interior cria de imediato a vibração da alma. Como espectadores, apenas temos que nos deixar invadir pela sonoridade e deixá-la percorrer qualquer recanto da nossa essência.



Ana Sacadura

O movimento não sendo convencional, facilita o percurso até ao interior. Há uma esvaziamento do poder da materialização da forma para que a necessidade interior saia na sua pureza, sem artificios, com uma energia espiritual que compensará a abstracção elaborada a partir da própria forma. A cor é trabalhada em função da sua tonalidade e sonoridade. A sua importância não é inferior à música ou ao movimento. O espectador apenas terá que ter uma maior abertura para que possa ser tocado na sua totalidade pela sensibilidade inerente à essência da cor.

4.

Kandinsky propõe um novo espaço de percepção do mundo, tenta despertar o ser humano do seu sono permanente e indiferente através de um apelo constante para uma perspectiva pura, para a procura do nosso próprio sentido em relação ao que nos rodeia e, principalmente, para a força que dentro de nós ferve, sendo abafada pela institucionalização do olhar e do sentir convencionais. Só morrendo para renascermos outra vez, poderemos evoluir. A reeducação

estética e espiritual proposta por Kandinsky através da experiência artística não pode ser concretizada se procurarmos apenas a camada superficial, a ilusão do aparente, o vazio que camufla o nosso despertar em espanto, aquela inocência que nos leva a descobrir o coração do mundo. A forma esgotou-se, pouco traz que nos preencha a alma. A velocidade em O Som Amarelo, leva-nos a uma tal exaustão que só a força interior, esta força profunda que nasce como um grito descontrolado e quer sair, nos faz entregarmo-nos por completo a todos os estímulos dados e nos faz evoluir na direcção da abstracção. É como se fosse necessário esquecermos todas as referências concretas que nos foram inculcadas, recuarmos no tempo e deixarmo-nos surpreender pelo mundo como se pela primeira vez o

estivéssemos a contemplar.



Ana
Sacadura

*“Um palco, no qual as fronteiras são impensáveis.
Neste palco uma acção,
Hoje denominada tragédia:
Movimento. Sons. Colisão. Estrondo. Explosão.
Desaparecer. Aparecer. Nenhum começo. Nenhum
Fim.*

“Num planeta – pessoas [...]”

Wassily Kandinsky, Crónica, 1913-1914.

*"Os desvios que fiz ao longo deste caminho a direito, em geral, não me foram prejudiciais. Alguns tempos mortos, durante os quais me senti enfraquecido e que por vezes encarei como o fim da minha actividade, foram, na sua maioria, momentos de pausa e impulsos que me possibilitaram o passo seguinte."*¹

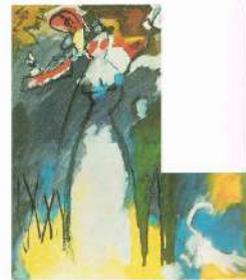
Wassily Kandinsky

Das várias características inerentes e essenciais à natureza humana ressalta a necessidade de busca de explicações para os mistérios da vida, que, escapando frequentemente a justificações terrenas plausíveis, são por isso representados através do recurso à linguagem simbólica. No fundo, o ser humano sempre viveu rodeado de imagens e signos, ainda que muitos se encontrem para além da compreensão ou percepção imediatas. Como consequência desta procura de verdades, deparamo-nos hoje com uma multiplicidade de lendas, mitos, crenças e manifestações religiosas, muitos dos quais tentam apresentar explicações possíveis para o maior mistério de sempre: o da Criação. Em O Som Amarelo, Kandinsky recorre precisamente a esta temática, ainda que mais uma vez de forma simbólica, para conferir à sua composição para palco uma dimensão religiosa e espiritual, o que aliás acontece também em muitos dos seus textos e quadros. Não se trata, pois, de uma mera reprodução do mito da Criação, mas antes de uma transposição do mesmo para um plano artístico abstracto, que aliás é, segundo Kandinsky, a única forma possível de representar o divino. Tendo Deus, de acordo com a Bíblia, criado o universo em seis dias, não será com certeza uma mera coincidência o facto de esta composição estar dividida em seis quadros, precedidos de uma breve introdução. Deste modo, a máxima kandinskiana «A criação da obra é criação do mundo.»² encontra também aqui a sua concretização.

