

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
ARTE E TECNOLOGIA

**De espectador a fruidor coautor:
diferentes relações na cena ao vivo contemporânea**

Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão

**Brasília/DF
2014**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
ARTE E TECNOLOGIA

De espectador a fruidor coautor:
diferentes relações na cena ao vivo contemporânea

Rita de Cassia Santos Buarque Gusmão

Tese apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes,
do Instituto de Artes,
da Universidade de Brasília, na linha de
pesquisa Arte e Tecnologia,
como requisito parcial
para obtenção do título de
Doutora em Arte.
Orientação: Profa. Dra. Maria Beatriz de
Medeiros.

Brasília / DF
2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
ARTE E TECNOLOGIA

De espectador a fruidor coautor:
Diferentes relações na cena ao vivo contemporânea

Rita de Cassia Santos Buarque Gusmão

Brasília/DF
2014

Examinadores

Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros (Orientadora) - UnB

Prof. Dr. Marcus Santos Mota - UnB

Profa. Dra. Rita de Cassia de Almeida Castro - UnB

Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho- USP

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz (UnB)

RESUMO

A perspectiva da arte como produção de conhecimento associada ao desenvolvimento e ampliação da sensibilidade é aqui tratada do ponto de vista da arte cênica contemporânea. Processos criativos em coletivo e participação corporal do espectador são os elementos estruturais para analisar o contexto de fruição que se estabeleceu desde a instauração de uma estética relacional para a arte. Para o desenvolvimento desta reflexão, são visitadas as teatralidades contemporâneas nas suas propostas estéticas múltiplas. Para o desenvolvimento da análise, o conceito de “iteração” é central e serve de parâmetro para a proposição de um percurso de percepção e compreensão das relações entre manifestações artísticas e fruidores coautores.

Palavras-chave: Fruição. Iteração. Cena Contemporânea.

SUMMARY

The prospect of art as knowledge production associated with the development and expansion of the sensitivity is here treated from the point of view of contemporary scenic art. Creative collective processes and body of the spectator participation are the structural elements to analyze the context of enjoyment that has settled since the introduction of relational aesthetics for art. For the development of this reflection, are visited the contemporary theatricality in its proposals multiple aesthetics. For the development of analysis, the concept of "iteration" is central and serves as a parameter to the proposition of a route of perception and understanding of the relationship between artistic manifestations and spectators co-authors.

Keywords: Fruition. Iteration. Contemporary Scene.

SUMARIO

Introdução	07
Capítulo I	
<i>A iteração como atmosfera de produção de sentido na cena ao vivo</i>	23
I.1- Noção de Iteração	33
I.1.1- Performance pedagógica da iteração.....	40
I.2- Iterabilidade	46
I.2.1- Processo criativo como obra de arte	54
I.2.2 – O Fluxo como parâmetro de fruição	84
I.3- Agente de Iterabilidade: o corpo sem órgãos	89
I.3.1 - A atmosfera para sensações	98
I.3.2 - A atitude iterativa	101
Capítulo II	
<i>A esfera iterativa relacional: um processo para a cena ao vivo</i>	109
II.1- Perspectivas da coautoria na cena ao vivo	114
II.2- Produtores de iterabilidade: ator performático e fruidor iterator	125
Capítulo III	
<i>O projeto estetizante da esfera iterativa</i>	136
III.1- Perspectivas da informação estética na cena ao vivo atual .	144
III.2- A noção de velocidade e sua influência na fruição das artes em cena	151
III.3- Arte e Tecnologia: fronteira e polifonia na cena ao vivo	161
Considerações Finais	
<i>A cena do caos consciente</i>	176
Notas de Tradução	179
Referências	185

Introdução

Este estudo tem como objetivo central instaurar uma relação entre as categorias “espectador” e “fruidor”.

É importante pensar que o sujeito espectador não é de fácil definição. São muitas as linhas diferentes que tecem a rede que o relaciona com a arte, suas ações e seus objetos. As relações entre o discurso do artista e a atividade do fruidor no ato artístico, conferem sentidos múltiplos ao próprio sujeito artista, que é transformado a partir da experiência em que está engajado, que ele faz mas que, também, o faz. Já do fruidor,

(...) desenhou-se um espectral, retrato extraordinariamente ativo, sob três variações. Na primeira, ele é um sujeito relacional, que vivencia intensamente [a arte] que é, em princípio uma co-presença, um encontro, uma troca. O segundo discurso, de tonalidade mais social, o considera em grupo. Sua participação coletiva, observação crítica ou sua força expressiva de intervenção direta, lhe dá uma dimensão política. O terceiro discurso, fundamentado nos trabalhos dos semiólogos, mostra “*um spectator in drama*”, mentalmente ativo, leitor, desconstrutor, analista do espetáculo, efetuando a última etapa do trabalho, dando-lhe sentido. (MERVANT-ROUX, 1998, p.8, grifos da autora, tradução própria)

Nas escolas artísticas da Idade Média, elementos como o relativismo, a substância e a consciência foram consagrados, e seu papel na arte foi o de proporcionar uma doutrina filosófica anti-tradicional, liberal e dinâmica. A arte passou a se referenciar na atmosfera de vida orgânica, de realidade sensível, como fator de validação da manifestação, mas, também, como uma possibilidade

de observação do real e de reprodução da sua dualidade. Estas relações tinham como objetivo que se pudesse entender “o que está acontecendo [na imagem] sem indicações externas” (GOMBRICH, 1988, p. 147). Pode-se pensar que isto significou a intenção do artistas de que a manifestação agisse sobre a percepção do fruidor fazendo-o entender a própria percepção como parte do valor artístico, e, também, a necessidade de proporcionalidade entre imagem e suporte, fosse ele bidimensional e estático, fosse o corpo ou o palco. No século XIII, dos pintores Jheronimus Bosch e Mathias Grunewald, a arte migrou da representação ilusionista para a busca da apresentação de “como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria, se participasse de tais eventos” (GOMBRICH, Idem, p150). O fruidor foi entendido como alguém a ser despertado e impressionado, e a arte como demonstração das possíveis realidades da vida orgânica.

A Renascença contribuiu para a elaboração da noção de fruição com sua “conquista da realidade” (GOMBRICH, 1988, p.167), traduzida no aprimoramento técnico da produção de imagens com propósito de “acercar mais do nosso espírito o significado dos temas representados”, investindo na eloquência do gesto (Idem, p.173). A habilidade de desenvolver a perspectiva (lei matemática de disposição de imagens para criação da ilusão tridimensional no plano), possibilitou a realização de objetos artísticos em que se podia sentir “a impressão de vida e movimento” (Idem), contudo, valorizando seus contornos claros e materialmente sólidos. A representação se afirmou como estudo da natureza, um composto de arte e ciência; e, também, como habilidade de recompor aspectos da natureza no intuito de causar ilusão à percepção humana. Pode-se aceitar que a mudança de paradigma para a fruição de objetos artísticos que estas conquistas técnicas tiveram o poder de fazer, de algum modo, fez com que nascesse uma nova perspectiva artística na sociedade. E esta foi fundamental, principalmente, para que se formasse no decorrer do século seguinte as categorias de “artista” e “espectador”. A adoção do valor técnico da perspectiva compôs com o surgimento do mercado de objetos artísticos, e juntos deram impulso a um contexto de relação política da produção artística com sua

fruição. Neste contexto, a percepção estética emerge como elemento central da fruição.

Como entendimento do que seja a percepção estética, e da sua influência na construção do sujeito fruidor de arte, pode-se refletir sobre o método histórico-alegórico de Mikail Bakhtin (BAKHTIN, 2010). Este método consiste em desvendar o significado que está por trás das imagens elaboradas, a trama dos acontecimentos reais que sedimentaram seus universos simbólicos, e relatar a fruição destas imagens a partir de um discurso organizado, científico e político. A apropriação do significado se instaura como habilidade necessária à relação com a arte e seus objetos; se realiza pela condição mental de crítica e pela atribuição de um valor monetário, além da notoriedade que imprime ao fruidor possuidor. As circunstâncias que engendram o método histórico-alegórico foram, no século XVII, a estabilização da monarquia absolutista e sua expressão ideológica na filosofia racionalista de René Descartes e na estética do Classicismo.

Pode-se seguir neste panorama histórico dando destaque para a formação das teorias estéticas do século XVIII, porque foi naquele momento que se impôs ao conceito de representação um outro, novo, diferente e transformador, o de expressão. A força interna e a autenticidade expressiva nas manifestações foram, pouco a pouco, legitimando sua declaração como artística, traduzidas na perspectiva de originalidade, que por sua vez esteve relacionada ao julgamento do belo e à formação do gosto. A razão cumpriu importante papel nesta perspectiva, por permitir “apreender a regularidade, a unidade, a proporção estética dos elementos que compõem cada objeto” (LUCAS, 2007, p. 230). A partir daí, a originalidade passa a ser entendida como “qualidade positiva, pessoal e artística” (LUCAS, 2007, 231).

Cabe uma reflexão, neste momento, sobre a expressão como categoria da percepção estética, dada a importância que esta assumiu nas relações entre manifestação e fruidor desde o século XVIII. A expressão se organiza como uma forma técnica de empreender a representação, no sentido de que traduz uma necessidade pessoal de forma intelectualmente descritível: “uma sede e uma

demanda que pertencem ao organismo como um todo e que só podem ser saciadas pela instituição de relações claras (relações ativas, interações) com o meio” (DEWEY, 2010, p.144. Grifo do autor). Como percepção estética, a expressão convoca a uma visão coerente da necessidade humana de estabelecer sua inteireza no meio, “através daquilo que este meio – e somente ele - pode suprir, um reconhecimento dinâmico dessa dependência do eu em relação ao que o cerca” (Idem). No âmbito desta reflexão, a expressão auxilia a concatenar a o fundamento para a percepção estética como sendo a habilidade de fluir com o meio e com sua materialização em manifestações que tocam a sensibilidade.

Na transição para o século XIX as manifestações assumem um caráter ambíguo, buscando se distanciar do prosaico do mundo real e se constituindo em possibilidades de revisão e de reconstrução das ideias e dos desejos, além de simbolizarem projetos para uma sociedade futura. O fruidor é o observador e o leitor da expressão alheia, a ele corresponde uma forma específica de comportamento na qual ele mesmo avalia sua sensibilidade isoladamente, porque o artista cuida de expressar-se. Nesta sua solidão, o espectador é provocado a uma espécie de homologia, isto é, de correspondência reflexiva entre a estrutura da personalidade, do recentemente nomeado “eu”, e o conteúdo daquela nova cultura do indivíduo, entendido como questionador de uma única forma aceitável seja de moral seja da arte.

Neste momento, na música e no teatro se elegem como adequadas a repetição das apresentações e a reestrea de obras. Também se cruza o repertório clássico e as propostas de inovação de artistas que buscam questionar as novidades técnicas e conceituais no âmbito de suas manifestações. Se fortaleceu o individualismo, a personalidade, a crítica e a produção filosófica que tencionou conciliar as novas ideias seculares e científicas com a perspectiva moral cristã já fragmentada. Edifícios esplêndidos e casas de ópera marcaram esta época como aquela na qual se construíram os espaços dedicados permanentemente às apresentações de manifestações artísticas.

No teatro o lema era:

“no que os olhos veem, o coração crê”, como edifício festivo e cenário do drama e da cidadania burguesa, [se] fornecia uma moldura descomedida para a autorreflexão comedida. (BERTHOLD, 2001, p.382)

Enquanto no cenário teatral se “eliminavam os candelabros em arco (os quais ao iluminar o palco sempre obstruíam a vista da galeria), [se] intensificou a iluminação proveniente dos bastidores por meio de refletores embutidos [capazes de proporcionar] uma iluminação brilhante e graduável” (Idem, p. 392); o figurino passou a responder ao critério da verossimilhança, deixando de lado a moda predominante na sociedade e se remetendo à natureza e ao estilo do texto dramaturgico. Foram banidas “as declamações, a linguagem bombástica e as caretas, (...) e [restaurada] a naturalidade, a desenvoltura, a simplicidade e o humor genuíno” (Idem, p.391). O estilo naturalista de interpretar e a harmonização da representação, resumidos nos “24 Artigos” de Konrad Ekhof (Idem), propunham como objetivo para a cena

que a verossimilhança [fosse] tomada pela verdade, ou o que se passou deve ser reproduzido tão naturalmente como se estivesse acontecendo agora. (EKHOF *apud* BERTHOLD, 2001, p. 392)

Esta situação gerou uma troca da manifestação artística como vitrine de objetos para a contemplação, e de situações no caso da arte cênica, para a manifestação cenário para o liberalismo econômico e político, para a experimentação da liberdade pessoal e do individualismo. Esta fidelidade ao racionalismo e ao liberalismo tem lugar no decorrer do século XIX e se aprofunda no XX.

No início do século XX, os estudos da ciência e da psicologia levaram a perceber que a visão elabora uma presença. A percepção visual é um conjunto de operações ópticas, químicas e nervosas. O olhar incita a liberdade de passar das coisas às representações, de reduzir o objeto a um conjunto de palavras ou frases pessoais de modo extremamente ágil. Parece que a este olhar apraz contemplar os atos e se perder em considerações sobre as formas intuídas desses atos, em

vez de ser impulsionado por eles a ações criativas e, nesta que pode-se chamar de “idade da máquina”, a qual é a liberdade individual se estabelece como ideologia sociocultural.

O artista autor pôde se dirigir a um público, um fruitor indefinido, criando uma atmosfera de novidade constante, de provocação, um deslocamento que vai do requintado e com valor estético reconhecido para o drástico que rompe com o passado. Este público pagava para usufruir dos objetos artísticos, e queria ser satisfeito e atraído ininterruptamente. Ao mesmo tempo, o trabalho artístico voltado para um público anônimo libertou o artista e o estimulou a criar obras atemporais. A ausência daquele que encomenda uma peça, transformou o artista num vendedor de uma mercadoria com marca estilística para um comprador fruitor impessoal. A fadiga cultural foi o passo seguinte desta circunstância de relação com a arte, bem como destes autores e fruidores, em função do excesso de oferta e da disputa pelo impacto junto ao consumidor.

A época seguinte, chegada dos anos 1900, se pauta pelo desenvolvimento do alto capitalismo, onde a vida converte-se de um jogo de forças num sistema rigidamente organizado e racionalizado. Com o capitalismo chegou também o pensamento modernista, no qual o espectador é um participante de um contexto que pretende a “temporalidade efêmera” e que valoriza o “transitório, o fugidio, o contingente”, como sugere Anne Cauquelin (2005, p. 26/7). A partir deste contexto, o espectador torna-se uma categoria própria ao modernismo.

Pode-se entender o modernismo aqui, em termos de arte, como o percurso histórico que se inicia por volta de 1859, com a reflexão de Charles Baudelaire¹ sobre a adesão ao presente, sobre destacar no presente o que pode auxiliar a ver as modificações impostas por situações sócio-históricas, e que perdura até uma situação sociocultural hoje reconhecida como arte contemporânea. Esta última, por sua vez, se caracteriza pela perspectiva de que “a arte é sua imagem”, como também pelo fato de que “a realidade da arte contemporânea se constrói fora das

¹Foi somente após *Les curiosités esthétiques* e *Le peintre de l'avie moderne*, de Charles Baudelaire (1859), que se convencionou ligar ‘modernidade’ a ‘moda’. Atribuindo à ‘moda’ um valor específico de temporalidade efêmera, de circunstancial (...).” (CAUQUELIN, 2005, p.26)

qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p. 80/1), circuitos estes que geram uma rede contínua de trocas de informações fragmentadas, reconhecidos desde os anos 1960 e intensos até a atualidade.

Do ponto de vista do modernismo, o efêmero colocou a “questão do público”: uma presença que se reduz ao momento fugidivo do encontro com o objeto ou a ação artística, num estado “totalmente temporário e restrito de espectador” (MERVANT-ROUX, 2006, p.12). Esta questão atravessou o pensamento modernista levando a considerações como a de Jean Villar, quando diz que “a noção de espectador e a noção de público são falsas, uma ideia impraticável, uma abstração imprópria se não a colocarmos frente à frente com o autor, o artista, o produtor, a própria noção de sociedade” (VILAR *apud* MERVANT-ROUX, 2006, p.14, tradução própriaⁱⁱ).

Para alcançar realizar o efêmero como temporalidade, foi preciso ao modernismo conformar um sujeito ativo e criador, que reage na sua relação com a manifestação artística. Contudo, pode-se concordar com Marie Madeleine Mervant-Roux, quando diz que:

aceitar sem examinar o termo “espectador” – ou “público”, nesse caso seu equivalente – seria continuar pensando a partir de um velho modelo fechado [de arte] para diversão sem interlocução; (...). O monstro teórico “espectador” (o espectador em si) nasceu do imaginário elaborado por certos autores do teatro popular [de 1950], no contexto de uma identificação geral [da arte] com um espaço político clássico. (MERVANT-ROUX, 2006, p. 21. Tradução própriaⁱⁱⁱ. Grifos da autora)

A categoria “espectador” funcionou como projeto da pauta artística do modernismo e permitiu à manifestação artística atravessar os limites da territorialização geográfica, isto por contribuir para o processo de reificação da velocidade e de sua adoção como meta de evolução para o contexto sociocultural. Este espectador pôde consumir o produto artístico sem compromisso ideológico consistente ou continuado, na medida em que este último se estabeleceu como

modal, assim como propôs Baudelaire: “um olhar sobre o presente que tem origem nas modificações impostas pelas condições sociais e históricas ao artista” (CAUQUELIN, 2005, p.26) . Como consequência, impôs-se à arte uma atmosfera de progressivismo e de necessária emancipação tecnológica, as quais promoveram relações racionalizadas entre artistas e fruidores, passando a arte a uma ocupação econômica que participa da sociedade capitalista industrial, buscando resultado dentro de seus parâmetros de lucro e satisfação. Para Anne Cauquelin,

[à] denominação “moderno” [se relacionam] conteúdos nocionais (...): o gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo “da moda” (efêmera) e substancial (a eternidade). Assim situada, a arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo. (CAUQUELIN, 2005, p. 27)

Duas questões podem ser colocadas como motores da formação do espectador, como categoria do mundo da arte moderna: a questão da velocidade, como já dito, e a sociedade do espetáculo. A velocidade aparece neste contexto movida pelo rápido avanço da tecnologia de produção de imagens; em 1859 viu-se a primeira exposição de fotografia no Salão de Belas Artes de Paris; em 1895, primeira projeção fílmica dos irmãos Lumière; em 1928, *Le chanteur de jazz* (O cantor de jazz), primeiro filme sonoro; em 1937, o Technicolor (processo de coloração da imagem em movimento); e em 1951, o Eastmancolor (filme negativo em cores). Mais tarde, o principal investimento mercadológico dos anos 1970 foi a entrada da América na era visual, com a comercialização da TV em cores. A tecnologia moderna de produção de imagens introduziu um dinamismo sem precedentes na atitude perante a vida. O artista buscou ver o mundo com os olhos do cidadão e com os nervos tensos do moderno homem tecnificado.