Publicado pela primeira vez em Munique, no ano de 1912, O Som Amarelo surgiu numa época em que os conflitos bélicos estavam prestes a invadir o mundo terreno, ao mesmo tempo que, na Alemanha, o movimento expressionista denunciava as tendências materialistas dominantes. A sociedade estava em crise, degradada, o Homem decadente, e como tal, muitos eram os que acreditavam que apenas através da arte se conseguiria transformar e melhorar o mundo. Também Kandinsky acreditava nesta necessidade de regeneração do indivíduo e da própria sociedade, mas esta sua crença na superação do caos vigente passava antes de mais e acima de tudo pela arte, pelo poder transformador da obra estética, cabendo assim ao artista a complicada missão,

¹-Hans Konrad Roethel und Jelena Hahl-Koch (ed.), *Kandinsky: Die Gesammelten Schriften I*, Bern, 1982, p. 50.

²-Idem, *ibidem*, p.41.



Marta Fidalgo

quase profética, de educar o espírito, de sensibilizar a alma humana, a fim de abrir caminho a um novo reino — o reino espiritual.

De facto, as temáticas Kandinskianas giram frequentemente em torno desse desejo de alcançar uma nova era, em que o ser humano será capaz de ultrapassar os condicionamentos materiais, abrindo portas a um outro plano de desenvolvimento, que permitirá a salvação da humanidade e que corresponde simultaneamente a uma nova época de criação. Trata-se, segundo Kandinsky, da Terceira Revelação, uma vez que «Aqui começa a grande época do espírito, a Revelação do Espírito. Pai – Filho – Espírito.»³

Com base nestes pressupostos teóricos, são vários os motivos e temáticas de cariz religioso que se repetem ao longo de toda a obra do artista, quer como pintor, quer como dramaturgo, e que dominam a sua iconografia desde o momento em que decide abrir caminho à sua tardia vocação artística. A figura do gigante, por exemplo, é um dos motivos recorrentes na obra de Kandinsky, tal como O Som Amarelo tão bem o ilustra. Além disso, nos quadros deste período é possível identificar vários motivos que em muito lembram algumas cenas desta composição, sobretudo porque nesta altura o artista fazia ainda uso de elementos de carácter figurativo na sua pintura.

Assim, a figura do gigante sobressai em diversos quadros⁴, sendo por isso impossível ignorar a relevância de tais paralelismos temáticos na obra de Kandinsky. Sendo que desde cedo o artista toma contacto com o mundo das fábulas e dos contos maravilhosos alemães através da sua tia materna, Elisabeth Ticheeva, estes seres de aparência incomum e desmedida depressa começam a povoar o seu universo imaginário.⁵ Aliás, a primeira versão da presente composição para palco, datada de 1908/09, intitulava-se precisamente Gigantes e só mais tarde, depois de algumas alterações ao texto inicial, é que foi publicada no almanaque O Cavaleiro Azul com o título actual.



Marta Fidalgo

Em O Som Amarelo, estes seres colossais transportam consigo uma profunda carga simbólica, transmitida não através da linguagem verbal mas sobretudo através dos seus movimentos em palco, contribuindo deste modo para a mensagem espiritual que Kandinsky pretende revelar por meio do seu texto. Segundo a mitologia, por exemplo, os gigantes são por natureza seres que apenas podem ser derrotados, quando um homem e um deus conjugam as suas forças para esse mesmo fim. Considerando a componente espiritual que atravessa

³ Idem, *ibidem*, p. 45.

⁴ Vejam-se quadros como *Estudo para «Composição II»* e *Pintura sobre Vidro com Sol* de 1910, *Composição IV* e *Improvisação 19*, ambos de 1911, ou ainda *Pequenas Alegrias* de 1913, entre outros.

⁵ A antologia de contos dos irmãos Grimm, com a qual Kandinsky certamente teve contacto através da sua tia, inclui vários textos, nos quais surge a figura do gigante, nomeadamente em "O Jovem Gigante" ou "O Gigante e o Alfaiate".