O fenômeno da rápida implantação de centros culturais em grandes cidades, ligado ao progresso da tecnologia de construção dos anos 1940/60, se constituiu no solo no qual uma nova ideia de arte formou raízes. Foi a vez do domínio do

instante sobre a permanência, e da sensação sobre a continuidade. A fruição passou a ser estimulada pelos artistas como uma relação fugaz e jamais repetida, um fragmento enfatizado da realidade, como um devir.

A sociedade do espetáculo, uma teoria crítica sobre os significantes fluidos², foi divulgada em 1967 por Guy Debord³, em Paris. Seus termos principais se dedicavam à análise da “proletarização do mundo”, da “perda da qualidade da vida, ligada à forma-mercadoria”, da “divisão mundial das tarefas espetaculares, entre os reinos do espetacular concentrado e do espetacular difuso” e do surgimento do “espetacular integrado” (DEBORD, 1997, p. 09-11). O espetáculo nesta tese foi definido por Debord da seguinte forma: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Idem, p. 13). O espetáculo se tornou, para o autor, uma visão de mundo, alimentada pelas mídias e pela tentativa de unificação econômica do mundo, e “não um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Ibidem, p. 14). O espectador é o sujeito sociocultural definido pela economia, que aprecia a vida concreta de modo distante, uma vez que esta “se degradou em universo *especulativo*” (DEBORD, 1997, p. 19).

A arte na sociedade do espetáculo vive uma época de dissolução. Para Debord, “esta arte é forçosamente de *vanguarda*, e *não existe*. Sua vanguarda é seu desaparecimento” (1997, p. 124). O espectador se tornou um consumidor que é parte da dominação espetacular, cujos intuítos são “fazer sumir o conhecimento histórico geral”; em seguida, substituir a história destruída por “narrativas inverificáveis, estatísticas incontrolláveis, explicações inverossímeis e raciocínios insustentáveis” (idem, p. 178/9). Sua estrutura sociocultural é, ao invés da comunicação, a especulação midiática.

² Para Nicolas Bourriaud: o meio cultural, o consumo cultural, a maquinaria informacional e os artefatos ideológicos, estes conceitos serão abordados diretamente e várias vezes no decorrer do Capítulo I.

³ Filósofo, agitador social e diretor de cinema, francês, morto em 1994, considerado herdeiro do dadaísmo e do surrealismo.

Poder-se-ia comparar os sujeitos espectador – moderno e fruitor - pós-moderno nos seguintes termos:

MODERNO	POS-MODERNO
<ul style="list-style-type: none"> • a atitude passiva e contemplativa livre da vontade e da paixão, • a inferioridade da natureza, • o entusiasmo pelo artificialismo, <p>o espectador ideal como artista real ou potencial, que se esforça no sentido de desenvolver conceitos, vocabulário e fórmulas para uma arte que não quer embriagar, mas narcotiza.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Fluxo: recepção que se organiza em autoria e emissão, em participação; • Comunicabilidade: relações entre transmissão e propagação, sem destinatário pré-definido; • Ética: colaboratividade em si e a possibilidade de disponibilidade fora do tempo de relação direta; • Velocidade: duração. • Imersão: busca de resposta imediata e interdependência entre observador e manifestação.

Na sequência deste estado de coisas se constituiu um campo para a arte contemporânea, a ser entendido aqui como um processo que se estabelece de maneira mais evidente a partir dos anos 1960, e que coloca em questão a pauta do modernismo, se desenvolvendo continuamente pelo menos até os anos 1990. No contexto da arte contemporânea estão em inter-relação a pauta sociocultural moderna e a pós-moderna, que tem almejado substituí-la. Um pensamento como o de Nicolas Bourriaud pode contribuir para perceber esta inter-relação, quando este enfatiza que:

Existem várias versões da modernidade. Assim, o século XX foi palco de uma luta entre três visões de mundo: uma concepção racionalista-modernista derivada do século XVIII, uma filosofia da espontaneidade e da liberação através do irracional (dadaísmo, surrealismo, situacionismo) e ambas se opondo às forças autoritárias ou utilitaristas que pretendiam moldar as relações humanas e submeter os indivíduos. (...). Assim, o projeto emancipador moderno foi substituído por inúmeras formas de melancolia. (BOURRIAUD, 2009, p.16)

Um certo modo de reação a esta melancolia, diagnosticada por Bourriaud, fez o pós-modernismo propor-se ao estabelecimento de fronteiras que exponham as diferenças considerando suas linhas de interação, o que parece significar a necessidade de refletir sobre o humano diante das conquistas da tecnologia, manter uma atitude politizada e inverter os processos definidos pelo racionalismo em busca de um carnismo na produção artística (COUCHOT, 2003).

O carnismo é uma atitude de criação que assume e destila a suscetibilidade dos suportes e dos materiais, e que desloca a percepção para o campo do imaterial, onde a velocidade é elemento absoluto. Esta circunstância faz aparecer a percepção da “maneira como a arte circula, ou seja do mercado (ou continente), e do registro intra-artístico (o conteúdo das obras)” (CAUQUELIN, 2005, p.65. Marcas da autora). Estas características, a serem detalhadas no corpo deste trabalho, ocasionaram transformações profundas nas práticas artísticas, estabelecendo conceitos-chave que servem tanto para analisa-las, quanto para operar em seus âmbitos de criação e de compartilhamento.

A tese que se esboça aqui é de que o fruitor substituiu a figura do espectador no processo criativo contemporâneo e na elaboração teórica sobre a recepção da proposta artística. Que o primeiro vive na atualidade um ciclo que o aproxima do pensamento com bases tecno-científicas, fazendo-o elaborar uma percepção híbrida e em rede. Para desenvolver sua relação com a obra de arte, que se tornou multifacetada e exige sua participação consciente, o fruitor necessita ser atingido pela performance pedagógica da manifestação artística, uma mediação, que pode ser entendida como uma rede cujos elementos principais são: exercício criativo, investigação, contextualização, vivência do prazer e atividade reflexiva.

Para argumentar esta proposição, buscar-se-á relacionar a arte contemporânea, a partir da definição construída por Anne Cauquelin, com a de percepção trazida por Merleau-Ponty, o pensamento fenomenológico sobre ela. Com o objetivo de ampliar a noção de fruição, tomar-se-á a análise do Corpo sem Órgãos, de Antonin Artaud em Gilles Deleuze.

A arte contemporânea, que nos toca aqui, se configura como um textura de produção simbólica comunitária no pós-modernismo; para explorá-la, se faz necessário perceber o papel dos significantes fluidos, os quais não caberia pensar em separado: o meio cultural, o consumo cultural, a maquinaria informacional e os artefatos ideológicos (BOURRIAUD, 2009, p.128); e considerar que a arte proporciona esta recomposição por meio de um processo criativo, que também é de flexibilização de pensamento e de condensação de sensações.

Neste estudo, trabalha-se com a perspectiva de que todos os significantes fluidos estão presentes na formação de um fruidor nos parâmetros da arte contemporânea, como se verá adiante. Ao desenvolver a análise deste contexto, vai-se localizar a cena ao vivo como uma das manifestações da arte contemporânea, na qual:

em primeiro lugar, verifica-se uma clara narrativização da cena (desfazimento da concepção unificada e fechada do drama, da compreensão tradicional de personagem, dos diálogos e da ação, em favor de uma valorização do diálogo direto do artista com o público e de uma concepção do trabalho do ator como uma espécie de rapsodo, de jogral ou de *performer*). Ao lado desse traço narrativizador, figura a segunda das duas tendências paratáticas: a problematização irônica da narrativa entendida como reconstituição ou representação estável de fatos. (DA COSTA, 2004, p.53)

A percepção da cena contemporânea ao vivo, aqui, além das características apontadas por José da Costa, está atravessada pela reflexão de Renato Cohen sobre o Pós-Teatro, considerando que se completam:

A relação axiomática da cena : corpo-texto-audiência, enquanto rito, totalização, implicando interações ao vivo é deslocada para eventos intermediáticos onde a telepresença (*on line*) espacializa a recepção. O suporte redimensiona a presença, o texto alça-se a hipertexto, a audiência alcança a dimensão da globalidade. Instaure-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, das simultaneidades, dos paradoxos na avolumação do uso do suporte e da mediação nas intervenções com o real. Gera-se o real mediatizado, elevado ao paroxismo pelas novas tecnologias onde suportes telemáticos, redes de ambientes WEB (Internet), CD- Rom e hologramias que simulam outras relações de presença, imagem, virtualidade. (COHEN, 2002, sem paginação)

Busca-se estabelecer a figura do fruitor na cena contemporânea a partir da noção de iteração: o processo que se repete em ciclos e chega a resultados não pré-definidos, e que a cada vez gera um resultado parcial que será usado na continuidade do jogo perceptivo (a partir de DERRIDA, 1986). Pensa-se que a iteração é própria ao temperamento das tribos urbanas dionisíacas da atualidade e da sua vida com arte; este *zeitgeist* vem se organizando desde a mudança de paradigma na vida pós-moderna, no qual “o espírito de seriedade do produtivismo moderno está sendo substituído por um lúdico ambiente” (MAFFESOLI, 2010, p.30).

Para perceber este amalgama se faz necessário refletir na convivência das técnicas artesanais da cena com as tecnologias eletroeletrônicas e digitais, gerando novas possibilidades de produção artística; num mercado para a arte que é internacionalizado e amparado na habilidade de espetacularização da pessoa do artista; na elaboração de uma medida de impacto da ação ou objeto artístico; no enfrentamento da perspectiva de espetacularidade com este sistema mercadológico de validação da manifestação artística, gerando questionamentos econômicos e filosóficos; no confronto político de subjetividades, onde os enquadramentos socioculturais, como a sexualidade e a etnia, entre outros, são campos de atuação da arte; na busca da manifestação artística de se relacionar diretamente com a vida, em contraponto a representá-la, impondo a experiência temporal ao âmbito físico-material das manifestações; na intervenção no corpo do fruitor, a partir da solicitação de seu movimento e da plena assunção de sua

presença no ambiente estetizado onde ocorre o evento artístico; e da falência de categorias de classificação das manifestações, que migram para uma proposta de modelo de interface entre artes como perspectiva para a pesquisa e a ação do artista na sociedade atual.

Cabe anotar que se adota aqui a expressão *manifestação*, por seu significado de processo desenvolvido pelo artista e/ou pelos participantes do evento, com o objetivo de tornar em ato o conceito e o projeto de ação ou de objeto artístico; e que para a arte contemporânea, esta expressão nomeia de maneira mais efetiva o agir do artista que se constitui numa relação, e que no dizer de Deleuze,

Trata-se da relação da proposição ao sujeito que fala e que se exprime. A manifestação se apresenta pois como o enunciado dos desejos e das crenças que correspondem à proposição. Desejos e crenças são inferências causais, não associações. (...), os manifestantes, a partir do Eu, constituem o domínio do *peçoal*, que serve de princípio a toda designação possível. (DELEUZE, 2011, p. 14, grifo do autor)

A manifestação é um designante que contém a singularidade, a expressão, a revelação, a demonstração, a exposição e a declaração do artista, podendo assumir variados formatos, e, até mesmo, apenas fornecer os indícios do que será (ou seria) a ação ou o objeto, se realizados. Para elaborar a noção de manifestação aqui utilizada, integra-se a definição deleuziana com a proposta de evento de Alain Badiou (BADIOU, 2002, p.27): um processo histórico longo iniciado por “uma ruptura”, no qual a manifestação é o “múltiplo singular de obras”. O artista contemporâneo, assim, lida no seu fazer/agir com a perspectiva de processo e de investigação, na qual busca atualizações e percepções que possam apresentar ângulos a serem explorados por um outro, agregando elementos na forma apresentada por ele, compondo manifestações que se dão como “pontos-sujeitos” na trama do evento. A manifestação se pode definir, acompanhando Badiou (Idem), como a configuração artística de uma ruptura, a qual estabelece o evento e se faz sujeito por ele.

Para analisar os efeitos da perspectiva de fruição aqui proposta, pensaremos com Bourriaud que,

No interior desse interstício social, o artista deve assumir os modelos simbólicos que expõe: toda representação (mas a arte contemporânea *cria modelos*, e não propriamente representações; ela se insere no tecido social sem propriamente se inspirar nele) remete a valores transferíveis para a sociedade. Atividade humana baseada no comércio, a arte é ao mesmo tempo objeto e sujeito de uma ética, tanto mais que, ao contrário de outras atividades, *sua única função é se expor a esse comércio*. A arte é um estado de encontro fortuito. (BOURRIAUD, 2009, p.24/5. Grifos do autor)

E, assim sendo, encara-se aqui a arte contemporânea como o território da fluência, alimentado pelo sentido da busca de aderência ativa de um fruidor. Esta perspectiva se estabelece no entre das propostas de arte na vida e de vida com arte, que animaram o ato artístico do modernismo. É mais ampla que a noção moderna de temporalidade efêmera, uma vez que abrange a percepção criadora e o pós-humano. Na atualidade, as propostas passam a ser de solicitação da atitude de intervenção e de mergulho do fruidor, querendo, possivelmente, que sua relação com a manifestação artística seja de exercício de vontade.

A categoria pós-humano, carrega esta complexidade e amplia a questão das trocas e da perspectiva de combinatório que a arte contemporânea oferece. Pode-se refletir sobre esta ampliação com Lúcia Santaella, que nos diz que há uma “cultura digital” em andamento na atualidade, cujas características fundamentais são: “escolha e consumo individualizados”; “busca dispersa, alinear, fragmentada e individualizada da mensagem e da informação”; “hibridização das mensagens nas artes e nos fenômenos comunicativos”; “convergência de mídias”; “cultura do disponível e cultura do acesso”; “paradigma informacional” e “relação entre imersão e velocidade” (SANTAELLA, 2003, p.27/8). Estes paradigmas ensejam, concordando com aspectos propostos pela autora, forte impacto no corpo humano que aponta para “as possibilidades de formas de existência pós-humanas”, aquelas que absorvem “as metamorfoses, no mais das vezes invisíveis, do corpo humano e as transformações na

sensibilidade. (...) As grandes transformações que as novas tecnologias da comunicação estão trazendo para tudo o que diz respeito a vida humana, tanto no nível psíquico quanto social e antropológico” (Idem, p.31).

Estão em jogo no estabelecimento da fluência almejada pela arte contemporânea, além da percepção, a temporalidade e a afetividade, elementos sobre os quais serão construídas relações no decorrer deste estudo. Por ora, para estabelecer o ponto inicial desta reflexão, é importante pensar que é arte:

aquilo que alguém designa como tal – que os outros aceitam, ou não - que dá prazer, ou desprazer, universalmente (de um universal simbólico), sem conceito, instalando um mundo ímpar, um possível do real (...) em movimento e (...) [desconstruindo] a diferença. (MEDEIROS, 2005, p.65)

As partes, nas quais está dividido este estudo, procuram interagir, sem que necessariamente apresentem uma sequência cronológica rigorosa. Em vários momentos se volta à modernidade, numa perspectiva de compreensão das transformações que o cotidiano maquínico e a individualização espetacularizada impuseram à constituição da noção de fruição. Esta é uma das estratégias que buscam explicitar que este campo está em pleno movimento, que suas estruturas estão em formação, e antropofagicamente absorvendo sua própria porosidade. São em si mesmas uma iteração.

É desse modo que o Capítulo I se dedica a desenvolver a noção de iteração, buscando apontar os espaços de criação e co-criação do evento artístico que possibilitam a justaposição de percepções e de elementos próprios a ela. O Capítulo II, pretende desenhar os agentes da iteração, compondo a rede desenvolvida nas partes anteriores com a estética relacional, considerando esta última como rizoma da cena contemporânea. E o Capítulo III, procura relacionar a iteração com as perspectivas estéticas que lhe são oferecidas pela dinâmica da Arte e Tecnologia, buscando demonstrar como esta esfera sociocultural interfere e alimenta a habilidade iterativa das manifestações artísticas e dos fruidores, por conseguinte.

A escrita é um projeto especial neste estudo. O texto foi desenvolvido com o sentido de espiral de ideias e de informações, o que significa que não se buscou uma sequência cronológica e nem dedutiva. Ao contrário, se trabalhou numa perspectiva de justaposição e retorno, como o conceito central de iteração sugere: os temas reaparecem várias vezes no texto, agregando-se a cada momento novas informações e desdobrando sua influência no tema geral de estudo. Não é adequado ler o texto como um processo que narra o começo, meio e fim de uma situação, e sim como uma rede de relações congruentes e não evidentes ao primeiro olhar. Esta rede é uma demonstração da própria estrutura de iteração na qual vivem fruidores e manifestações artísticas na atualidade.

Capítulo I

A Iteração como atmosfera de produção de sentido na cena ao vivo

A pós-modernidade, a partir da qual se vai pensar a cena ao vivo aqui, é uma circunstância na qual “os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais” (PEDROSA *apud* TEIXEIRA COELHO, 1990, p. 64/5). Este movimento se organiza sob características impressas à sociedade pelo capitalismo do século XX:

O século XX econômico tem início na década final do século XIX, quando o capitalismo *manchesteriano* de meados daquele século entra em sua fase madura de industrialização e de incorporação de um novo fluxo de inovações tecnológicas no quadro da segunda revolução industrial (não mais marcada pela máquina a vapor, mas pela eletricidade, pelo motor a explosão e pela química). É a fase de formação de *trustes e cartéis*, moderadamente controlados por leis de defesa da concorrência, da passagem do *laissez faire* doutrinal para o protecionismo comercial e o nacionalismo econômico, com a prática agressiva de tarifas diferenciadas e o desenvolvimento de zonas geográficas de exclusão (...). (ALMEIDA, 2001, sem paginação. Grifos do autor)

Pode-se dizer, que as manifestações da arte contemporânea deflagraram suas operações simbólicas sob o signo de multiplicidade que o capitalismo do século XX fez emergir. Pensa-se isto considerando que as operações simbólicas são uma das classes de operação do sujeito, as quais fazem interagir as representações intuitivas, que são empíricas, as percepções e os conceitos, e estas operações se expressam em objetos socioculturais (SCHOPENHAUER, 1948). O que

percebemos ao analisar os objetos artísticos que se desenvolveram desde a instauração da pós-modernidade, a partir dos anos 1960, é que estes estimularam operações que converteram a fruição de puro consumo em exercício coletivo de percepção estética e afetiva.

Essa análise está calcada num contexto de pós-modernidade no qual visualiza-se a fruição como geradora de conhecimento e como fonte de estímulo para uma atitude iterativa, isto é, de justaposição continuada de percepções sobre a manifestação artística, a cada encontro com alguma delas. Ao confrontarmos esta fruição com o “trabalho de espectador” que consiste em, como diz Piergiorgio Giacché, “interagir com a proposta da obra, assumindo a tarefa de construir um espetáculo mental, (...) associando a própria divagação a uma montagem pessoal dos conceitos”^{iv} (GIACCHÉ, 1991, p193. Tradução própria), a diferença se estabelece pela busca da sensibilidade ao contato e à participação consciente na autoria, fazendo interagir o raciocínio e a corporalidade, afirmando-os como competências para a ação artística conjunta. Se no trabalho do espectador, estas relações se dão no âmbito interno do ser, estimulando associações de caráter individualizado, a serem expressas em opiniões e não necessariamente contíguas a ações ou reações, na perspectiva da fruição estas relações são de mobilização física e relacional imediatas e que produzam uma marca do fruidor na própria manifestação.