Simbiose simbólica

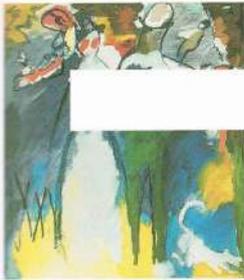
O Som Amarelo, poder-se-ia transpor esta necessidade de ajuda mútua entre Deus e os homens, com o objectivo de vencer a bestialidade terrena, para a mensagem que o próprio texto guarda em si mesmo: o Homem precisa de Deus para evoluir espiritualmente, ao mesmo tempo que tal exige um esforço por parte do próprio ser humano, pois este não deve contar única e exclusivamente com a força divina para combater e ultrapassar o lado negativo da sua natureza. Curiosamente, em O Som Amarelo, os gigantes não pronunciam quaisquer palavras, entoam cânticos e sussurram frequentemente algo imperceptível, numa clara alusão à incomunicabilidade humana dominante. São seres de rostos indistintos, e portanto sem traços que os individualizem, i.e., são seres anónimos, como aliás o são também as restantes personagens, e são estranhamente amarelos.

A importância do recurso a esta cor primária intensa e até ofuscante, quando em contraste com cores escuras, como acontece por diversas vezes em O Som Amarelo, é desde logo anunciada no próprio título da composição. O amarelo, a mais quente de todas as cores, tem no entanto um carácter bastante ambivalente. Por um lado, é a cor do Sol, da luz e da eternidade e como tal possui uma essência divina, podendo por isso servir de elo de comunicação entre o Homem e Deus. Além disso, segundo a teoria das cores de Goethe, pela qual Kandinsky se interessou profundamente, chegando a desenvolvê-la no seu texto teórico Do Espiritual na Arte, as três cores primárias correspondem precisamente à Santíssima Trindade, sendo que o azul é associado a Deus-Pai, o vermelho a Cristo e o amarelo ao Espírito Santo, o que vai mais uma vez ao encontro da mensagem espiritual que Kandinsky deseja transmitir através desta sua primeira composição para palco. Contudo, o amarelo transporta também uma carga simbólica negativa, podendo ser associado ao orgulho, à decadência e à proximidade da morte. Talvez por isso Kandinsky considerasse o amarelo uma cor simultaneamente divina e terrestre, associando-a também à época "doente" em que vivia. É pois nesta dualidade, nesta simbiose simbólica de aparentes contrários, que reside a importância desta cor na presente composição para palco. Assim, os gigantes amarelos podem ser interpretados como seres espirituais e ao mesmo tempo terrenos, representando o próprio Homem na senda de um outro plano de valores e conhecimento. Através deles revela-se a Luz e o Espírito divinos e, tal como no acto da Criação, Deus separou a Luz das Trevas, também Kandinsky, enquanto artista-missionário, pretende através da arte iluminar a humanidade, conduzindo-a do caos para uma ordem nova e mais rica a nível espiritual.