Considerando que a fruição se dá num contexto em que “o fetiche das mídias oblitera, encontra-se [com] o fato de que quaisquer mídias, em função dos processos de comunicação que propiciam, são inseparáveis das formas de socialização e cultura que são capazes de criar” (SANTAELLA, 2003, p.25), é fundamental agregar ao entendimento das relações entre fruidor e manifestação artística, a composição perceptiva que tal esfera midiática promove.

As relações entre as manifestações artísticas e os fruidores são desenhadas na atualidade a partir de uma refuncionalização da arte que se realiza na pós-modernidade, na qual desapareceram as permanências substituídas por imanências, como sugere Lúcia Santaella (Idem). Estas modificações assumem

caráter de refuncionalização se consideramos que não desapareceram por completo as características culturais modernas, contudo, se soma a elas um “processo cumulativo de complexificação” (Ibidem), que tem sido capaz na pós-modernidade de transformar “habitantes residentes” em “sistemas de audiência eletrônica” e em “usuários interlocutores em trânsito permanente” (VIRILIO, 1993, p.08). Poder-se-ia pensar que este contexto sócio-econômico-ecológico-cultural-eletrônico se dá na aceitação, que sabe sem saber da descontinuidade, que por sua vez se fez o sistema de convivência e ação no mundo atual.

Este contexto foi sendo possível diante do desenvolvimento e da transformação gradual e progressiva operada nas ideias, sistemas e ciências que trabalham na análise, formação e elaboração de discurso sobre as características das relações entre fruidor e manifestação artística. Na atualidade, pode-se perceber estas relações nos termos do desaparecimento de permanências; da substituição destas por imanências e composições entre pensamento e afeto; na imersão na mundovisão e na potencialização de um contexto de produção e de fruição em compartilhamento de ações. Pode-se perceber que estas características estão ligadas a parâmetros de descontinuidade, como a ruptura e a interface, e que estes são os geradores dos sistemas de ação para proponentes e para fruidores nas manifestações artísticas contemporâneas pós-modernas. Retomar-se-á a reflexão sobre cada elemento deste sistema em seguida.

A mundovisão é forte influência no contexto pós-moderno de fruição, se trata da adoção de objetos, ações e imagens para a difusão mundial de uma informação, noção inspirada em reflexões de Pierre Lévy (1999). No caso deste estudo, se pensa que o pluralismo advindo da mundovisão faz apreender um processo estimulante para a percepção da fruição como atividade intelecto-afetiva, e que a expressa como comunitarista: “o ideal comunitário das tribos pós-modernas baseia-se no retorno de uma sólida e rizomática solidariedade orgânica”, vivenciada numa “sinergia entre o arcaico e o desenvolvimento tecnológico” (MAFFESOLI, 2010, p. 39/40). Esta ação solidária, em velocidade, e, muitas vezes, à distância, é um agenciamento no qual se estabelece um campo fértil para a interação de inteligências múltiplas.

Chamamos atenção para estas inteligências múltiplas por considerar que é a partir delas que se formará, e já está se formando, uma outra esfera de percepção dos eventos no mundo da arte. Para Howard Gardner, professor de educação e de neurologia da Universidade de Harvard,

o problema da diferença individual a nível cognitivo tem mostrado que os seres humanos se envolvem com o mundo usando pelo menos sete fundamentalmente diferentes formas de inteligências. Juntamente com as formas linguísticas e lógico-matemáticas, privilegiadas por testes padronizados em todos os níveis do sistema educacional, os seres humanos também possuem inteligências musicais, corporais-sinestésicas, espaciais, interpessoais e intrapessoal em diferentes graus. (HIGGINS, 2002, p.190. Tradução própria^v)

Acredita-se aqui que se pode observar uma transposição da sociedade do espetáculo em sociedade da imanência, pensando sob a perspectiva de Deleuze e Guattari, quando afirmam que “o acontecimento não remete o vivido a um sujeito transcendente=Eu, mas remete, ao contrário, ao sobrevoio imanente de um campo sem sujeito” (1992, p.65). Na atualidade pós-moderna se dá um movimento no qual a forma é fluxo, onde as relações se organizam de tal modo que a conexão e a heterogeneidade ocupam mais espaço que a linearidade e a unicidade. Num plano em que “a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, [estimulando o ser a] fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento” (Idem p. 53.). A multiplicidade e a ruptura compõem a tessitura das relações entre os seres e destes com objetos e ações nos seus territórios. “O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito” (Ibidem, p.53).

As manifestações artísticas desta circunstância sociocultural já não se dão a contemplar mas, sim, a compor, por meio de uma ambiência sonora, sinestésica, envolvente e circulante. Neste plano, de um lado está a imagem de televisão, que impôs a sua característica de interpenetração, de imanência máxima, ao modo de fruir dos seres socioculturais: não há demanda de projetar-se nela, como no cinema ou no teatro, porque já se está dentro. Esta imagem está marcada por

“mutação e deslocamento” (MACHADO, 1996, p. 47), no sentido de que “seu espectador encontra-se em geral distraído, com atenção flutuante” (Idem). A tela de televisão achata a gama de dimensões plásticas das imagens, incute indevidamente a ideia de que todas as imagens tem dimensão média, e leva a uma relação espacial fundada também em distâncias médias. A percepção se organiza como um exercício de intelectualização impessoal, incitada predominantemente pelo sentido do olhar.

A fruição da manifestação artística absorve esta imanência da imagem-tv, contudo, busca o enunciado em duplo entre artista e fruidor e se direciona à prática comunitária, de sínteses que se delimitam pela duração; e experimenta o contrassenso que é a permanência, ainda como característica do senso comum. Há uma forte relação simbólica nesta permanência, que justapõe a função imaginária e a função racional e que se revela sob a forma de identificação. Pode-se localizar sua estruturação inicial na fase cientificista da Renascença, momento intensificador da mentalidade individualista, da causação entre o significante e o significado, o símbolo e a coisa. Naquele momento, a fruição se realizou como um “imaginário autonomizado” (CASTORIADIS, 1982), ou seja, aquele que possibilita ao sujeito encontrar sentidos individuais e autônomos, contudo, sempre vinculados à sua relação sociocultural mais imediata e de classe. Na atualidade a figura do fruidor integra um sujeito que vinha de uma humanidade estável e coletiva mas que desembocou na imposição de inovação, trazida pelo sistema do cientificismo e do positivismo. Este sujeito participou de algo que pode-se denominar como heteronomia,

ou alienação, no sentido mais amplo do termo - no nível individual, [onde] o domínio por um imaginário autonomizado se arrojou a função de definir para o sujeito tanto a realidade quanto seu desejo. A repressão das pulsões, como tal, o conflito entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, não constituem a alienação individual, que é no fundo o império quase ilimitado de um princípio de des-realidade. A esse respeito o conflito importante não é o que ocorre entre pulsões e realidade (...). É o conflito entre pulsões e realidade, de um lado, e a elaboração imaginária no interior do sujeito, de outro lado. (CASTORIADIS, 1982, p.124)

A partir de Gilles Deleuze, pode-se agregar a esta cartografia o fato de que a busca de sensações é o cerne do plano de imanência no qual está inserido o fruidor na contemporaneidade. Esta rede se caracteriza pelo imperativo de uma produção de subjetividade que auto-enriqueça continuamente a relação individual com o mundo (GUATTARI *apud* BORRIAUD, 2009, p. 145). Aqueles que eram espectadores são levados agora a entrar em módulos temporais catalisadores, ao invés de contemplar objetos permanentes fechados em seu mundo de referências (BORRIAUD, 2009). A busca da “função poética” solicitada pelos artistas faz recompor universos de subjetividade que, talvez, não tenham sentido se não puderem nos ajudar também a “superar as provas de barbárie, de implosão mental, de espasmo cósmico que se perfilam no horizonte, e a transforma-las em riquezas e gozos imprevisíveis” (Idem, p. 146). Numa tal circunstância, a relação de fruição se mostra um movimento relativo ao amor, como atividade em relação ao outro, e à multidão de outros. E,

não existe amor que não seja um exercício de despersonalização sobre um corpo sem órgãos a ser formado; é no ponto mais elevado desta despersonalização que alguém pode ser *nomeado*, recebe seu nome ou seu prenome, adquire a discernibilidade mais intensa na apreensão instantânea dos múltiplos que lhe pertencem e aos quais ele pertence. (DELEUZE, 1995, p.47, grifo do autor)

Como hipótese motriz, diz-se aqui que a sensação nomeia os níveis de movimento que compõem a descontinuidade, a velocidade e a violência (DELEUZE, 2007, p. 47), e o carnismo que a arte pós-moderna atual procura. O carnismo é a atitude de deslocamento da percepção para a descontinuidade entre os campos material e imaterial, em velocidade. Emergindo desta rede, a sensação se torna a própria busca de experiência em níveis diferentes de percepção e de superação de estratos que insistem em manter o corpo e a percepção presos a fatos. Deleuze diz que:

Os principais estratos que aprisionam o homem são o organismo, mas também a significância e a interpretação, a subjetivação e a sujeição. São todos esses estratos em conjunto que nos separam do plano de consistência e da máquina abstrata, aí onde não existe mais regime de signos, mas onde a

linha de fuga efetua sua própria positividade potencial, e a desterritorialização, sua potência absoluta. (Idem, p.76)

A ruptura com a necessidade do mundo físico, que se pode observar na atualidade a partir da vivência nas esferas digitais, é também indicativa da descontinuidade do compartilhamento de informações, sensações e projetos que este mundo imanente, sem passado nem futuro, proporciona. Nele a sensação atinge o corpo fora dos limites da atividade motora, desafia o organismo a romper sua *doxa*, em nome de deixar emergir seu caráter excessivo e espasmódico. Paradoxalmente, a descontinuidade entre ação e inação, recepção e provocação, isolar-se e estar junto, faz que a emoção se realize em plena carne, diretamente como uma onda nervosa que suscita no sujeito a intenção de liberdade de criação, de aventura, de integralidade de sua pessoa no mundo asséptico e inconsistente que é o maquínico virtual.

Se pode perceber ambos, artista e fruitor, como mediações desta estrutura integradora que é a manifestação artística neste contexto. E o processo de explicitar estas figuras, do fruitor e do artista, se vincula ao próprio processo de estabelecimento de sujeitos, pela centralidade da sensação nele. Considerando a dificuldade desta empreitada partiremos das ideias de Alain Badiou (2002, p.109/10) para organização de uma noção de sujeito que atenda ao proposto aqui: (1) sujeito é o “ser imortal do mortal humano”; (2) “não há sujeito humano abstrato”; (3) “para que o animal se torne um sujeito imortal, é preciso que alguma coisa lhe aconteça”; (4) esta alguma coisa será o “diferente de aquilo que há”, será um “evento”; (5) “distinguiremos a situação – em que a verdade não está em questão (mas apenas as opiniões) – do evento, que nos obriga a decidir uma nova maneira de ser”; (6) chamaremos de verdade “o processo real de uma fidelidade a um evento”, que quer dizer “mover-se na situação que esse evento suplementou, pensando e praticando a situação a partir do evento”; e (7) que a verdade é um “imanente”, uma vez que “o que torna possível o processo de uma verdade – o evento - não era usual na situação e não se deixava pensar pelos saberes estabelecidos”.

Estas premissas se tornam possíveis e adequadas se se pensa que o sujeito, a verdade e a ruptura somente se podem dar e gerar-se mutuamente, nas situações de uma relação entre seres em ação, como no caso da experiência artística pós-moderna.

O artista e o fruidor como sujeitos da manifestação são fatos na pós-modernidade, e a experiência artística desenvolve o conceito chave de interface entre as artes, promovendo a fusão entre público e privado, numa refuncionalização do sujeito de indivíduo para indivíduo-gueto. Nomeamos indivíduo-gueto aquele que se desloca numa deriva, imergindo e submergindo nas esferas carnis e virtuais das inter-relações, deixando de ser uma unicidade clássica enquanto “flutua em um éter eletrônico desprovido de dimensões espaciais, mas inscrito na temporalidade única de uma difusão instantânea” (VIRILIO, 1993, p. 9/10). Esta interface das fronteiras, sejam físicas sejam temporais, praticamente destituiu a intimidade e em seu lugar, como nas telas do computador, televisão, cinema, e outras, instituiu uma superexposição de seres. Tudo se mostra, tudo está na imediatez, tudo pode e é transmitido simultaneamente para o micro e para o macro, tudo é intercambiável à vontade e ao breve toque dos dedos que substitui parte de movimento do corpo no real. “A instantaneidade da ubiquidade resulta na utopia de uma interface única” (VIRILIO, 1993, p.13).

Essa ruptura com a necessidade de uma dimensão física de convivência, quiçá da existência, achata a localização geográfica e a posição política nas inter-relações, mas também mostra uma necessidade da carne no mundo, que alimenta e estabelece uma política de convivência baseada na atitude de jogo, e como diz Michel Maffesoli:

O que ocasiona esta nova sensibilidade, pode-se até dizer este novo paradigma, é um potente imanentismo. Que pode assumir as formas mais sofisticadas ou as mais triviais. O hedonismo, os prazeres do corpo, o jogo das aparências, o presentismo, (...), a manifestação de uma real contemplação do mundo. (MAFFESOLI, 2010, p.35)

A ruptura se organiza na escolha e no consumo individualizados, que arrancaram o ser da “inércia da recepção de mensagens impostas de fora e [o] treinaram para a busca da informação e do entretenimento que [deseja] encontrar” (SANTAELLA, 2003, p. 27).

Continuando a pensar com Maffesoli, “é bem dessa porosidade que as tribos pós-modernas são, ao mesmo tempo, causa e efeito” (2010, p.35). No âmbito das causas, pode-se enfatizar a heterogeneidade como identidade, e pode-se traduzi-la como “politeísmo de valores” (WEBER *apud* MAFFESOLI, Idem, p. 37), sendo que este politeísmo emerge da “reafirmação da diferença, dos diversos localismos, das especificidades das línguas e das culturas, das reivindicações étnicas, sexuais, religiosas, dos vários agrupamentos em torno de uma *origem* comum, real ou mitificada” (MAFFESOLI, idem, p. 38. Grifo do autor). A justaposição de valores e necessidades da vida como sujeito na esfera digital, ambas em contínua construção ainda na atualidade, tem promovido eventos de alta densidade na arte. Um dos eventos que mais de perto influencia a habilidade de fruição se estrutura na atividade de participação, que contém elementos da comunicação e da ação política.

A compreensão do papel do sujeito como elemento da manifestação artística, auxilia a ver o fruidor como operador nelas, e a perceber como ele compõe seu fluxo. Os elementos do fluxo, sejam a capacidade iterativa das ações e objetos artísticos, da corporalidade e da polifonia, a instalação do signo da percepção veloz, a teatralização individual do mundo real, a obra de arte como um complexo não redutível à decifração de signos, ao contrário, amplificado para um agenciamento relacional, estabelecem um projeto estético centrado neste agenciamento relacional que o sujeito pratica.

O agenciamento relacional implica uma ética, que se mostra embutida nas manifestações artísticas pós-modernas, e se constituiu no âmbito das críticas que as apontam como contradizentes ao desejo de socialidade que assegurava seu sentido fundador. Com o teatro pós-dramático, a expansão da performance e a autonomização da arte de periferia, se fez perceber uma transposição conceitual

da relação enunciativa para a construção de espaços-tempos que não representem a alienação, que não transponham a divisão do trabalho para as experiências, e nos quais se exercite a compreensão de que a finalidade não é o convívio em si, mas o produto possível deste convívio: a forma, os materiais, as ações e a imagem efêmera, nascidos do comportamento coletivo temporalizado (POPPER, 1985, cap. II).

A capacidade iterativa das ações e objetos artísticos imprime a realização de algo que será o diferente daquilo que está, será o evento. Esta iteração é o processo de percepção que se repete diversas vezes numa relação de fazer emergir resultados temporais, que aceita um resultado não pré-definido, e que a cada vez gera resultados parciais que continuam sendo usados na fruição, até que se decida uma maneira de ser com aquela manifestação, satisfatória e que dê prazer. Esta maneira de ser inclui a corporalidade interessante para o evento em questão, real ou virtual, à escolha deste sujeito criador. Evento e sujeito compõem um corpo entre si, que se manifesta em diversas vozes, que nem sempre aparecem todas no mesmo instante, e que se misturam e refazem na continuidade da participação na duração dela no âmbito individual de cada sujeito.

A percepção veloz é um elemento importante deste contexto. Na realização da percepção a auto-referencialidade deste sujeito fruidor revela uma necessidade, que vai se tornando habilidade no decorrer dos eventos artísticos, de converter os elementos da informação e da comunicação em elementos estéticos e afetivos. Abandona os lugares oficiais para se dirigir para os espaços nos quais as ações coletivas sejam favorecidas, como a buscar uma relação de afeto compreendido e vivido com o material e com o outro, não mais ilustrado por intermediações de terceiros. Entende-se aqui como relação de afeto aquela que Nicolas Abbagnano define em seu “Dicionário de Filosofia”:

Esse termo [gr. *Phatos*; lat. *Passio*], que às vezes é usado indiscriminadamente por afeto (v.) e paixão (v.), pode ser distinguido destes, com base no uso predominante na tradição filosófica, pela sua maior extensão e generalidade, porquanto designa todo estado, condição ou qualidade que consiste em

sofrer uma ação ou em ser influenciado ou modificado por ela. Nesse sentido, um afeto que é uma espécie de emoção [v.] ou uma paixão, é também uma A. [afecção], na medida em que implica uma ação sofrida, mas também tem outras características que fazem dele uma espécie particular de afeição. (ABBAGNANO, 2007, p.19. Grifo próprio)

O evento que se desenvolve, então, é em si uma manifestação de vários nós que se formam no percurso da realização da manifestação, que é, em si, uma rede iterável, na qual

um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.16)

Justamente estas linhas ativam a iteração como campo de significância.

I.1- Noção de iteração

A iteração, ou o processo que se repete diversas vezes, no qual se chega a um resultado não pré-definido e que a cada vez gera um resultado parcial que será usado na continuidade, serve à percepção da manifestação artística contemporânea. Isto porque funciona como a esfera de assunção da percepção múltipla, que por sua vez está para a manifestação artística da contemporaneidade como agenciamento. Este agenciamento é pensado nos termos de percepções, que se estabelecem em “velocidades [comparáveis] de escoamento, [que] conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 10. Grifos próprios). Um estado de multiplicidades em movimento, de formação de identidades e de distanciamentos temporários, em

relação à manifestação artística mas, também, dando conta de uma atitude diante do mundo e das coisas própria à pós-modernidade.