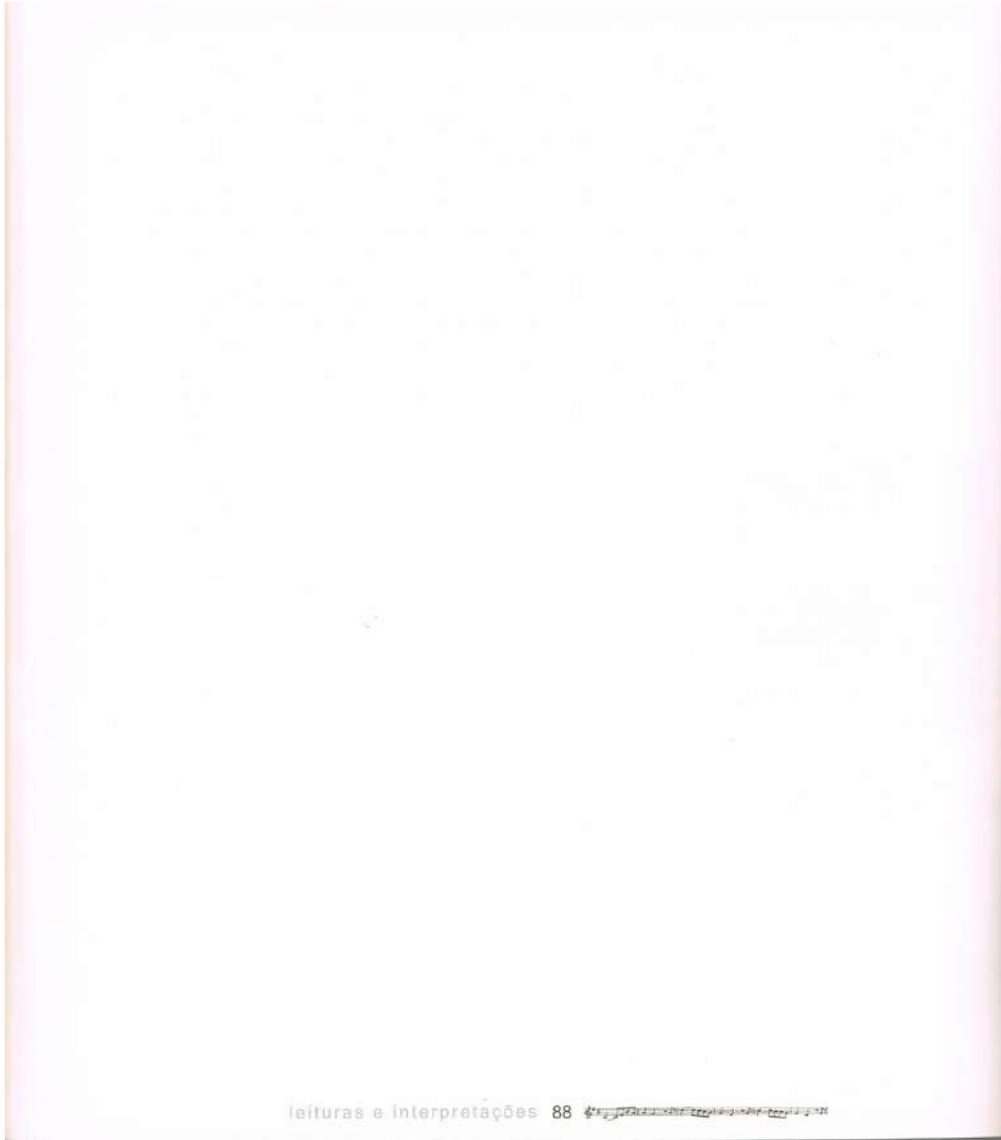


Marta
Fidalgo

A mensagem é, pois, de esperança, o que se reflecte claramente no último quadro de *O Som Amarelo*, mais uma vez através do motivo do gigante. Ainda que neste caso o espectador se depare apenas com um, e não cinco como anteriormente, aquele encerra em si uma poderosa luminosidade, símbolo da desejada revelação espiritual. Esta mudança, no entanto, só será possível através de uma nova concepção artística, que reúne as várias artes, tendo como objectivo alcançar uma obra de arte total. *O Som Amarelo*, que se insere claramente numa concepção de teatro abstracto e muitíssimo abrangente, já que engloba diversas artes cénicas, personifica essa tentativa de alcançar o plano espiritual, criando para isso um efeito sinestético no espectador. Em suma, numa época dominada pelos constantes avanços da ciência e da tecnologia, onde o consumismo e a violência imperam, talvez o ser humano necessite hoje, tal como no início do século XX, e daí a actualidade desta composição, de alterar a sua forma de encarar a vida para construir novos valores e acreditar num futuro mais promissor. Importa, contudo, estarmos preparados para o facto de tal implicar certamente um verdadeiro combate de gigantes, não apenas amarelos mas de várias outras cores!



Marta
Fidalgo





Da composição à composição

A obra *Wahrnehmungen* (Percepções) foi composta em 2002 e vai ser inserida neste espectáculo de Kandinsky — *O som Amarelo*. No texto, Kandinsky faz referência a uma série de apontamentos em relação à música. Tais apontamentos, por razões de coerência musical, nem sempre são transplantados para a partitura. Apesar desta obra ter sido escrita para esta Composição para palco de Kandinsky, ela pode ser perspectivada autonomamente, tendo organização própria inerente à minha concepção da música. O título desta obra — *Wahrnehmungen* — aponta para a possibilidade que o ouvinte tem em perceber o desenvolvimento, o tratamento e a proliferação do discurso musical, logrando, deste modo, identificar material recorrente apresentado sob diversos prismas.

A obra foi escrita para 12 instrumentistas, sendo o efectivo instrumental composto por oboé, clarinete, clarinete baixo, fagote, trompa, trompete, 2 harpas, piano, violino, viola e violoncelo. Em termos de duração *Wahrnehmungen* tem cerca de 30 minutos,

para os quais tentei construir uma partitura que fosse relativamente alargada e se fundamentasse num mesmo material base.

Assim, desenvolvi uma *Forma Ampliada*, onde um material base é expandido numa série de transformações e variações, tal como acontece nas *Variações Goldberg*, na *Oferenda Musical* e na *Arte da Fuga* de Bach, em Wagner ou nas sinfonias de Bruckner e Mahler.

Desta forma, a partitura escrita para *O Som Amarelo* é composta por uma Introdução, seguida de 9 Secções e, por fim, uma Coda. Importa referir que existe um coro misto a 8 vozes. No entanto, o material musical da parte vocal não se insere na arquitectura musical de *Wahrnehmungen*, tendo por isso material musical próprio e uma construção diferente.

Bruno
Soeiro

Legenda da imagem da página 89

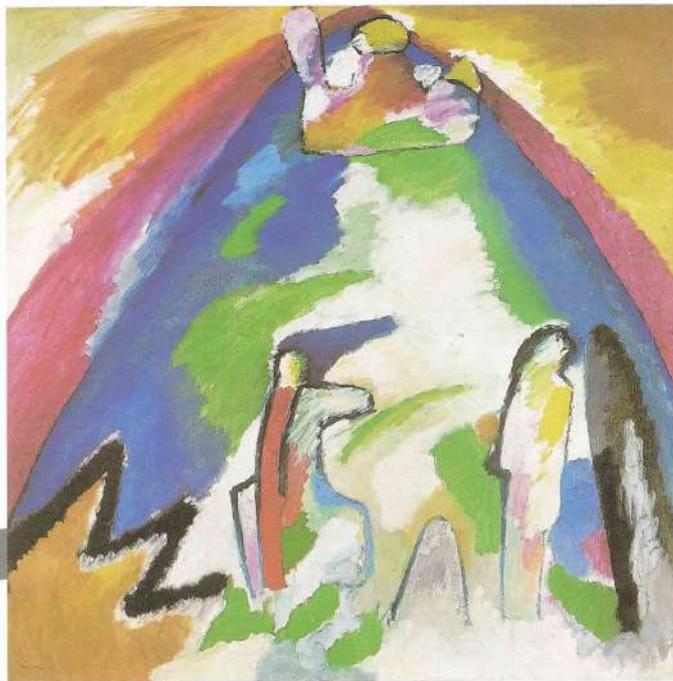
Pauta amovível de 12 tons de Arnold Shönberg para *Variações para orquestra*, op. 31, 1926-1928. Los Angeles, Instituto Arnold Schönberg.

da composição à composição 90 

The image displays two systems of musical notation for a symphonic or chamber ensemble. The first system includes parts for Horn 1 (Hp. 1), Horn 2 (Hp. 2), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), and Viola (Vla.). The second system includes parts for Horn 1 (Hp. 1), Horn 2 (Hp. 2), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), and Viola (Vla.). The notation features various dynamics such as *mp*, *mf*, *ff*, *ppp*, and *p*, along with articulation marks like accents and slurs. The bottom of the page contains the text "da composição à composição 91" followed by a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

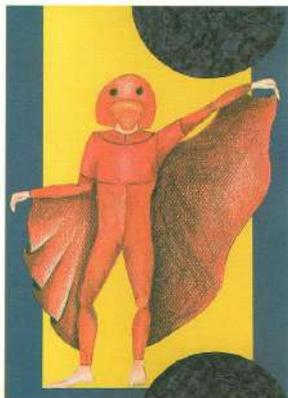


da composição à composição 92 



E sboçando O espectáculo

Estudo para figurinos



Legenda da imagem da página 93

Wassily Kandinsky, *Monte*, provavelmente no fim de 1909. Conhecido também por «Improvisação Monte». Óleo sobre tela, 109,5x19,7cm. É Assinado e datado à esquerda em baixo a vermelho: "KANDINSKY 1909". Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.