Os artistas-proponentes passam a ser interlocutores, que se entretêm com os receptores-emissores num ambiente criativo. Este é um jogo espaço-temporal organizado de modo a tornar ambos porta-vozes da sensação que pode ser estimulada e retomada no ambiente a cada experiência de interlocução, e que amplia a perspectiva da manifestação. Esta ampliação é o processo de insistir em desmistificar os fenômenos ou aspectos da valoração do objeto ou ação artísticos, e, também, de elaborar uma atmosfera estética de desmaterialização. Uma mobilização total é, assim, exigida do fruidor, e que não é limitada nem em intensidade nem em duração. O que era distância, espaço e tempo, se torna a “distância-velocidade”, que abole a necessidade de dimensão física na relação: “a velocidade torna-se subitamente uma *grandeza primitiva* aquém de toda medida, tanto de tempo como de lugar” (VIRILIO, 1993, p. 13. Grifo do autor).

O fruidor está para a manifestação, nesta contextura de iteração, como um investigador que vai se estruturando simultaneamente a sua convivência com aquela. Este processo é constituído no fenômeno da repetição, seja da ação na mesma manifestação seja na continuidade de convivência com manifestações deste tipo, mas também, na sua tendência a levar a subjetivação para todas as relações e com todos os tipos de manifestação. Os resultados das repetições, variáveis e inconstantes, não podem ser pré-definidos e a cada repetição são sempre parciais, gerando um fluxo que será usado na sua própria continuidade dentro de novas repetições. Este fluxo é um fenômeno da percepção no qual a experiência do mundo se dá de modo variado, seja como retardamento da retenção primária, isto é de sensação de aderência à manifestação de modo a captar diversas sensações simultaneamente, ou, ainda, como ímpeto de ruptura de relação ou de pertencimento, numa precipitação de novos pensamentos. A iteração se dá como ativação da sensibilidade e da abertura para comportamentos estetizados e temporários, conscientes e criativos, experimentais e políticos, de uma política para a auto-recriação do sujeito.

A multiplicidade que compõe a produção de sentido no decorrer de uma iteração, lança os sujeitos fruidor, artista e manifestação artística, num deslocamento da totalidade, isto é, num movimento de comunicabilidade contínua, que visa absorver o não-sentido e a ausência de destinatário pré-definido. A iteração é o próprio desdobramento temporal que abala e interroga o pensamento psicologizado. Ela produz a liberdade de convergências, o agenciamento: “não se perguntará nunca o que (...) quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender (...), perguntar-se-á com o que funciona, em conexão com o que faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades se introduz e metamorfoseia a sua” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 11).

A produção de sentido da manifestação artística contemporânea é uma perspectiva iterativa, porque ela é o próprio fazer significativo em si, uma deriva que elimina o absolutismo e a totalidade, colocando em seus lugares o movimento e a conexão relacional temporal. Ao invés da composição psicológica de uma leitura, a justaposição com as diferenças, que é promovida pela ação do corpo sem órgãos, uma experiência de crescimento de dimensões. Um rito de estruturação temporal interna de uma atmosfera de criação em comunicação com atmosferas próximas, evidentes ou não. Esta produção compartilhada de ação e efeito, traz a tona o processo performativo para o qual “comunicar uma força por impulsão de uma marca” (DERRIDA, 1986, p. 420), é seu sentido central. Pode-se pensar no corpo sem órgãos como uma busca pela habilidade de experimentar a transcendência ao compartilhar manifestações artísticas. Sobrepor-se ao raciocínio, sem necessariamente abrir mão dele, em função de encontrar emanções sensíveis outras e libertá-las dos significados.

Na perspectiva iterativa que se realiza na atualidade, não se ocupam nem manifestação nem fruidores de transportar conteúdos, mas, sim, de compor marcas, a “forma transcendental da permanência” (DERRIDA, 1986, p. 431), que, por sua vez, instituem uma imanência. Na sua relação com o transcendental, a fruição realiza um pensamento ativo sensível, que relaciona o que se desconhece, re-conhece e investiga no entre dos agentes da manifestação, sem

necessitar de referentes explícitos. Este pensamento deve ser entendido como transposição do indizível em dado sensível. Enquanto a permanência se representa por corpos (BERGSON, 1999, p.231), a imanência propõe um plano de transposição do indizível em pensamento, científico e/ou estético. Não se trata de representação do indizível, mas, sim, de unidades de experiência que são objetivadas na ligação com as manifestações artísticas. Trata-se de estímulos ao campo perceptivo que se utilizam da reflexão para capturar a sensação. A perspectiva iterativa estimula o fruidor a agregar sua capacidade intelectual de produzir uma realidade sensível, por meio da imaginação, ao jogo com as presenças à sua volta.

Compõem a esfera iterativa os referentes estéticos difusos e o apetite de sentido, que se torna estímulo para a fruição de manifestações artísticas, mas o que nele se intensifica é a necessidade afetiva de se relacionar com o indizível. Esta relação entre o pensamento e a fruição iterativa pode ser vista sob a ótica apontada por Jacob Bronowski, que identifica uma imbricação entre ciência e magia, na qual,

A partir da própria ciência tem-se desenvolvido uma magia nova. É a magia da tecnologia, é a magia de se voar de facto para a Lua. (...). Só os iniciados tem a chave para isso. E a chave que, de um modo geral, nos oferecem hoje é entrar para alguma forma especial de tecnologia. A magia é uma tecnologia, uma tecnologia sem ciência; e a tecnologia substitui a magia. (1986, p. 21)

Nesta chave de sentidos, para as relações com a manifestação artística é preciso desenvolver um pensamento sobre o indizível, que consiste em encontrar suas referências e sua eficiência pragmática para a existência. Este é um espaço para a magia, no sentido de que:

A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado. (...). A função das imagens técnicas é de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. (FLUSSER, 1985, p.11)

E, a partir de aceitar a magia da pós-modernidade, maquínica e libertadora do significado, também, se pode observar que ela gera um pensamento estético. A relação entre este pensamento estético e a iteração, pode ser vista a partir do que sugere Jacques Rancière:

no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano, através dos escritos de Schelling, dos irmãos Schlegel ou de Hegel, a estética passará a designar o pensamento da arte – não sem se fazer acompanhar, de resto, por uma insistente declaração de impropriedade do termo. É só a partir daí que, sob o nome de estética, se opera uma identificação sobre o pensamento da arte – o pensamento efetuado pelas obras de arte – e certa noção de “conhecimento confuso”: uma ideia nova e paradoxal, já que, ao fazer da arte o território de um pensamento presente fora de si mesmo, idêntico ao não-pensamento, ela reúne os contraditórios: o sensível como ideia confusa de Baumgarten e o sensível heterogêneo à ideia de Kant. (RANCIÈRE, 2009, p. 12/3. Grifos do autor)

Quando a iteração se instaura na atualidade, a percepção mágica é agenciada pela inteligência desenvolvida pela tecnologia. Vamos tomar de Regis Morais (1988, p. 102) o entendimento de tecnologia como “a prática mais recente da *objetiva* criatividade humana”, em contraposição à técnica, entendida como “o comportamento criativo do homem paleolítico, neolítico, medieval ou mesmo moderno, que manteve fidelidade à função humanizante da tecnificação” (Idem. Grifo do autor).

Neste contexto, a percepção mágico-tecnológica dá suporte aos experimentos relacionais e incita o fruidor a se auto-estimular, a des-conhecer as regras e os limites dos significantes fluidos, e provoca que as manifestações rompam com pré-definições de como se estabelecer relações. A iteração como pensamento estético intensifica os jogos nos quais a carne se revela, se torna fonte do *habitus* perceptivo atual. Esta situação é em si mesma pedagógica, e poderá ser realizada na medida em que se possa expandir sua compreensão para levar em consideração que:

O sensório, solicitado cada vez mais através das diversas modalidades da percepção, tende a encontrar uma certa reunificação. Uma nova *matriz perceptual* – no sentido numérico e no sentido fisiológico – se desenha, associada a uma nova corporeidade, metade-carne, metade-cálculo(...). “O corpo numerizado se tornaria uma superfície de contato e de reencontro, cujos números de referência não possuem mais relação com o real” [Ollivier Dyens]. Todo um imaginário é atualmente elaborado em torno dessa corporeidade nascente. (COUCHOT, 2003, p. 180/1. Grifos do autor)

Nesta configuração está o ser sociocultural pós-humano, que atribui sentido aos modos de diálogo que pode desenvolver com as manifestações, muitas vezes, a partir de uma inexperiência em relação ao pensamento estético. Porque a performance pedagógica da arte ainda não superou totalmente os entraves da estrutura “emissor-mensagem-receptor” como expectativa das manifestações, e o mesmo pós-humano que se relaciona com as próteses midiáticas acessíveis ao cotidiano e amplamente desestruturantes, ainda é, em grande parte, um moderno conservador na sua relação com a arte. Na sua utilização destas próteses, como o sistema operacional portátil em que se transformou o aparelho telefônico por exemplo, este pós-humano se deixa contaminar pela produção de sentidos que vai se elaborando “no decorrer da troca através da interface” (COUCHOT, 2003, p. 186), mas age semi-conscientemente no parâmetro moderno de significados, na sua relação com a manifestação artística.

A iteração organiza uma produção de sentido que é um agenciamento, mas na atualidade ainda só é

capaz de se transformar nos limites impostos pelo programa, a mensagem – sob incitação do receptor torna-se, por sua vez, autora (isto é, tal como lembra a etimologia: capaz de *augmentar-se*). [Contudo] o sentido não envia mais a um reservatório comum, próprio à comunicação; ele se constrói, se precisa, se individualiza, mas também se perde e se dissolve no decorrer da troca. (COUCHOT, idem. Grifos do autor)

Esta troca produz a partir de si mesma uma liberdade de ação para o fruidor, a qual ele atribui fragilidade por não corresponder aos mecanismos de percepção nos quais ele foi educado, tais como a sentimentalidade e o entendimento.

Vive-se uma circunstância em que a utilização dos dispositivos tecnológicos é produtora de sentido para parte considerável das atividades socioculturais do fruidor, constante no seu cotidiano e mais intensa e afetiva que a relação com a manifestação artística. A temporalização e o corpo sem órgãos são conquistas a serem desenvolvidas pela performance pedagógica das manifestações e dos pensadores deste circuito cultural, na perspectiva da iteração.

Esta performance pedagógica é uma necessidade absoluta de instaurar um diálogo com a condição de fruidor na contemporaneidade, no âmbito da própria manifestação. Ela converge com a perspectiva de pedagogia do espectador, desenvolvida por Flávio Desgranges, no sentido de que “a conquista da linguagem [artística] pelo espectador implica o desenvolvimento de um senso estético e um olhar crítico – olhar armado, exigente, atento à qualidade [da manifestação], que reflete sobre os fatos apresentados e não se contenta em ser apenas o receptáculo de um discurso monológico, que impõe um silêncio passivo” (DESGRANGES, 2003, p. 172).

A performance pedagógica da fruição é uma experiência, e um agenciamento das manifestações, que se realiza somente quando o jogo de contrariedades se impõe ao fruidor pelo seu engajamento imaginativo nele. Para Edmond Couchot, a arte digital estabelece para o artista uma função que, entendesse aqui, se coloca para o contexto da arte contemporânea como um todo:

O artista teria como função conduzir o espectador a captar pela inteligência a ideia da obra para contemplar a verdade, depois de ter percebido pelos sentidos as imagens engendradas pelos modelos. (...). A forma nada mais é do que um meio de ascender ao sentido. (COUCHOT, 2003, p. 283).

A questão que se coloca, ainda pensando com Couchot, é da saturação desta sociedade de espectadores regulados pelo raciocínio modernista, baseados em “apropriação, subtração, desconstrução, exibição do processo, negação do objeto em proveito do projeto, do produto em proveito da produção, ou da transfiguração do real, próprios à representação” (Idem, p. 268). Esta condição

se contrapõe a uma transformação profunda da “logística simbólica” (Ibidem, p. 305), engendrada pela revolução tecnológica irreversível, e baseada em algumas inconsciências por parte deste espectador: da implicação individual em todos os contextos históricos e temporais que se apresentam na atualidade; da confusão interna do ser que não vê sua face na rede hiper-estendida da comunicação mediada pelas próteses tecnológicas; da dilaceração do humano pelo pós-humano deslumbrado, impaciente e atormentado pelas inúmeras trocas possíveis neste circuito.

A iteração, na sua intensidade, promove, mesmo que de maneira imperceptível para muitos, a convivência criativa entre a percepção psicologizada e seus paradoxos de produção de sentido. Oferece conforto ao afirmar a simultaneidade de sentidos no tempo, na linguagem e na carne. Faz abandonar a noção de senso comum em proveito da multiplicidade, colocando o tempo como ação em relação ao outro, que deixa seu lugar de objeto para ocupar o lugar de força dentro de um plano.

A proposição que se faz aqui é de entender a performance pedagógica como a faceta da iteração que promoverá a conscientização da sua atmosfera de produção de sentido. E que esta performance é uma realização da esfera iterativa.

I.1.1- Performance pedagógica da iteração

A performance pedagógica é o projeto conjunto entre artista, artista-educador e fruidor na experiência de iteração. Ações que visem a aplicação da iterabilidade aos processos estéticos prioritariamente formativos, no sentido de produzir sentidos, e não significados, para cada uma das ações do conjunto. Passa por estruturas de incorporação não-arbitrária de conhecimentos, que mantém, acima de tudo, um compromisso afetivo entre participantes e uma relação entre os

conhecimentos. Esta performance se dá em função da assunção de uma esfera iterativa no sociocultural, e só será plenamente acessível na medida em que a atividade pedagógica se torne também um evento, ou seja aquilo que nos impõe a necessidade de uma nova maneira de ser. Para sua articulação, o jogo aparece como metodologia de fundo, como parâmetro fundamental, e para Couchot,

a atividade artística colocaria então em jogo dois componentes do sujeito. Um sujeito-NÓS modelado pela experiência tecnestésica e um sujeito-EU que resgataria a expressão de uma subjetividade irreduzível a todos os mecanismos técnicos e a todo *habitus* perceptivo, singular e móvel, própria ao operador, à sua história individual, a seu imaginário. (COUCHOT, 2003, p. 17)

Aqui é útil uma visão psicológica do jogo, quando esta diz que este se trata de uma ação que se desenvolve em fases: “domínio do corpo e domínio do brinquedo; a dramatização ativa do mundo íntimo da imaginação, de modo a manter o equilíbrio psíquico; e o prazer funcional, que surge de um sentido de domínio” (COURTNEY, 1980, p.115). Sob a égide do jogo, mesmo que partindo de sua prática psicologizada, a performance pedagógica alcança a multiplicidade da noção de iteração.

Com o auxílio da prática do *incorporal*, o jogo assume a centralidade da performance pedagógica iterativa. O incorporal é uma noção cunhada pelos Estóicos, como aponta Deleuze:

[os Estóicos distinguem] radicalmente, o que ninguém tinha feito antes deles, dois planos de ser: de um lado o ser profundo e real, a força; de outro, o plano dos fatos, que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais. (BRÉHIER *apud* DELEUZE, 2011, p. 06)

Os incorporais conformam uma categoria de produção de sentido no primeiro plano da iteração e uma performance pedagógica a seu respeito, porque sua definição de campo de ação na percepção e na inteligência é, em si mesma, sumamente iterativa. Assim pensando, na possibilidade teórico-metodológica

que eles fornecem para a atividade de fruição, pode-se defini-la como a assunção de que não há causas e efeitos na relação com a manifestação artística, há corpos em causas e em efeitos que formam incorporais na percepção, capazes de reinventar a inteligência, estruturando-a para apreender inúmeras vezes e por inúmeros canais simultâneos cada um dos eventos dos quais participe.

Tomaremos os incorporais referidos por Anne Cauquelin como os conteúdos que a performance pedagógica tomaria em função de compor o sujeito fruidor: o *tempo*, o *lugar*, o *vazio* e o *exprimível* (CAUQUELIN, 2008). Pois bem, fazer a performance pedagógica destes conceitos, por assim dizer, estes incorporais que formam conceitos múltiplos, traria à esfera iterativa a intensificação da consciência de sua produção de sentido, distanciando-a da necessidade de psicologismo e aproximando-a da relação almejada pela arte contemporânea. Provavelmente, aproximando-a do sistema perceptivo que superaria a necessidade de significação.

Aqui a introdução da noção de “níveis de realidade” auxilia a esclarecer e ampliar o entendimento dos incorporais, como noções próprias à esfera iterativa. A partir da instauração da lógica quântica, por volta dos anos 1930, e apesar de seu estatuto ser considerado ainda controvertido, se deu uma modificação do axioma do terceiro excluído, propondo-se a “lógica do terceiro incluído” de Lupasco:

se permanecermos num único nível de Realidade, toda manifestação aparece como uma luta entre dois elementos contraditórios (por exemplo: onda A e corpúsculo não-A). O terceiro dinamismo, o do estado T, exerce-se num outro nível de Realidade, onde aquilo que parece desunido (onda e corpúsculo) está de fato unido (quantum), e aquilo que parece contraditório é percebido como não-contraditório. (NICOLESCU, 1999, p. 38/9)

O jogo e a lógica do terceiro incluído são estratégias da performance pedagógica da iteratividade, por sua capacidade de fazer emergir o sujeito e o tempo nas atitudes diante da manifestação artística. A assunção de duas facetas em cada evento, onde é possível ser e perceber fora da totalização e da unicidade,

incluindo o terceiro nível de realidade, que é o do sujeito em si, faz dobrar as possibilidades de percepção. Amplia as possibilidades de jogo ao infinito.

Sobre o tempo, sua perspectiva incorporal é de aprofundamento do deslocamento, concordando com a visão de Cauquelin de que “o que se deve escavar, é (...) o movimento que também leva a por o que se quer depor, a posicionar permanentemente o desposicionamento” (2008, p.70). O aprendizado desta forma de exercitar a percepção constitui um processo de desenvolver as retenções organizadas em unidades temporais, e experimentar sua camada porosa de sensações. Se instala uma rede entre as retenções primária, da experiência direta, da secundária, aquela que vive na imaginação, advindas da vivência com a manifestação artística, e da terciária, dos traços técnicos que tornam acessível a imaginação transcendental (STIEGLER, 2002). Nesta rede, a imaginação estimulada se amalgama à experiência direta, enfatizando o prazeroso e usando o terceiro plano para transitar numa temporalidade sem função de significado, vazia.

Nesse estado ativo de imaginação, o fruidor pode aprender a manifestação como uma temporalidade vazia, na qual

nada sugere que algo vai acontecer, assim como nada diz que algo não acontecerá. Desse modo o *atemporal* – aquilo que está submetido à condição do ‘se’ – só virá a ser tempo no momento em que o ‘se’ se apagar para deixar lugar a um ‘quando’. (...). Só conta a ação presente, e isso em todos os sentidos da palavra, porque ela também conta o tempo, ela lhe fornece uma baliza a partir da qual é possível atribuir um sentido, uma orientação. (CAUQUELIN, 2008, p. 94. Grifos da autora)

A performance pedagógica do incorporal tempo se vincula, necessariamente, à do incorporal vazio, seguindo esta proposição. São ambos atores essenciais da produção de sentido iterativa, por instaurarem o aprender em substituição ao compreender a manifestação. Implicam ambos na aceitação de ser com a manifestação ao invés de visita-la ou observa-la.

Para aprender o vazio, é preciso pensar a desmaterialização. Este termo assumiu na arte contemporânea um sentido de rejeição da institucionalização da arte e de sua realidade mercadológica, nos diz Cauquelin (2008, p. 67). Para este estudo ele pode ser ampliado para conter o esvaziamento de prévios sentidos, da vetorização psicológica e do contorno hierárquico da autoria. A desmaterialização é a realização do vazio na temporalidade, como atitude de vinculação com o ser dinâmico da manifestação e não subordinação à completude de um objeto. Pensa-se que a performance pedagógica deste incorporal é a “imaterialização” do espaço, do “branco que se torna a palavra de ordem de uma nova desmaterialização: a do fazer artístico, e não mais a do conspurcado sistema (...) do mercado” (CAUQUELIN, 2008, p. 78).

Se a imaterialização passa a conceito a ser aprendido na performance pedagógica da manifestação artística contemporânea relacional na esfera iterativa, a produção de sentido passa a ser a percepção do exprimível. Inicialmente,

não sabemos o que ele é, mas imaginamos facilmente (...) que ele introduz nas zonas francas essas margens onde se dá o habitual de nossas conversas e onde intervém de modo fantasmático impressões, aparições e desapareções, leves esquecimentos e memórias; ele é, sem dúvida, aquele que nos seria o mais familiar, o lugar dos implícitos da linguagem, da interpretação. (CAUQUELIN, 2008, p.17)

A produção de sentido seria a performance pedagógica do exprimível. As ideias e impressões sobre a manifestação seriam, então, tão artísticas quanto ela mesma, liberando o fruidor para superar a opinião, a crítica e a classificação, garantindo a percepção estética como espaço de relação. Despojados de seus papéis modernistas de autor e espectador, os participantes da manifestação viveriam suas possibilidades de experimentadores expressivos. De tal forma que suas relações estéticas seriam vividas e revividas indefinidamente, como ação e como agenciamento, sem controvérsias com a paixão e o afeto.

Há que se considerar, contudo, que a manifestação artística pós-moderna atual é um potente imanentismo, cuja iteração mostra a multiplicidade como concepção

para a arte e sobre suas coisas. Para conviver nesta iteração o sujeito contemporâneo calcula sua presença, se protege com a tecnologia que lhe dá acesso à informação e cultiva uma sensação de liberdade natural, mas também de saturação. Há uma premeditação da saturação baseada na informação que circula com fartura e tornou-se um dogma para os sujeitos viverem no mundo.

Esta situação revela várias possibilidades de atuação para artistas e fruidores. Diz-se aqui que a instauração da iteração como relação com a manifestação artística, permite testar as últimas consequências de cada ato, seja autêntico ou encenado, e pode ser um projeto dos sujeitos na circunstância sociocultural de obtenção de prazer estético. A presentificação da atmosfera de encontro e de refazimento, que impulsiona uma intensidade de sinceridade temporal, bem como, o amor por experimentar ser aquilo que se aprendeu com aquela manifestação, impulsionam a iteração e sua magia maquínica.

Neste contexto, os sujeitos-corpos artista e fruidor, como permanências no sistema da arte, espelham as máquinas com as quais se relacionam no cotidiano, obedecem a programas calculados, o que parece ser o ritual mais acessível e seguro no momento social atual. Isso não impede se reserve um vazio performativo criador no espaço-tempo artístico para instaurar a singularidade, a imanência. A um só tempo, o sujeito-corpo não é um si mesmo livre mas busca obstinadamente um espaço de manifestação desta liberdade. Existirá satisfação neste jogo? Talvez na poética do seu aprendizado.

Para o aprendizado da iteração, o corpo sem órgãos é teoria, método e performance pedagógica, portanto, pode-se tomar a iteração como escritura da fruição, e defini-la como

esta constituição do presente, como síntese “originária” e irreduzivelmente não simples, e portanto, *stricto sensu*, não originária de marcas, de rastros, de retenções e pretensões (...) (DERRIDA, 1986, p. 44. Grifos do autor)

I.2- Iterabilidade

A noção de iterabilidade vem da proposta de Jacques Derrida, de estabelecer um contexto de reflexão sobre a escritura, no qual se pode “pretender saber quem nós somos e onde estamos e o que poderiam ser os limites de uma época” (1986, p. 34). Colocando-se fora da determinação do ente (substância e sujeito) como totalidade histórica, a visão do autor sobre a marca do movimento de desdobramento que é o presente, permite propor a iterabilidade como função no pensamento estético; e o presente é entendido como a “síntese originária e irreduzivelmente não simples [...], (simultaneamente) espaçamento (e) temporização” (Idem, p. 44. Grifos do autor). O presente torna-se, assim, para a pós-modernidade de que se trata aqui, o “jogo do rastro. De um rastro que não pertence mais ao horizonte do ser, mas cujo jogo suporta e contorna o sentido do ser (...)” (DERRIDA, 1986, p. 60). Cada ação iterável como movimento do deslocamento do ser, constitui marcas e

esta possibilidade estrutural de ser privada do referente ou do significado (portanto da comunicação e do seu contexto) parece-me fazer de qualquer marca, seja ela oral ou um grafema em geral,(...), a *permanência* não presente de uma marca diferencial separada da sua pretensa “produção” ou origem. (Idem, p. 415. Grifos do autor)

A iterabilidade constitui-se, assim, num enunciado que detona um evento, e que na manifestação artística pode ser realizado ou repetido na ausência de seu referente. Prescindindo de um significado, abrindo possibilidades de intenção e de sentido fragmentárias, descontinuadas, interfaciadas com seu receptor e se utilizando da temporalidade, o evento iterativo amplia o instante, realiza-o como um deslocamento. Tal movimento se estabelece como ruptura com a comunicação e com o significado nas relações entre fruidor e manifestação artística, considerando que:

Pertence ao campo semântico da palavra *comunicação* o designar de movimentos não semânticos. (...). (...) se pode, por exemplo, *comunicar um movimento* ou que um abalo, um choque, um deslocamento de força pode ser comunicado – entenda-se propagado, transmitido. (...). O que se passa, então, o que é transmitido, comunicado, não são fenômenos de sentido ou de significação. (DERRIDA, 1986, p.402)

Pode-se reconhecer a iterabilidade em manifestações desde pelo menos os anos 1920, contudo sua percepção tornou-se mais consistente e intensa a partir dos anos 1960. Cubismo e construtivismo por um lado, expressionismo e surrealismo por outro, se apresentam nesta correlação de forças criadoras como tendências fundadoras da iterabilidade na fruição pós-moderna, seja na opção pelo formalismo seja pela desconstrução da forma, respectivamente, mas principalmente na opção do cultivo da autonomia do fruidor.

Enquanto o sonho, paradigma surrealista, coloca em evidência a vida em dois níveis diferentes de realidade que se interpenetram, vigília e sono, realidade palpável e onírica, com suas combinações arbitrárias, a linguagem procura se combinar com a transparência de ideias, tendo o absurdo da vida como tema, como estrutura de sua organização. Estas propostas incitam o fruidor a não se acomodar diante da imagem, a rever ininterruptamente os seus conceitos; a não ser comum, a realizar-se sujeito em cada relação com manifestações artísticas. A linguagem foi tratada como manifestação artística em si pelo construtivismo, que a buscou como fonte do pensamento para o novo mundo que poderia nascer do artista, ser social que deveria contribuir para a satisfação das necessidades físicas e intelectuais do cidadão em geral. Esta linguagem deveria auxiliar o fruidor a praticar a elaboração do belo por si mesmo, como expressão da socialização por meio da arte, num movimento de acesso e de igualdades, de hominização da natureza e das máquinas (GOLDING e SCHARF *apud* STANGOS, 1994, caps. 3 e 11).

Em 1924, grupos de artistas surrealistas “querem passar da mera provocação e do niilismo, para a criação de uma obra artística” guiados pelas ideias de André Breton de “abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no

automatismo psíquico” (GLUSBURG, 1987, p.20); nestas circunstâncias, o público é convidado à “ruptura (...) com a imagem prévia de si próprio que cada um possui” (Idem, p. 66). Estas experiências trouxeram uma perspectiva de deslocamento da percepção, buscando um fluxo de referências que se reorganizavam a cada experiência e gerando a cartografia da sua participação para o fruidor, mesmo que esta se desse por inércia ou de forma semiconsciente.

Com Allan Kaprow, final dos anos 1950 e no decorrer dos 1960, estas manifestações experimentam elementos que alcançaram se passar para um senso comum em torno de uma maneira iterável de vivenciar arte. As ações que Kaprow reunia sob a nomeação de *happenings*, se realizavam como uma “estrutura compartimentada”, impondo que “cada ato individual dentro de um *happening* [existisse] por si mesmo, compartimentado e [sem] contribui[r] para nenhum sentido total” (ALTER *apud* CARLSON, 2009, p. 111).

Assim, a tela evolui por meio da colagem para coleções e meio-ambientes. Como os meio-ambientes se tornaram mais complexos e como as atividades dos participantes deles (espectadores e performers) se tornaram mais reguladas e estruturadas, os meio-ambientes se transformaram em *happenings*. (CARLSON, Op. Cit., p. 112. Grifos do autor)

Enquanto Kaprow seguiu buscando a separação entre os procedimentos em processo dos *happenings* e as ações artísticas da pintura e das outras artes, principalmente do teatro, teóricos e artistas buscaram também definir diretrizes que pudessem garantir este procedimento e sua inserção como paradigma de ação de artista, mesmo que se afastassem da arte definida como tal naquele momento. Dentre estas diretrizes, estavam a proposta de “conservar fluida e talvez indistinta a linha entre arte e vida” (CARLSON, Idem), procurar temas inteiramente fora da tipologia da arte de então, a preferência por locais diferenciados dos oficialmente considerados redutos das artes e o tratamento descontínuo do tempo, “para evitar a sensação de *ocasião* teatral” (Ibidem. Grifo do autor). Também, a insistência em que os *happenings* fossem executados

apenas uma vez, e, o que nos importa mais de perto neste estudo, “eliminando inteiramente a audiência passiva tradicional” (Idem). Na sequência,

A performance e a arte de performance emergiram durante os anos 1970 e 1980 como atividades culturais relevantes nos EUA assim como na Europa Ocidental e no Japão. Tais atividades provaram ser tão complexas e variadas, e tão populares quanto ao público e à mídia, que, como o pós-modernismo (como um produto da mesma cultura histórica), a sua própria popularidade as fez difícil de se definir. (...). O que ela tinha em comum com outros movimentos experimentais, no teatro e na dança, no século 20, foi o interesse em desenvolver as qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e a fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto. (CARLSON, Op. Cit., p.115/16)

Na cena teatral, o conflito nos anos 1950 se deu entre “frequentar o teatro” ou “envolver-se com sua problemática” (BERTHOLD, 2001, p.529), e as discussões caminhavam no sentido de apontar se “o teatro deve ser um fórum da época ou um lugar da atemporalidade” (Idem). Marie-Madeleine Mervant-Roux, pesquisadora francesa, chama atenção para a transformação da compreensão sobre o espectador neste momento e nos seguintes anos 1960:

A forma coral reapareceu na cena europeia durante os anos sessenta/setenta, quando a experimentação e a renovação formal se unem ao desejo de encontrar o grande público, as classes populares e os jovens. (...). [O objetivo] é a complexificação do espaço dramático que não é mais inteiramente ocupado pela ação mas busca integrar em seu seio *um olhar sobre a ação*. Não mais somente a abolição da fronteira que B. Brecht opera sobre a cena; (...) Com a encenação *visível* de personagens-espectadores, vemos crescer o prazer do teatro mais também o risco de seu enfraquecimento num “segundo plano”. (...). O drama *incorporou* um olhar clínico sobre o drama. (MERVANT-ROUX, 2002, p.31, tradução própria^{vi}. Grifos da autora)

A constituição da iterabilidade no decorrer dos últimos cinquenta anos, se traduz num projeto que é comunicativo do múltiplo sentido, no qual se busca utilizar os conceitos e as competências do fruidor, trazidas ou adquiridas no instante, para uma ação no tempo presente, aceitando o estranho, absorvendo a revelação do

outro como espaço de realização do si mesmo. Este processo não lida com a compreensão, mas, sim, com a absorção de volumes variáveis de conhecimento e de sensibilização, que podem ou não se passar para o repertório definitivo do fruidor, pois

o performativo é uma “comunicação” que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já construído e vigiado por um objetivo de verdade (de *desvelamento* do que é no seu ser ou de *adequação* entre um enunciado judicativo e a própria coisa). [...] a comunicação performativa torna-se comunicação de um sentido intencional, mesmo se este sentido não possui referente na forma de uma coisa ou de um estado de coisas anterior ou exterior. (DERRIDA, 1986, p. 421. Grifos do autor)

Como prática significante da pós-modernidade, a iterabilidade é um tempo-espaço onde alteridade e movimento propagado interagem, dão ensejo à conformação de uma esfera na qual a ação-pensamento-manifestação artística se realiza “na ausência de um significado determinado ou da intenção de significação atual, como de qualquer intenção de comunicação presente” (DERRIDA, 1986, p. 415), expandindo esta comunicabilidade para uma experiência. Esta se define como “cadeias de marcas diferenciais” (Idem) de um evento. Compõe-se então uma esfera iterativa, ou seja, aquela na qual se realiza e se repete a comunicação “na ausência absoluta do destinatário ou do conjunto empiricamente determinável de destinatários”, porque nela é a própria “exploração desta lógica [da ausência] que liga a repetição à alteridade” (Idem, p. 410. Grifo próprio).

Na perspectiva da iterabilidade se relaciona também a arte e a tecnologia, no sentido de realização de obras abertas em interatividade, onde a percepção das dimensões temporal e espacial é estimulada na interface com programas computacionais inteligentes. “A arte das telecomunicações, a telepresença e mundos virtuais partilhados, a criação compartilhada, a arte em rede” (PLAZA, 2000, não paginado), são projetos do progresso tecnológico, interfaces entre humano e máquina, e se realizam na ordem da estetização da comunicação e da

informação, sendo partilhadas e desdobradas em grupos de variados tamanhos e durabilidades.

Enquanto esta forma de arte assume a desmaterialização de seus suportes e provoca “a emergência de uma criatividade e inteligência coletivas e a exploração de novos espaços-tempos, uma dilatação e densificação dos potenciais imaginários e sensíveis” (FOREST *apud* PLAZA, *Op. Cit.*), por outro lado, levanta uma série de questionamentos sobre sua habilidade de realmente exercitar a liberdade dos sujeitos, uma vez que não se alcançaram (pelo menos não ainda) programas totalmente inteligentes e autônomos a ponto de “responderem” a demandas do fruidor interator. Estes funcionam a partir de respostas previstas numa projeção geométrica de prováveis demandas.

Compondo estas faces da perspectiva de iterabilidade, a manifestação se aproxima mais da estética relacional, porque se vincula a um projeto de encontro, no qual

ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação. (...). Nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra. (...). Na participação ativa o espectador se vê induzido à manipulação e exploração do objeto artístico ou de seu espaço. (PLAZA, 2000, não paginado)

Trata-se de uma circunstância sociocultural na qual a alteridade figura como ato objetivante, e é indispensável a esse enunciado performativo. A alteridade emergindo como o colocar-se ou constituir-se como outro (ABBAGNANO, 2007,p.34), para estabelecer o enunciado performativo do artista-proponente. Este enunciado é uma recomendação ao participante da manifestação, que precisa aproximar-se dela considerando tudo aquilo que é “próprio ao humano: palavra, razão, experiência da morte, piedade, cultura, instituições, técnica, vestuário, mentira, fingimento de fingimento, apagamento dos vestígios, dons, riso, pranto, respeito, etc.” (DERRIDA, 2008, p. 28). Ambos tornando o outro com

quem se está em relação, uma fonte de poder, uma forma de manifestar-se e de responder a um convite ou clamor.

Sobre os “atos objetivantes”, Maurice Merleau-Ponty (2011) diz que os estágios culturais são compostos de “unidades de experiência”, os próprios atos em si, que dão suporte ao desenvolvimento da percepção e à reflexão sintética do sujeito, estabelecendo o mundo e a habilidade de discurso sobre ele. O mundo seria o “sentido que transparece na intersecção das experiências [próprias] com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras” (Idem), e “fornece o texto do qual nossos conhecimentos procuram ser a tradução em linguagem” (Ibidem), realizando, assim, a intencionalidade operante; esta intencionalidade é, antes de tudo, aquisição cultural, que se expressa pelas falas e gestos.

Há uma sutileza que diferencia os métodos de composição artística que fazem atravessar a iterabilidade nas suas posições atuais na sociedade: na possibilidade relacional está em jogo uma ética intersubjetiva, corporal e imediata, está um jogo a relação inter-humana, a colaboratividade em si e a possibilidade de disponibilidade fora do tempo de relação direta. Na possibilidade interacional, a manifestação permanece no mundo virtual independentemente da presença do fruidor, pronta para realizar repetidas vezes a interação na medida da entrada dele no mundo, aliás infinitas vezes, quase sempre na mesma chave de sentidos. Ambas as possibilidades desenvolvem-se, relativizam-se e interpenetram-se na formação da percepção frutiva da atualidade, tendo objetivos e autonomias diferenciados. A interativa se compõe das conquistas do pós-humano, sem necessariamente realizar relações inter-humanas. A iterabilista requer o aprendizado sobre o inumano para a aproximação e troca, experimentando este agenciamento e aprendendo seu prazer.

Para Jean-François Lyotard (*apud* KOHAN, 2010, p.126), é humano aquele que se instala na comunidade da linguagem. Neste humano resta um fundo esquecido de indizíveis que habita toda palavra dita, e este fundo esquecido é o inumano, pensado como a infância (Idem, p.133). O inumano fala uma língua que é incompreensível e inaudível, a língua infantil, que o é porque é uma verdade

temporária necessária. Lyotard diz que esta língua é a diferença da diferença, que é a condição de toda palavra, ou seja, o estado latente do dito, onde reside o que não é dito.

Walter Kohan (Op. Cit., p. 128), busca ainda Gilles Deleuze para constituir uma noção de infância que serve para ampliar o inumano: *devir-criança*, que propõe a a-subjetividade e o a-pessoal, vendo-os como partes do humano, que emergem cotidianamente, e se fazem densos no artista e na arte. Este inumano é um tempo de intensidades, é a potência de vida, espaço de silêncio e transformação. O inumano está no tempo da experiência e do acontecimento, descontínuo e intenso. Este tempo funciona como suporte do evento iterabilista que induz à formação do sujeito fruidor. As manifestações da arte contemporânea relacional iterabilista estimulam o inumano, para sobrepor o imediato e atingir o indizível. Dois fatores que atravessam as manifestações artísticas iterabilistas confluem para que a fruição assuma características como as descritas até aqui, que podem ser traduzidas nas noções de processo criativo como obra de arte e o fluxo como parâmetro artístico.