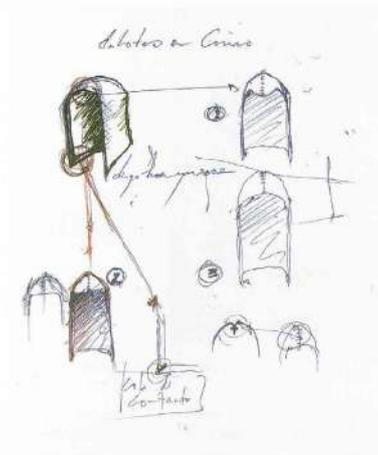
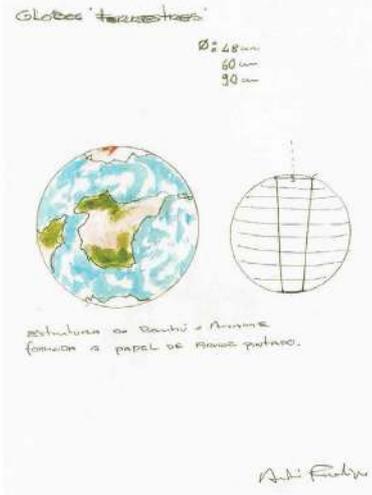
Inspiração para figurinos e adereços

Odd Nerdrum
Retrato de rapariga, 1985
95,53x47 1/2 polegadas



Odd Nerdrum
Dois homens guiando um homem, 1990
72 3/4x80 3/4 polegadas

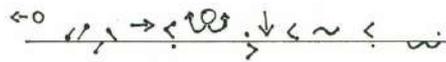
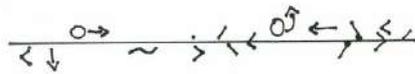
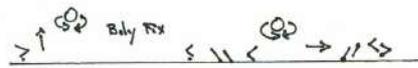
Desenhando adereços



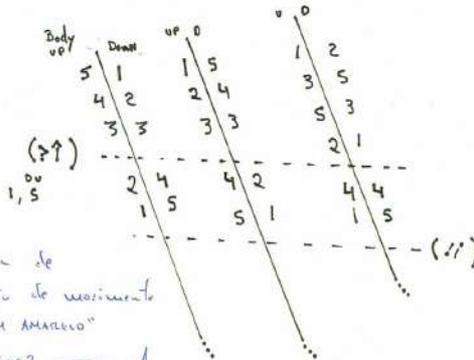


Construindo movimentos

Seres interativos



Gigantes

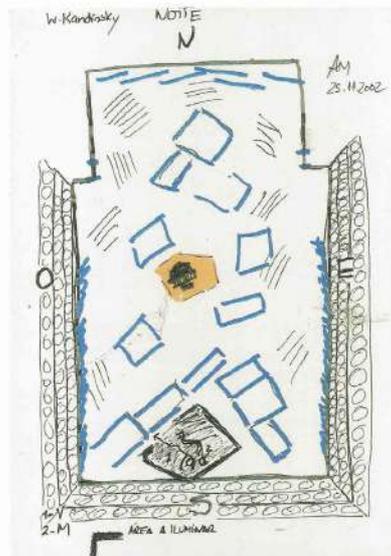


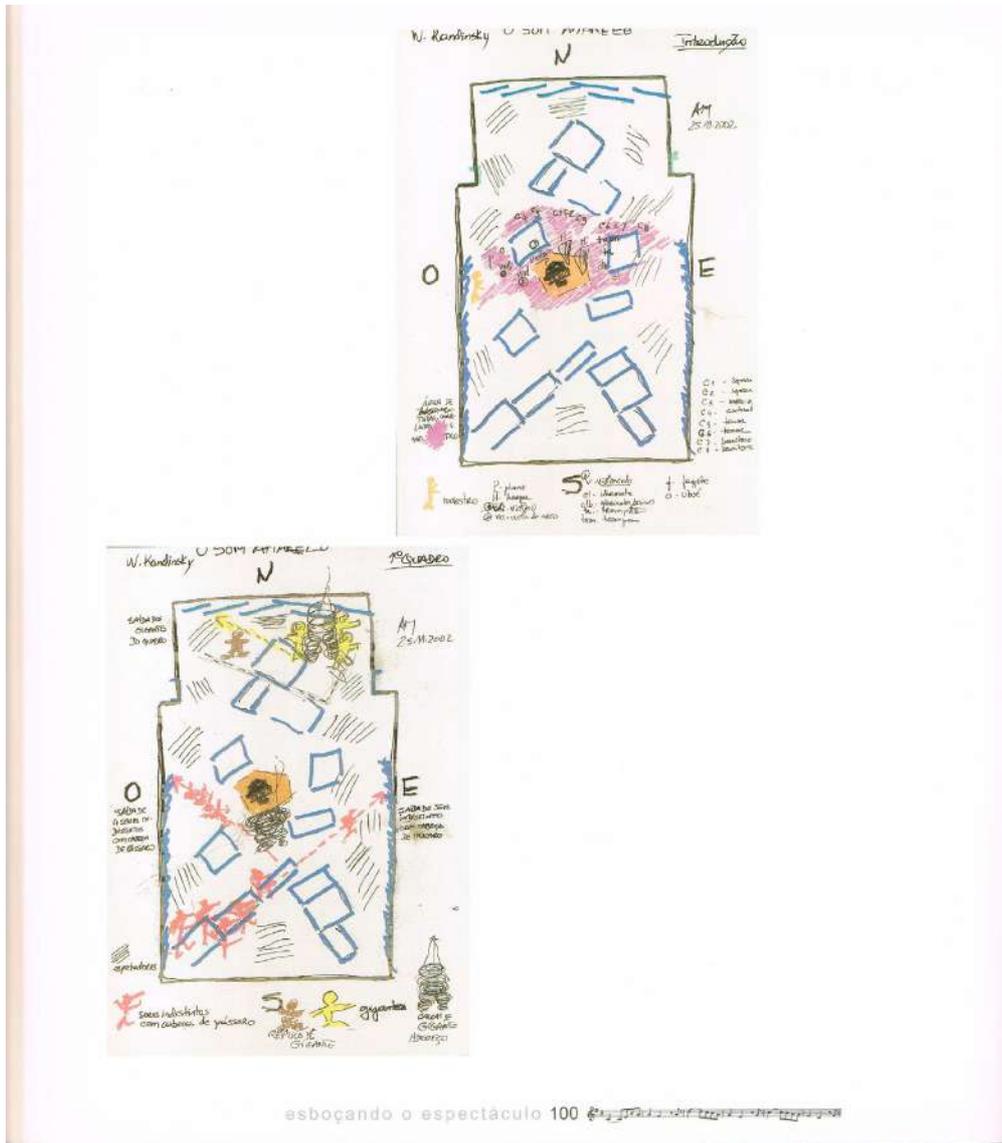
Esquema de
discussão de movimento
para "SAM AMARCO"

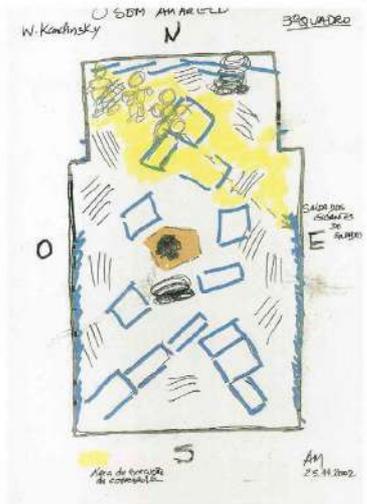
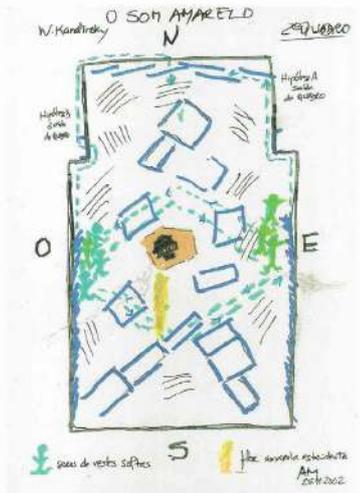
Deg. 2002