I.2.1- Processo criativo como obra de arte

Ajuntar arte e vida comum. Experimentar o real. (...). Concatenação, assinatura de uma estética própria, realização de um desejo de junção. (ARDENNE, 2002, p. 57, tradução própria^{vii})

Sob o contexto da arte relacional um relevante projeto de manifestação veio à tona na pós-modernidade: o conjunto de artistas que optou por colocar em confronto direto a manifestação em si e sua realidade material e relacional imediata. Estes artistas buscaram desenvolver as manifestações com o mínimo de intermediários e se pautando pela pesquisa sobre o comportamento dos materiais e dos corpos no seu interior, sejam seus próprios sejam os dos

participantes fruidores. Um projeto voltado para o tecido da vida no mundo concreto, para o amálgama do desejo de criação e seu aparato materializante, propondo um processo de elaboração extensivo e denso. Este projeto faz uma renúncia à pureza técnica, às noções de virtuosidade e de beleza, em nome de uma *situação*, da relação, da conexão, daquilo que é próprio ao momento e aos participantes dele. Um projeto que se baseia na integração das manifestações com as condições concretas emergentes da sua própria implementação, que se dá no encontro com o fruidor, e no qual o fluxo de trocas é fundamento indispensável.

Para Frank Popper,

[Nos anos 1970], *“a obra de arte não pode mais ser concluída a não ser pelas mãos e pela inteligência do público”* [Jan Martens]. Trata-se, no entanto, de um tipo muito diferente de ação que se refere às intervenções destinadas a provocar uma resposta criativa do público. Mais recentemente, um certo número de jovens artistas (...) se dedicou a buscar ultrapassar o estado de “happening” de um lado e de “participação” do outro. Eles tem se dedicado à criação de eventos significativos próprios para suscitar a colaboração integral do espectador. (POPPER, 1985, p.209, tradução própria^{viii}. Grifos do autor.)

Trata-se de um projeto no qual o próprio processo criativo é a manifestação, e a composição estética se realiza na presença e na reação dos participantes, que juntos realizam a experiência artística. “A experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (DEWEY, 2010, p.88). A experiência não é um ato espontâneo, representa um processo psicológico artificial e multifacetado. A questão que se desenvolve a partir da experiência como fruição está em que não existe um público alvo a ser atendido, existirá sempre um participante a ser criado, descoberto, conquistado, em todos os grupos os quais forem convidados a participar da manifestação artística. A presença, o movimento, os usos da linguagem e das imagens serão o tecido do sentido comunitário desta experiência.

Ao pensar na arte da cena, é importante considerar aqui que a perspectiva de *situação* como estrutura não emerge do pós-modernismo, inicialmente. Para Sílvia Fernandes, no seu estudo sobre Hans-Thies Lehmann (teórico inglês do Teatro), foi no modernismo que se deu uma etapa decisiva na via de oposição à dinâmica linear e progressiva que o drama vinha desenvolvendo, e no teatro anti-teatral de Maurice Maeterlinck se pode constatar a “primeira dramaturgia antiaristotélica da modernidade europeia, cujo esquema não é mais a ação, mas a situação” (FERNANDES, 2010, p. 118). No final do século XX, esta perspectiva atinge em alto grau o interesse dos artistas da cena, e sua característica de “territórios híbridos de artes plásticas, música dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, e a opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama” (Idem, p.119), contribuem para a revisão e a reconceitualização da teatralidade e, mesmo, da espetacularidade na cena.

Desde a época da multimediação, das manifestações interativas e das relações computadorizadas, que se experimenta a miscigenação das texturas, dos relevos e das nuances, as quais possibilitam que a perspectiva de situação seja explorada em sua essência. Os sentidos podem ser ideogramas e os limites do que pode ser cênico são testados com frequência e intensidade. E diante de um cenário de atuação coletiva e corporal, como no processo criativo como obra de arte, já não é uma necessidade o considerar uma história coletiva. Cada fruidor, com seu repertório mitológico, apropriar-se-á da substância artística na medida de sua opção, auxiliando com sua intervenção a constituir a pluralidade e a fragmentação de estruturas na cena contemporânea. Não se trata do caráter próprio da arte moderna de falar a indivíduos, mas da gratuidade erótica pós-moderna de experimentar a dança do sozinho. O que facilita que haja uma relação artística de fruição entre este ser sociocultural e esta arte atual é que “a percepção começa com a arte e a arte pode ser aplicada à realidade, porque a realidade é, em certo sentido, um artefato seu” (DUFRENNE *apud* CARLSON, 1997, p. 420).

Os acontecimentos interiores e exteriores aos processos criativos como obra de arte, se organizam em segmentos simultaneamente transversais e longitudinais

em relação ao mundo ao seu redor, e facultam ao fruidor opções para estabelecer por si mesmo sequências de interação e de enunciação com a manifestação. Diante deste quadro, se pode constatar duas vertentes de nomeação do procedimento de manifestação artística em questão, sejam o próprio *processo criativo como obra de arte*, que guarda características explícitas de passagem do tempo e de relações com o espaço, e o nomeado *work in process/progress*, o qual se diferencia do anterior por nuances de procedimentos relacionais e nível de acabamento da manifestação artística.

Cabe lembrar que “o termo *work in progress* tem aparecido com frequência na fala de artistas, e também na literatura, muitas vezes como sinônimo de *process*; dentro deste conceito também está embutida a noção de obra em feitura, de risco, de projeção ao longo do tempo/espaço” (COHEN, 1998, p.21); isto porque, como na reflexão proposta por Renato Cohen, enfatiza-se aqui o processo de elaboração da manifestação artística e suas implicações, instaurados como atividade de fruição de arte. Este procedimento *in process*, se define por uma arte da projeção do processo no *continuum* da manifestação, por um universo “caracterizado por narrativas simultâneas, pela inserção do elemento do caos, da relatividade e o uso de recorrências, (...), o aumento do grau de liberdade e o uso de entropia, (...) a constante mutação, [contudo, não se assemelha ao] *happening*, (...) e é experienciado em laboratório” (COHEN, Op. Cit., p. 23/25/30).

Como procedimento de composição em processo,

o conceito de *work in process* tem sido aplicado na ciência (em experimentos retro-alimentantes), em procedimentos de linguagem e comunicação, em projeção de devires filosóficos e psicológicos e em outras disciplinas que incorporam em seus modelos a temporalidade e as ocorrências do processo. No universo artístico o termo é originário das artes plásticas, em que práticas como a instantaneidade da *action painting*, as construções transitórias das *assemblages*, *collages* e *environments* de certos artistas, as experiências conceituais-limites de *performers* como Joseph Beuys, Vito Acconci e Gina Pane, que exacerbam o cambiamento de materiais e suportes – a alternância de contexto e de forma – e, sobretudo, o conceito de obra não acabada, são paradigmáticas para a noção de *work in process*. (COHEN, 1998, p.18. Grifos do autor)

A relação com a fruição no *work in process* pode ser observada como a inseminação de

uma quarta voz expressante, a voz do receptor-autor, [além das outras três vozes que agenciam texto, lugar e presença: a voz/texto autoral, a voz do *performer*/ator e a voz do encenador]; por vias da interatividade, em que essa participação cresce, interferindo, mediando e criando texto numa série de manifestações. (Idem, p. XXVII. Marca própria)

A performance, desde os seus primórdios, localizados nos anos 1920 por vários pesquisadores (CARLSON, 2009, cap. 4), explorou os dispositivos do *work in process* antes que ele viesse a ser assim nomeado nos anos 1970, e, pensa-se, influenciou sua definição como tal. Uma comparação interessante entre os procedimentos da performance e os do *wok in process*, faz observar as características comuns a ambos, a partir das características da primeira apontadas por Carol Simpson Stern. Não cabe, contudo, tentar uma totalização, ou obrigar que toda e qualquer manifestação se utilize de todos os procedimentos descritos:

(a) presença de um antiestabelecimento provocativo, não-convencional, intervencionista ou postura de performance; (b) oposição ao acomodamento da arte e da cultura; (c) textura multimídia buscando como seu material não apenas corpos vivos de performers, mas também imagens de mídia, monitores de televisão, imagens visuais, filme, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; (e) interesse em usar materiais “in natura” e também “manufaturados”; (f) dependências das justaposições incomuns de imagens incongruentes aparentemente não relacionadas; (g) interesse pelas teorias de jogo discutidas anteriormente (Huizinga e Caillois) incluindo paródia, piada, quebra de regras e destruição de superfícies estridentes e extravagantes; (h) indecisão sobre a forma. (STERN *apud* CARLSON, 2009, p. 93)

Tais características foram localizadas em manifestações artísticas desde o século XVI, segundo Marvin Carlson; no século XX, as investigações e experimentações Futuristas, Dadaistas e da Bauhaus, no teatro, na dança, na música, na literatura e

nas artes visuais, proporcionaram a difusão de propostas e elementos que estabeleceram um paradigma para a manifestação performática como linguagem. Para Jorge Glusberg, neste momento a arte da performance era uma ferramenta, um “meio para a provocação e desafio, na ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte” (GLUSBERG, 1987, p.12). Além de compor eventos para impactar os frequentadores de espaços artístico-culturais, estas ações se relacionavam às circunstâncias políticas, buscando experimentar a espontaneidade e a reação em coletivo a propostas de reflexões e de ações. O público treinado para a contemplação, e para um grau pequeno de participação conduzida, mais comum nos cafés e espaços experimentais, questionou fortemente estas ações, levando-as a desfechos bombásticos, como combates e prisões. A partir daí os escândalos, o descrédito e o sarcasmo foram adotados como condutas por alguns artistas, como os surrealistas, implicando o público e a crítica de arte numa forma de apreciação da manifestação espetacular em si mesma.

Na relação com o fruidor, a performance estabeleceu uma variedade de discursos, tratando essencialmente de desconstruir a contemplação passiva e de estimular uma atmosfera ritualizadora do instante. Se pode dizer que o projeto performático de elaboração artística não se dispunha a encontrar espectadores, mas sim, colaboradores que se auto-encorajassem ao envolvimento e à revisão de suas concepções de arte. Se pode perceber esta expectativa no artigo que Richard Foreman escreveu em 1969 sobre o trabalho cênico de Robert Wilson, intitulado “Sigmund Freud”, onde disse que este se tratava de

(...) uma estética não manipuladora que veria a arte criar uma espécie de campo dentro do qual o espectador pode se examinar (como perceptor) em relação às descobertas que o artista fez dentro de seu meio (...). Corpos e pessoas emergiram como os objetos impenetráveis (sagrados), que eles realmente são, ao invés das ferramentas virtuosas usuais usadas para projetar sentidos e energias pré-determinadas (...). (FOREMAN *apud* CARLSON, 2009, p. 125/6. Grifos do autor)

Esta perspectiva enfatiza o *work in process* da performance, e exprime a assinatura dos corpos do artista e do fruidor; uma assinatura que é a própria

obra em situação, que se faz coletiva e múltipla. Pensa-se aqui esta assinatura como Derrida sugere: “por definição uma assinatura (...) implica a não-presença actual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora em geral, na forma transcendental da permanência” (DERRIDA, 1986, p. 431).

A assinatura do processo como obra de arte por performáticos e fruidores se desenvolve a partir de instruções e/ou provocações. A observação de trabalhos dos anos 1950 e 60 faz perceber que não se tinha atingido ainda a coautoria, mas que se conseguiu efetivamente instigar o espectador a deixar sua atitude receptora passiva. Avançando um pouco mais, pode-se perceber a performance realizando parte dos objetivos instituídos nos anos 1960 pelos *happenings*, e perceber também que estes estão em reconstrução constante até a atualidade. Os objetivos do *happening* eram de que a arte fosse um campo

que articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais feras atrás das grades, como no zoológico. (Manifesto 50 ARTISTAS apud GLUSBERG, 1987, p. 34)

A partir do reconhecimento da performance como uma expressão específica, com suas intenções e métodos próprios, os percursos se tornam paralelos em relação ao chamado *processo criativo como obra de arte*. As experimentações do segundo tem se movido na direção da escala arquitetônica desde os anos 1970, e tem como objetivo se constituírem como cenários para o encontro entre participantes de um projeto de criação em coletivo num tempo descontínuo. A obra-manifestação-processo redefine territórios da arte, criando um novo contexto no qual pode-se instala-la em qualquer lugar e tornar, assim, este lugar viável esteticamente.

A cena do Teatro Oficina Uzyna Uzona (SP / Brasil), dirigido por José Celso Martinez Corrêa, tem constituído um território de busca e de abandono, tem realizado um processo criativo como obra de arte na atualidade brasileira. Sua opção por buscar outras relações entre espectador e cena, nas quais as dimensões sociais e estéticas do país e da produção artística sejam vistas e revistas no decorrer de cada encenação, questiona a própria noção de expectativa. A composição de hierarquias entre palco e plateia como projeto estético, compõe cenas nas quais predomina uma incompletude contínua, nas quais o espaço é de preenchimento e não de informação. Em suas criações, o Teatro Oficina Uzyna Uzona enfatiza que nada está definitivamente dado. Os atores tem claras funções e se propõem a conduzir instantes ritualizadores, atribuem tarefas e papéis aos espectadores presentes, mas também absorvem as circunstâncias e se permitem recriar cenas inteiras para des-condicionar modos de percepção, para desestruturar discursos e manter a criação em andamento.

Estas características do processo criativo como obra de arte faz confrontarem-se artista e fruidor e os inscreve numa rede afetiva de ações, formas e conteúdos simbólicos. Nesta rede a principal atividade é a tomada de posse, física e mecânica, mas, também, lúdica e imaginativa, da ação estética, por meio de uma criação artística coletivizada e processual, gerando a iteração neste evento. Diferentemente da expectativa moderna, voltada para a busca de significados, aqui se está em busca de reverberar sentidos e sensações. A rede aqui referida está na perspectiva adotada por Bruno Latour e Carlos Zibel Costa de que

pode-se dizer que, enquanto espaço de uma ontologia, a rede é não-indeterminada, “ela é o dinamismo das diferenças; há uma implicação recíproca entre rede e diferença” (LATOUR *apud* COSTA, 2010, p. 91). Nesse sentido, apoiando-se no discurso de Moraes, conclui-se que “a rede afirma um real heterogêneo, uma experimentação Ontológica”, na medida em que “construção é sinônimo de ensaio e de experimentação (...) em suma, a construção [ocorre] como vetor do devir”. (COSTA, 2010, p. 91)

Na sua relação direta com o espectador, o processo criativo como obra de arte insiste em buscar a cumplicidade para um processo de realização de uma obra-manifestação, mesmo quando estes são movimentos pré-planejados pelo artista-

proponente. O processo criativo partilhado se realizará na medida em que seu efeito de junção e de operação de duas das capacidades da manifestação artística puderem se concretizar. A primeira capacidade se prende à natureza mesma da arte, que é sua habilidade de perturbar a sensibilidade; a segunda, a uma mudança de paradigma em relação ao entendimento clássico de arte, implementada pela arte contemporânea pós-moderna, que pode ser descrito como a renúncia efetiva à estabilidade que é substituída pela mobilidade.

O processo criativo como obra de arte realiza uma pluralidade de vias mediadoras que vem sendo buscada pela arte pós-moderna, como uma assunção de que não é necessário um caminho lógico para o pensamento na arte. Trata-se de “reconhecer que não há onisciência, não há saber absoluto, pois todo visível (...) se apresenta sempre sobre um fundo invisível” (HUSSERL *apud* COSTA, Op. Cit., p.52). Uma proposta filosófico-poética para este contexto de criação artística seria passível de expressão nas palavras de Wolf Vostell:

Eu quero descobrir se as regras para os tipos de comportamento na vida diária podem ser obtidas a partir de ações de caráter modelar, se os impulsos que emanam de mim podem ser aplicados à vida cotidiana para conter a intolerância, a estupidez e a opressão. (VOSTELL *apud* ARCHER, 2012, p. 34)

Para sua composição plástica material, este projeto se organiza a partir da inserção de materiais, objetos e ações, ou descrições de qualquer destes, no ambiente, e se direciona para a mobilização e a instrução do fruidor para que tente, aventure-se, arrisque-se, faça, realizando assim os componentes etimológicos da experiência (RODRIGUES, 2005, p.178). Este projeto, pensando a partir de Vostell, se organizou nos moldes de uma pesquisa sobre como satisfazer, e mesmo ampliar, as necessidades e habilidades estéticas de proponentes e participantes. Teve como pressuposto que para se realizar um processo criador será preciso fazer ver ao fruidor se este tem de fato desejo de participar da manifestação criativa, além do que, para tanto, ele deve consagrar àquela seu tempo e energia de momento.

A sensibilidade se constitui de um complexo de ligações, que no dizer de Edmund Husserl, “são momentos do objeto real, seus momentos efetivos [de ligações sensíveis e categoriais] nele presentes, só implicitamente dele destacáveis por meio de uma percepção abstrativa” (HUSSERL, 1996, p. 143). A percepção é elemento da sensibilidade, porque dá suporte à expressão que é o ato que a completa. Contudo, Husserl chama atenção para algo que é caro a este estudo: “daí não segue que por essa razão todos os atos [possam] exercer também a função de suportes de significação. (...), casos [são] comuns em que nomeamos os atos que então vivemos e, por esse meio, enunciamos que os vivemos” (Idem, p. 33), fazendo caber, assim, o indeterminado na expressão. A sensibilidade, continuando a pensar a partir de Husserl, é um ato de percepção reflexiva, que traz o conteúdo dos atos objetivantes, que traduz uma vivência singular, numa relação intencional com aquilo sobre a qual se expressa. Na sensibilidade, “a percepção realiza, portanto, a possibilidade de desdobramento do visar-isto, juntamente com a sua relação determinada ao objeto (...); mas segundo nos parece, ela própria não constitui a significação nem sequer parcialmente” (HUSSERL, 1996, p. 39).

A estética se voltou para a sensibilidade em contraposição ao gosto ainda no século XVIII, e na atualidade toda uma estrutura de análise e de compreensão do aspecto relacional entre o ser e as manifestações artísticas se compraz em substituir um pela outra. A sensibilidade assume o significado de “gosto complexo – o gosto que seria próprio destes tempos atuais marcados pela hiperinformação e pela hiper-comunicação mas que já tinha, sem dúvida, toda motivação para existir e ser exercido [desde] o tempo [antigo]” (TEIXEIRA COELHO *apud* MONTESQUIEU, 2005, p. 108).

Nestas ligações entre sensibilidade e objeto-manifestação-ambiente, se estabelece a matéria da realização deste processo criativo, e a partir delas uma transformação da primeira pode ser anotada. A expressão desta sensibilidade pode ou não se traduzir em ações efetivas imediatas, pode se realizar como observação e reflexão, como atitudes afora o tempo-espaco de apresentação da manifestação-objeto-ambiente, mas realizará no fruidor uma afecção.

O termo Afeto [afecção, afeição], entendido como recepção passiva ou modificação sofrida, não tem necessariamente conotação emotiva; e, embora tenha sido empregado frequentemente a propósito de emoções e afetos (pelo caráter claramente passivo destes), deve considerar-se extensivo a toda determinação, inclusive cognoscitiva, que apresente caráter de passividade ou que possa de qualquer modo ser considerada uma qualidade ou alteração sofrida. (ABBAGNANO, 2007, p.20/1. Grifos do autor).

A passividade de que fala Abbagnano se refere ao “caráter do sentido interno das sensações” (KANT *apud* ABBAGNANO, 2007, p. 20), que se opõe ao pensamento, sendo que este se trata da “consciência pura do agir” (Idem). Noutras palavras, a sensibilidade se dá numa circunstância do mundo interno do ser em que o pensamento ainda não age, contudo, este pensamento interage em seguida à afecção, se justapondo a ela e transformando-a em ideias e conceitos.

Para realizar um processo de afecção em coletivo, mesmo que um coletivo de um artista-proponente e um fruidor-participante, a enunciação desta manifestação busca colocar em evidência materiais e temporalidades, insistindo em que o participante leve em consideração que esta ação “começou, foi conduzida a esta situação e ainda está em processo fora e além desta proposta particular” (BUREN *apud* ARCHER, 2012, p.72). Nela se busca instaurar a possibilidade de que o fruidor possa exprimir uma percepção, ou, de modo mais focal, um percebido, por meio de atos expressivos; expressão aqui significa uma atitude vivificada em seu sentido total, que desenvolve uma percepção que se fez na sensibilidade, e que, por sua vez, se mostra em ato e virtude desse desenvolvimento; para Husserl, “a expressão pertence, antes, à composição concreta do próprio ato” (1996, p.191). Vista como uma ação estética, a expressão do fruidor, no âmbito do processo criativo como obra de arte, se faz obra de arte numa perspectiva de experiência, que se desenvolve no instante, e que suporta que este se torne ato objetivante consciente imediato, ou a longo prazo ou que permanece uma percepção abstrativa.

A expressão é consciente, é uma relação intencional com algo objetivado, materializado. Esse ato mediador se dá entre o tempo o suporte da proposta artística na arte contemporânea pós-moderna. Este ato é em si mesmo o projeto de composição de sentido, que se revela na negociação e no estímulo criativo, tanto por parte do artista-propositor quanto do fruidor-perceptor. O processo criativo como obra de arte é um jogo no qual está inserido um ato, ou um complexo de atos, de percepção e de experimentação do tempo e do espaço.

Estes atos são descritos por Victor Turner, inspirado em Wilhelm Dilthey, na sua antropologia da experiência, da seguinte maneira:

- 1- Algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina);
- 2- Imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda;
- 3- Emoções associadas aos eventos do passado são revividas;
- 4- O passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme analogia de Dilthey [esta analogia é a ideia de que os momentos de disparidade e resistência e, sua superação na realização da integração e recuperação da união com o meio ambiente, pontuam a experiência humana em intervalos rítmicos (RODRIGUES, 2005, p.180)], tornando possível a descoberta e construção de significado;
- 5- A experiência se completa através de uma forma de “expressão”. (TURNER *apud* DAWSEY, 2007, p. 37. Marcas próprias)

A opção pela mobilidade, em substituição à estabilidade ou imobilidade típica de obras construídas para os espaços oficiais de apresentação, tem sido causa e efeito da transformação da sensibilidade na arte contemporânea. Tal opção foi capaz de impor ao fruidor a experimentação de fenômenos corporais, mentais e afetivos, que não era ordinária no campo da arte até o início dos anos 1970, embora viesse sendo almejada desde a segunda metade dos anos 1950. Desde então, entrou em voga uma série de noções tais como o encontro, o deslocamento topográfico e a velocidade, que parecem se referenciar ainda na Teoria da Criatividade de Abraham Moles, desenvolvida nos anos 1950.

A partir do modelo estabelecido por Moles, no qual se discute a informação como elemento e objetivo da própria criação, artística e científica, as fases do projeto artístico como processo de pesquisa seriam: informação, incubação, iluminação, formulação e comunicação (a partir de PLAZA, 2000, sem paginação). A organização destas fases se aproxima da ordenação que o processo criativo como obra de arte desenvolve, pensa-se aqui. Além disso, a noção de *sensualidade do racional*, auxilia a compreender o modo pelo qual um processo criativo se realiza como obra de arte: excitação no fruidor da mentalidade lúdica, de modo que ele possa “reunir conceitos uns com os outros, por ligações onde a lógica formal tem pouco, ou nada, a ver com o *status nascendi* em que [coloca-se] a hipótese” (MOLES, 1971, p. 58). É assim que, na sua composição esta manifestação não se limita a um ou outro território pré-definido, mas, ao contrário, se dedica a criá-los, assumindo um caráter de definitivo inacabamento, senso do interminável, errância. E nesta errância sobrepõe elementos de vários campos de conhecimento, não se furtando a experimentá-los e redefini-los.

Uma cena atual que realiza esta proposição pode ser vista no grupo argentino De La Guarda, que concebeu entre outros o espetáculo “Fuerzabruta” (2003, Diqui James e Gaby Karbel, 3horas). O grupo toma como pressuposto que o teatro “é uma criação no espaço. A linguagem em seu aspecto puramente material. Direto. Corpo a corpo”⁴. Seu objetivo é superar a submissão intelectual, buscando operar sobre a sensibilidade para fazer emergir outros territórios perceptivos, onde “a pressão dos sentidos afete a mente”. A participação dos espectadores neste espaço é um fato artístico, que compõe a manifestação e o fruidor; esta o imerge numa realidade paralela e delirante. Uma festa. As cenas são desenvolvidas em escala arquitetônica, com objetos especialmente desenvolvidos para tal. A música e os efeitos visuais se integram às ações dos atores, que por sua vez, são construídas com componentes de risco e de virtuosismo corporal. Por exemplo, no espetáculo “Fuerzabruta” uma parede de tecido metálico se desprende do teto do galpão, onde as apresentações acontecem para quinhentas ou até mil pessoas. Nesta parede uma atriz e um ator caminham na horizontal, com o auxílio de

⁴ http://www.fuerzabruta.net/info_concepto.htm. Acesso em 18/04/2014.

cabos de escalada. Se procuram e se encontram num jogo amoroso e sedutor. Esta perspectiva de imagem desloca o olhar para cima e para um eixo não usual de visão, tornando os espectadores habitantes de um mundo irreal. O tempo da cena é indeterminado, e leva a uma sensação de errância, de devaneio. Um puro devir. Além de ver uma bela imagem, o fruitor é confrontado pelas conquistas maquínicas disponíveis para os processos artísticos e para a aventura da vida. A perspectiva de Iteração está na capacidade do evento de gerar comportamentos vazios de significação, mediados pelo desafio corporal lançado pelos atores e pela cena, no sentido de que promovem uma contemplação atravessada por enorme variedade de estímulos, a serem escolhidos e montados num agenciamento de cada fruitor, ou simplesmente fruído por contemplação dos seus efeitos nos outros espectadores.

Ao entrar num percurso estético que utiliza uma atividade intelectual exigente como esta, e do deslocamento desta para novas visões do mundo físico real, o fruitor é chamado a “rearranjar o campo fenomenal por meio de ligações conceituais de modo a satisfazer ao máximo a estética” (MOLES, 1971, p. 146). Juntamos a este pensamento de Moles a proposta de Jacques Rancière, para ver a estética como um campo de derivas, que se faz acompanhar desta liberdade e multiplicidade que o processo criativo como obra de arte reivindica:

sob o nome de estética, se opera uma identificação sobre o pensamento da arte – o pensamento efetuado pelas obras de arte – e certa noção de “conhecimento confuso”: uma ideia nova e paradoxal, já que, ao fazer da arte o território de um pensamento presente fora de si mesmo, idêntico ao não-pensamento, ela reúne os contraditórios (...). Isto é, ela faz do “conhecimento confuso” não mais um conhecimento menos, mas propriamente um *pensamento daquilo que não pensa*. Dito de outro modo, estética não é um novo nome para designar o domínio da arte. É uma configuração específica desse domínio. (...). (RANCIÈRE, 2009, p.12/13. Grifo do autor)

Realizando estas propostas de atitude mental-afetiva frente ao processo criativo e de estética como pensamento do não-pensamento, o processo criativo como obra de arte se tornou um campo em que elas se integram. Como forma de

manifestação artística, pode-se enxergar as vertentes do processo criativo como obra de arte nas interfaces entre a arte visual e a arte cênica, ampliando perspectivas que a arte da performance instituiu, seja para o artista seja para o fruidor.

Esta interface fez aparecerem a arte chamada “contextual” (ARDENNE, 2002, p. 12) e a arte chamada “participativa” (Idem, p.179). Em ambas, a relação com o fruidor é de exercitar sua mentalidade lúdica, armando contextos de liminalidade e de multiplicidade continuamente, ampliando as conquistas do processo criativo como obra de arte.

A arte contextual é definida por Paul Ardenne como:

o conjunto de formas de expressão artística que diferem das obras no sentido tradicional: arte de intervenção e arte engajada de caráter ativista (happenings em espaço público, “manobras”), arte que investe no espaço urbano ou na paisagem (performances de rua, arte de paisagem em situação...), estéticas ditas participativas ou ativas no campo da economia, das mídias ou do espetáculo. (ARDENNE, 2002, p. 11, tradução própria^{ix}. Marcas do autor)

A manifestação artística contextual se dirige aos sentidos (visão, audição, tato, paladar, olfato, mas também percepção, propriocepção, equilíbrio, termocepção, nocicepção e sinestesia, ampliados para as recentes propostas de compreensão destes) e sua utilização no tecido sociocultural, na realidade concreta física da paisagem e dos lugares públicos. Constrói observatórios, estruturas que permitem ao seu fruidor o encontro com a cidade, com a natureza e com o outro, buscando incita-lo a um “fazer para fora” (ARDENNE, 2002, p.160), a um confronto com sua sensibilidade sinestésica, buscando que haja uma reflexão sobre sua maneira de ocupar e de perceber a dispersão, o fluxo e o ato de passagem. É assim que o espaço público e a natureza se tornam objeto de intervenções e manifestações coletivizadas. Como objetivo do artista-proponente-mediador na manifestação contextual pode-se apontar a incitação à operação inventiva e não-familiar de um sistema espaço-temporal coletivo, pelo

fruidor. Este modo de ação leva a reconfigurar este espaço no tempo simbólico e com um corpo simbólico, e instiga uma singularidade que, possivelmente, questionará a percepção de seu próprio modo de viver neste espaço.

A apresentação de espetáculos cênicos em espaços alternativos, desde casas a fábricas ou hospitais e bairros inteiros, tem implicações com esta perspectiva, muito presente nas artes visuais. Hans-Thies Lehmann aponta a criação de um *espaço metonímico*, onde se experimenta o “apagamento das fronteiras entre a vivência real e a fictícia, (...), cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 267). Embora o espaço metonímico possa se dar em espaços teatrais convencionais, a busca por este deslocamento da percepção filia a cena ao projeto da arte contextual, na medida da pesquisa de movimentos para a operação inventiva do fruidor. Enquanto a estrutura palco e plateia proporciona a experiência isolada de cada fruidor, o espaço alternativo traz à tona memórias coletivas de ocupação e de ações que interferem na elaboração da própria cena, ampliando este complexo perceptivo.

O sistema da arte contextual, no qual o fruidor é convidado a interferir, busca atingir o máximo possível seu corpo e sua mente, sua percepção e seu afecção, conectando-os numa rede de absorção-expressão de informação e estímulos. O fruidor é instigado a interagir com o sistema-obra-manifestação de modo a atualizar as possibilidades físico-concretas dela, compartilhando impressões e expressões com o coletivo de fruidores do instante. Esse sistema se baseia em diagramas ou objetos em desconstrução⁵ por um lado, e por outro na integração

⁵ Vê-se *desconstrução* aqui na perspectiva apontada por Carlos Zibel Costa de “Estratégia Desconstrucionista [como defende Derrida]:

*trabalhando sempre nas bordas, nas margens fugindo do centro para escapar dos discursos logocêntricos (o discurso dos vencedores, dos donos do poder, segundo Foucault);

* a desconstrução busca descobrir e desmanchar as falsas oposições e pressupostos – que então se revelarão vulneráveis – criados pelo pensamento logocêntrico que se fez hegemônico;

*visando operar um deslocamento, descentramento amplo do sistema;

* que possibilite desvendar o que foi reprimido, oculto ou excluído para que se construísse aquela identidade.” (COSTA, 2010, p.67. Grifos do autor)

arte e ciência, que faz associarem-se a teoria das redes, a informação, a comunicação e as diversas formulações nas quais derivam.

Aqui é importante lembrar que a pós-modernidade trouxe consigo uma confusão entre imagens recebidas e imagens percebidas, desde que ofereceu os aparelhos de seu visionamento em variados formatos e em profusão. As relações com o espaço concreto tomaram uma proporção diferenciada na medida em que a matéria passou a ser imaterial, ou seja, passou a ser a imagem. Para Paul Virilio, “a matéria de que se trata aqui é a ‘luz’, a luz de uma emissão, de uma projeção instantânea que dá origem a uma *recepção* e não tanto a uma *percepção*” (VIRILIO, 1993, p.55. Grifos do autor).

Nesta medida foi que a “arquitetura [passou a fornecer] matéria para uma recepção coletiva simultânea” das superfícies e das faces do mundo (BENJAMIN *apud* VIRILIO, 1993, p.55). A escala arquitetônica do processo criativo como obra de arte, expressa especialmente na arte contextual, é geradora de sentido amplo, de sensibilidade perceptiva em contraponto à sensibilidade receptiva, treinada pela luz emitida pelos aparelhos de visionamento de imagens. Embora esta sensibilidade receptiva ocupe boa parte do espaço de sensibilidade perceptiva do fruidor na atualidade. A experiência da arte contextual no espaço público urbano e no espaço natural, em suas várias medidas, estimula uma percepção de contexto que diz respeito a “todos os aspectos, todos os ângulos de visão, de tomadas, a todos os atores-espectadores do espaço construído, ou seja, do conjunto daqueles que recebem (ao vivo) a emissão da forma-imagem-arquitetônica” (VIRILIO, 1993, p.55. Grifo do autor).

A arte contextual aparece para a arte contemporânea e para a formação de seu fruidor como uma “concentração no espaço real da coabitação”, motivada a questionar a “sedentaridade dos espectadores e dos atores do teatro e da cidade [que] é sucedida pela inércia dos telespectadores a domicílio, porque a concentração no tempo real da emissão e da recepção renova a antiga concentração no espaço real, a unidade de vizinhança” (VIRILIO, *Idem*, p. 60). Na atualidade, “trata-se menos de *deslocar* (ou de nos deslocar) no espaço de um

percurso do que de *defasar* no tempo o instante de uma disjunção-conjunção” (Ibidem, p. 62. Grifo do autor). Corroborar este pensamento o fato de que:

na era da Internet o conceito de mobilidade perdeu muito da sua consistência semântica original. Este é um efeito da origem e da maneira programática da obra de arte conhecida pela tela, que é dedicada à circulação, ao deslocamento topográfico, à errância genérica e banalizada. (ARDENNE, 2002, p. 177, tradução própria*)

Ao utilizar a circunstância ambiental e arquitetônica como processo criativo coletivo, a arte contextual perpetua a complexidade, no sentido de uma composição por parte dos participantes intervenientes e, simultaneamente, contempladores. Esta complexidade não se assemelha à meta-narrativa modernista reveladora das ciências como paradigma de verdade, mas sim, como diz Pedro Demo:

à sociedade como *dinâmica não linear, complexa, ambígua e ambivalente*. (...) a Complexidade, não apenas [como] marca estrutural e histórica do modo de vir a ser da realidade, também do conhecimento (...). Dessa ideia não decorre o princípio epistemológico ultrapassado da adequação da realidade ao intelecto, como se o modo de ser e de vir a ser da realidade se encaixasse perfeitamente no modo de ser e de vir a ser do conhecimento. (...) Se trata de fenômenos (...) sobretudo dotados de *dinâmicas contrárias*. (DEMO *apud* COSTA, 2010, p. 81/2. Grifo do autor)

Esta complexidade faz tomar as ações artísticas como verdadeiros componentes do tecido sociocultural, e faz “levar em conta tudo o que lhes é contextual, (...) ou seja, ver em que meio elas nascem, levantam problemas, ficam esclerosadas e transformam-se” (MORIN *apud* COSTA, 2010, p. 85). O espaço-tempo ambiental contextual se fortalece na constituição urbana pós-moderna, na qual

o ambiente (no sentido mais amplo do termo) é considerado como o lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte

substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação. (PLAZA, 2000, sem paginação. Grifo do autor)

O ambiente se torna um sistema de imagens e relações, e estabelece uma situação na qual o espaço metonímico pode se instalar em qualquer lugar e estimular uma mobilidade estilizada no real concreto. O surgimento das obras de arte móveis, fisicamente utilizáveis ou de natureza imaterial, é um fator chave na ampliação do território artístico no contexto pós-moderno. Para a cena contemporânea se coloca um desafio de instaurar diálogo e experiências sensíveis no corpo a corpo entre atores, fruidores e lugares.

Este território deixa de ser balizado ou circunscrito aos lugares identificados como artísticos e deixa, também, de ser limitado no tempo, para se organizar com “ubiquidade, instantaneidade, povoamento do tempo suplantando o povoamento do espaço” (VIRILIO, 1993, p. 95). A estas “imagens destinadas à ampliação”, compostas pelo “desenvolvimento conjunto do ambiente eletrônico urbano e da arquitetura de sistema” (Idem), a arte contextual junta novos materiais e a busca de um espaço condensado e potencial nos corpos, uma intertextualidade que abandona noções de fixo, de moldura e de polarização, e propõe em seus lugares as de mobilidade, fluxo e interferência. A condição para a atitude participativa do fruitor se estabelece como:

um atrativo em si mesma, um fato de frequente singularidade e de espanto legítimo, que tende a suscitar o espectador inadvertido. Ela é, antes de tudo, aquela que perturba a percepção, excita o público a recusar-se a consumir a obra de arte pelas vias ordinárias, acima de tudo, pela contemplação. (...). Deslocamento perceptivo, que cria a agitação e que revela uma estética da interferência. Ou do borrão, da dúvida, da quebra da certeza tranquila, se afirma a potencial produtividade do caos. (ARDENNE, 2002, p.165, tradução própria^{xi})

A arte contextual utiliza elementos da arte participativa, e a diferenciação entre elas se dá pela busca na segunda, de uma maneira aberta e, sobretudo, espetacular, de implicação do fruitor numa realização imediata. O fato de que a intersubjetividade se revela como o próprio dispositivo de ação estetizada, acirra

a natureza processual do evento, que é o próprio trabalho artístico, e não mais aquilo que uma vez terminado se dá como negócio; este evento busca ativar a relação direta, a troca física, a reciprocidade imediata, a experiência sob os auspícios do contato corporal. Para estimular e realizar esta intertextualidade entre co-criadores, a arte participativa assume um caráter de dinamizadora do estatuto de criador para todos os que a permeiem.