R. L. H.

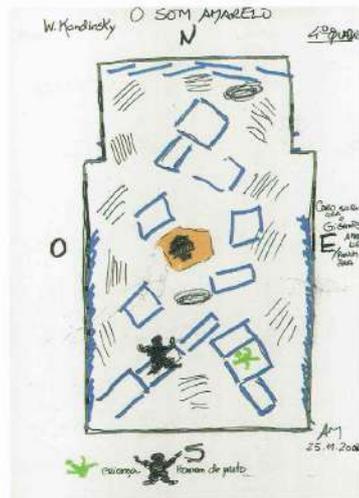
Criando habitação no espaço







esboçando o espectáculo 101 



esboçando o espectáculo 102

Este programa
agradece especialmente
a sua composição a:

Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914 – Briefe und Erinnerungen*, München, London, New York, Prestel, 2000.

Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky – Biographie eines Paares*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1994.

Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch (eds.), *Kandinsky – Die Gesammelten Schriften*, Bd. 1, Bern, Benteli Verlag, 1980.

Irina Antonowa und Jörn Merkert (eds.), *Berlin – Moskau, 1900 –1950*, München, New York, Prestel, 1996.

Jessica Boissel (ed.), *Wassily Kandinsky – Über das Theater, Du Théâtre, O Teatpe*, Köln, DuMont, 1998.

Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (eds.), *Kandinsky – Complete Writings on Art*, Boston, Paris, New York, Da Capo Press, 1994.

Lidia I. Romachkova, *Kandinsky et la Russie, Suisse*, Fondation Pierre Gianadda, 2000.

Magdalena Dabrowski, *Kandinsky: Compositions*, New York, The Museum of Modern Art, 1995.

Max Bill (ed.), *Kandinsky – Essays über Kunst uns Künstler*, Bern, Benteli-Verlag, 1995.

Michael Siebenbrodt, *Entwürfe für die Zukunft – Bauhaus Weimar, Ostfildern-Ruit*, Hatje Cantz, 2000.



Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich*, München, Knaur, 1987.

Peg Weiss, *Kandinsky and old Russia – The artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

Peter Anselm Riedl, *Kandinsky*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 9 2001.

Richard Vine, *Odd Nerdrum – Paintings, sketches and drawings*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 2001.

Susanne Pflieger, *Kandinsky und Gabriele Münter – Als der Gegenstand aus dem Bild verschwand*, München, London, New York, Prestel, 2001.

Vivian Endicott Barnett und Armin Zweite (eds.), *Kandinsky – Kleine Freuden – Aquarelle und Zeichnungen*, München, Prestel-Verlag, 1992.

Vivian Endicott Barnett und Helmut Friedel, *Das bunte Leben – Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, Köln, DuMont, 1995.

Wassily Kandinsky und Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, Klaus Lankeith (nova edição documental), München, Zürich, Piper, 9 1994.



Wassily Kandinsky, *Móvel para livros*, cerca de 1910. Abeto vermelho, pintado, 150x88,5x28cm. É Não assinado, não datado. Munique, Fundação Gabriele Münter e Johannes Eichner.



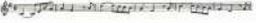
Fotografia de Paulo Henrique e Anabela Mendes



esboçando o espectáculo 106 



Pincéis de Kandinsky
Benoit Dragon, Paris.

esboçando o espectáculo 107 

<i>Errata:</i>
<i>Pág. 3</i>
<i>Ficha Artística</i>
<i>Actriz -</i>
<i><u>Tânia Rosa</u></i>
<i>Cantores</i>
<i>Onde se lê</i>
<i>Rosalina Machado</i>
<i>deve ler-se</i>
<i><u>Paula Rosado</u></i>

Co-Produção

*Centro Cultural de Belém/Lais de Guia
Ana Sacadura*

Pré-Impressão

Maria Esther – Gabinete de Artes Gráficas, Lda.

Impressão e Acabamento

Jorge Fernandes, Lda.

1000 exemplares

ISBN: 972-9-5975-3-7

Depósito Legal: 190615/03