É fundamental pensar,

como para Mikhail Bakhtin, [que] a primeira condição da intertextualidade é que as obras se deem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas. O “inacabamento de princípio” e a “abertura dialógica” são sinônimos. O conceito bakhtinianno de “intertextualidade” que estende o dialogismo à literatura e a todas as artes (intervisualidade, intermusicalidade, intersemiotividade) prenuncia *avant la lettre* o conceito de “hipertexto”. O que caracteriza a intertextualidade é, precisamente, a introdução de um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. (PLAZA, 2000, sem paginação. Grifos do autor)

Arte participativa pode ser entendida como a implementação de estímulos ao convívio com objetivos de produção estetizada. Pelo menos desde os anos 1970, se pode encontrar com frequência artistas que dedicaram, no âmbito de suas pesquisas, à criação de “espaços de jogo”, de “labirintos” e de “espaços ativos para ações didáticas” (POPPER, 1985, cap. IX), desenvolvendo a intertextualidade entre ambiente, ação e corpo. Falar de arte participativa, de modo extensivo, se realiza no falar de jogo. Para Popper,

(...), o conceito artístico de jogo responde a uma necessidade estética fundamental do ser humano. (...). [Contudo] o público é convidado a aplicar as regras, sem procurar descobrir novas regras, e, por consequência, suas faculdades de associação, invenção e imaginação são muito pouco estimuladas. (1985, p.201, tradução própria^{xii})

A arte participativa avançou no percurso para a colaboração integral, mas ainda precisa insistir com o fruidor atual no seu papel de criador. Anota-se aqui que Ardenne fala de uma diferença a ser estabelecida entre o fato de que “todo

contato com uma obra de arte está sempre baseado na participação” e que as “situações a serem compostas ou com as quais compor” é que são próprias da arte participativa (ARDENNE, 2002, p.180/1, tradução própria^{xiii}). No processo criativo como obra de arte participativa, o artista constrói catalisadores da atenção e da implicação corporal do fruidor, criando “uma fórmula que se realiza igualmente na operação e no comunitarismo” (Idem, p.181/2). Ardenne sugere três dispositivos para os processos da arte participativa, que possibilitam que se estabeleça esta operação conjunta entre artista e fruidor: *protocolo, preocupação gestora e supremacia do coletivismo*.

O protocolo diz respeito ao acordo formalizado com o fruidor, no qual se pratica a não-hierarquia entre autores e fruidores na elaboração da manifestação artística. Enquanto o propositor-artista sugere perspectivas estéticas a partir de sua intenção e experiência, o participante-fruidor mostra seu ponto de vista, sua necessidade e sua compreensão, de modo a que se possa chegar a realizar, pelo menos, um desejo de cada um deles. “Um acordo sob a forma de obra, negociado, equilibrado em seus prós e seus contras, decidido democraticamente” (ARDENNE, Op. Cit., p. 190/1, tradução própria^{xiv}).

Como forma de espelhar esta perspectiva de acordo, num espectro geral das manifestações artísticas da pós-modernidade, propõe-se aqui observar a sugestão de Maria Lúcia Pupo para a elaboração da manifestação artística cênica pós-dramática, mas também da pedagogia de sua fruição:

- 1- Transgressão de gêneros;
- 2- Ao invés de traduzir-se em ação, [a manifestação] se situa sobretudo na esfera da situação;
- 3- A mediação de conteúdos delimitáveis do ponto de vista semântico, isto é, do sentido, não é prioritária;
- 4- Recusa-se a mimese, uma vez que se trata de acontecimento (...), presentificação, que apagaria toda ideia de reprodução, de repetição do real;
- 5- Sacrifica-se a síntese para atingir densidade em momentos intensos;
- 6- A pluralização das instâncias de emissão (...) acaba conduzindo a novos modos de percepção;

- 7- Organização da percepção sensorial [baseada em] detectar semelhanças, constelações, correspondências, (...) tornando seu caráter fragmentado consciente;
- 8- Aquele que [propõe] é mais presença que representação, mais experiência partilhada do que experiência transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação do que significação, mais impulso de energia do que informação; (GUINSBURG e FERNANDES, 2008, p. 223)

Desde a característica de superar a estabilidade da manifestação artística até a assunção do inacabamento da percepção, o dispositivo do protocolo na arte participativa enfatiza o processo como ato de criação. Como método, impulsiona a revisão de si mesmo e das habilidades pessoais do fruidor, alterando seu estatuto diante das manifestações de receptor para perceptor, além de instigar a atitude de criador.

O segundo dispositivo apontado por Ardenne, a preocupação gestora, se relaciona ao princípio organizativo da situação a ser exposta e do convite a ser feito para experimentá-la. A propensão à situação participativa no seu processo criativo de arte, torna o artista proponente em uma espécie de maestro de uma circunstância que está no real mas tem um forte potencial de alcançar o aspecto surreal de si mesma. Trata-se de um exercício de manejo de uma situação constituída de ações e de elementos simbólicos, em busca de provocar o estado de jogo nos participantes-fruidores.

A gestão de um processo criativo artístico coletivizado inclui o recrutamento de atores/construtores, o estabelecimento da meta a ser alcançada, e a ação propriamente dita, fazendo com que o ato de ser artista seja uma interação entre aspectos estéticos, formativos e, em certa medida, empresariais, no sentido de alimentar com o suporte material e logístico a realização do processo. A preocupação gestora pode ser entendida como o exercício da criatividade difusa: “no seu devir empresário, o artista contrapõe vida privada e trabalho, o íntimo e o público, moeda simbólica e moeda real. Ele é um ‘gerente de contingências’, como disse Stephen Wright, que usa a participação como uma força a seu favor e

em proveito daquela comunidade” (LE STRAT *apud* ARDENNE, 2002, p. 193, tradução própria^{xv}).

O vigor da arte participativa entra em avaliação constante diante do dispositivo de supremacia do coletivismo. A concretização de um espírito coletivista, de uma ação em conjunto com objetivo sociocultural e de uma atitude com perspectiva estética diante de uma situação, se defronta com a ação política em sociedade. Afrontar as próprias ideias ou hábitos ou dar vazão a eles, requer deste fruidor uma revitalização constante de conceitos, diga-se assim, porque o potencial de poder que é exercitado na ação e no processo criativo é infinito.

Como uma atividade humana, a ação artística está permeada em toda a sua extensão pelos costumes, princípios, pelas leis e habilidades de seu criador, e é fonte de conhecimento do mundo. Esta perspectiva é crucial para o funcionamento do dispositivo da supremacia do coletivismo, uma vez que ele só se materializará na plena aceitação do valor e da eficácia da ação estética para a satisfação, momentânea que seja, de um impulso vindo do desejo daqueles participantes; esta circunstância é fortemente implicada com os modelos de socialização que são praticados pelos significantes fluidos contemporâneos, sejam o meio cultural, o consumo cultural, a maquinaria informacional e os artefatos ideológicos (BOURRIAUD, 2009, p.128).

Esta implicação é uma demanda pela constituição do sujeito que deixe de ser baseada nos discursos redentores modernistas sobre a ciência e a individualidade. Que se reestruture na ampliação da percepção e na recorrência, como dispositivos da fruição. Além disto, podemos pensar com Semir Zeki que:

nós podemos rastrear as origens [da] arte [numa] característica fundamental do cérebro, ou seja, sua capacidade de conceitos de forma. Esta capacidade é o subproduto de um sistema operacional característico essencial do cérebro. Essa característica é a abstração e é imposta ao cérebro por uma de suas funções principais, ou seja, a aquisição de conhecimentos. (ZEKI, 2002, p. 53, tradução própria^{xvi})

A fruição se torna uma construção coletivizada de conceitos com o auxílio de afectos e perceptos, visando a um conhecimento do mundo, mas também do ser no mundo. “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, *é um bloco de sensações*, isto é um composto de afectos e perceptos” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.213. Grifo de autor). Os afectos sendo o estado de devir inumano, a pura sensação, a indeterminação, a indiscernibilidade, o sensível; os perceptos sendo as paisagens não hominizadas da natureza, os devires inumanos que se estabelecem no mundo do humano, no seu meio natural, histórico e social. Por meio da fruição pode-se agir com a percepção de que “não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, é devir” (Idem, p. 220).

Esta arte contemporânea participativa, promove uma ativação do sentido temporal deslocando a perspectiva de espaço, promovendo mutações qualificativas sobre este, reorientando-o, agindo sobre sua estrutura, e criando focos mutantes para a subjetividade, que se fortalecem como zonas de hibridação. A arte participativa vetoriza o poder do fruidor quando desterritorializa a percepção de produto, emblema do capitalismo industrial, apresentando a transferência de subjetivação, motivando a captação do coeficiente de arte das ações e atitudes no mundo. O coeficiente de arte, segundo Marcel Duchamp, “é como uma relação aritmética entre o que é inexprimível mas está projetado e o que é expresso inintencionalmente” (DUCHAMP, 1957, sem paginação. Tradução própria^{xvii}).

A ação estética participativa tem uma contribuição consistente para a capacidade de mobilização política e de produção de conhecimento. Na arte participativa, independentemente de sua intenção explícita para tal, e até mesmo da utilização destas capacidades por seus participantes nos atos da vida fora da manifestação artística, o jogo em si é potencialmente político, no sentido de estabelecer o convívio, a cerimônia e a escolha. Este movimento em direção à supremacia do coletivismo se constitui de micropolíticas, no sentido da absorção de “micromovimentos, segmentações finas distribuídas de modo totalmente diferente, partículas inencontráveis de uma maneira anônima, minúsculas

fissuras e posturas que não passam mais pelas mesmas instâncias, mesmo no inconsciente, linhas secretas de desorientação e ou desterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 63). Esta constatação coloca o processo criativo como obra de arte participativa num lugar inquietante de estimular o fruidor e realizar-se na perspectiva de coletivização da autoria. Uma rede maleável que institui um ciclo onde não há protagonistas ou autores, mas, sim, parceiros. O prazer e o imaginário compõem esta rede, na qual o fluxo é o parâmetro de organização. As sensações emergem do cruzamento entre interesses e propostas, na liberdade e plenitude de ação que a manifestação proporciona para seus participantes.

Do ponto de vista de um exemplo de arte participativa, que seja um processo criativo como obra de arte efetivo na arte cênica atual, se pode pensar na Estética do Oprimido de Augusto Boal, e suas técnicas de Teatro Imagem e Teatro Fórum. A Estética do Oprimido é um sistema baseado em exercícios, jogos e criações coletivas, voltado para o trabalho de criação e de apresentação de cenas ao vivo. O objetivo central é que o participante assuma sua função de protagonista na cena, utilizando esta experiência para desenvolver intervenções na vida em sociedade. Para alcançar este objetivo, o sistema propõe um conjunto de premissas: é necessário “criar condições para que os oprimidos possam desenvolver sua capacidade de simbolizar, fazer parábolas e alegorias que lhes permitam ver, com distanciamento crítico, a realidade que devem modificar” (BOAL, 2009, p. 122); em segundo lugar, os praticantes devem perceber que o teatro “é transformação, movimento, e não simples apresentação do que existe. É *tornar-se* e não *ser*.” (BOAL, 1991, p. 43. Grifo do autor); e, como corolário, o plano de conversão do espectador em ator. Esta pedagogia conflui para a performance pedagógica da Iteração em todos os seus eixos: o exprimível no desenvolvimento da capacidade de simbolizar; o tempo no aprendizado do tornar-se; o vazio se mostra na perspectiva de percepção da transformação e do movimento como elementos estéticos; e o lugar, na percepção da cena como espaço de intervenção sociocultural ampliada e sensível.

O Teatro Imagem é uma prática cênica cujo objetivo é treinar os praticantes para pensar por meio de imagens, sem o uso da palavra. Nesta cena o corpo tem função primordial, pois é no movimento, nas expressões e na ocupação do espaço que se baseia toda a estrutura do processo criativo. O pressuposto para o trabalho com as imagens é que o pensamento se exprime corporalmente, e é fundamental conscientizar-se de quais são as informações que as atitudes e ações corpóreas estão veiculando. A cena é construída a partir dos temas que os espectadores escolhem no instante mesmo de sua construção, podendo ser modificada a partir das associações que cada um faz durante sua apresentação. Os espectadores assumem papéis na cena, modificando detalhes e recriando-a. Podem também desenvolver discursos sobre as imagens fora de cena. A sequência de cenas vai sendo elaborada na medida da colocação das opiniões dos espectadores sobre sua pertinência e o rumo que deve ser tomado. A fruição se caracteriza pelas associações e opiniões que os participantes oferecem ao processo coletivo, e pelo jogo do qual participam diretamente.

O Teatro Fórum é uma forma de encenação que pode ser definida como um teatro-debate, na qual o espectador assume o papel de protagonista nas cenas e experimenta pessoalmente as ações que considera adequadas à situação, modificando a cena mostrada inicialmente por atores. O objetivo do Teatro Fórum é que o espectador desenvolva discurso por meio de intervenções cênicas numa temática dada, refletindo sobre ações no cotidiano factual. O Teatro Fórum é um jogo cênico e tem regras claras. Estas regras, foram amadurecidas no decorrer da sua elaboração e são necessárias para que se alcance o objetivo desejado, que é o entendimento dos mecanismos socioculturais por meio dos quais uma opressão se produz. Personagem, jogo cênico e espaço de jogo são elementos que devem ser compreendidos e desenvolvidos pelos participantes. A partir desta compreensão, se busca a estratégia para compreender as nuances da situação dada, como também o aprendizado de como evitar que ela se reproduza, sempre se concentrando no caráter artístico que faz parte de qualquer intervenção cênica e que, na visão de Boal, faz parte da vida real. Pode-se entendê-lo como um jogo de teatralidade relacional plena.

Como jogo, esta arte participativa se inscreve nas reflexões de Nicolas Bourriaud sobre a estética relacional:

A possibilidade de uma arte *relacional* (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva sobretudo do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais. (2009, p.19. Grifos do autor)

O processo criativo como obra de arte, nas suas vertentes, indica um espírito de época da atualidade pós-moderna, ao nosso ver, aspirante a uma “orgia dionisíaca” (MAFFESOLI, 2010, p. 28), imerso na busca de sensações. Para alcançar a composição coletiva da cena, é preciso refletir sobre o que se pode entender como “outra maneira de estar junto, em que o imaginário, o onírico, o lúdico ocupam lugar primordial” (Idem, p. 27). Esta dinâmica de época coloca a tônica da existência na estetização do cotidiano e numa ligação direta com este mundo em que se está vivendo agora. Pode-se dizer que há uma efervescência do risco, e que esta se reafirma como sociabilidade da pós-modernidade, onde o “prazer lúdico substitui a mera funcionalidade” (Idem, p. 41).

Esse exercício de autonomia sensitiva em relação às realidades materiais, parece almejar uma arte que seja “um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que esta vida é vivida” (ARCHER, 2012, p. 73). Por esta característica, o processo criativo se encontra com a busca de sensações, que tem como objetivo ressaltar a corporalidade, a convivência e a transcendência. A corporalidade como uma subversão do sujeito traçado pelos significantes fluidos, que será reinventado na manifestação artística; para tanto, se estabelece um tempo presente de convivência como exercício da utilização do repertório de informações e materiais que a manifestação oferece. E faz parte desta percepção a transcendência, que faz agregar o indizível à rede simbólica. Valoriza o corpo em relação à mente, vendo-

os, porém, como amalgamados entre si, enfatizando práticas de superação dos limites deste corpo. Uma espécie de normatividade que exige que as necessidades sejam satisfeitas, tanto as de caráter físico como as de caráter afetivo-mental.

À parte esta circunstância, a arte se depara com “(...) um espectador que dedica à obra uma atenção flutuante e evocatória, como o da televisão (...)” (MACHADO, 1996, p.162). Suas necessidades de convivência e de ativação do corpo, instalam uma premência de atividade sensorial intensa, contudo, se realizam também na distância e, por vezes, tem como meio o sistema maquínico. Isto porque esta necessidade de sensações se mistura a conquistas do universo sintético do ciberespaço, no qual:

o jogo com as situações produz todas as aparências da verdade, sem o ônus da prova e podendo viver inúmeras atividades inéditas. Apesar de sua reduzida mobilidade, o indivíduo vive uma plenitude sensorial que a sociedade não lhe proporcionaria com tanta generosidade. (LE BRETON, 2003, p. 127/8)

Essa prática significativa, da atividade sensorial sintetizada, pode ser pensada como um conteúdo da relação sociocultural na qual estão imersos artistas e fruidores, e que influencia a percepção das manifestações artísticas. É parte da estrutura de fruição, como a condensação de percepções e o alargamento do campo das relações, que se desdobram como uma cartografia da percepção artística iterativa. A atividade sensorial sintetizada se desenvolve entre os seres, envolvendo os discursos destes, e nela se pode identificar fronteiras desta sociabilidade. Trata-se de uma experiência de iteração entre os atos reais, individuais e coletivos, que alimentam a rede simbólica da qual a arte é voz ativa. Na arte, estes discursos se autonomizam, como uma função da especificidade desta sociabilidade. “Criação, aventura, sede do infinito, integralidade da pessoa, todas as coisas que fazem apelo mais aos sentimentos do que a simples razão”, configuram o “verdadeiro imaginário da época” (MAFFESOLI, 2010, p. 51). Este imaginário aparece na análise da fruição de arte com características de um pacto, como diz Maffesoli, sob os seguintes termos:

pacto ecológico, (...). [Que] comporta uma forte carga emocional. (...) põe em jogo paixões e afetos diversos. (...). É esse o desafio que a socialidade pós-moderna nos faz. Ela é mais *autóctone*, vinculada a esta terra, mais sensível também: os humores individuais e sociais ocupam nela um lugar de destaque. (...). Nisso, todos se dedicam a aproveitar como podem aquilo que se deixa ver e aquilo que se deixa viver. (MAFFESOLI, 2010, p. 53. Grifo do autor)

Pode-se dizer que este pacto se desdobra na propostas artísticas como um projeto de sensorialização dos contatos. Este projeto traduz uma busca de superação dos limites materiais do corpo, simultaneamente buscando a intensificação da sensação. A partir de uma hipótese fenomenológica, pode-se dizer que

os níveis de sensação seriam domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos; mas cada nível, cada domínio, teria uma maneira de remeter aos outros, independentemente do objeto comum representado. Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento “pático” (não representativo) da sensação. (DELEUZE, 2007, p. 49. Grifos do autor)

Este momento não representativo da sensação, tem vinculação com a busca deste artista, que tem seu próprio corpo em processo de revolução, contudo, a sensação é parte de um corpo vivido. A sensação se coloca como linguagem a partir da qual o ser se relaciona com o outro múltiplo, que não se define particularmente, e esta alteridade é exercitada com a manifestação artística, mas, também, com os contatos via redes de relacionamento. Enquanto nas manifestações artísticas iteráveis a sensação não se contenta com as narrativas e quer experimentar as texturas, nas redes:

o corpo eletrônico (...) representa o paraíso na terra, um mundo sem a espessura da carne, dando viravoltas no espaço e no tempo de maneira angelical, sem que o peso da matéria impeça seu avanço. Como água que se mistura à água, a carne eletrônica se dissolve em um universo de dados que nada pode deter. (LE BRETON, 2003, p. 124)

A sensação, como conteúdo da manifestação artística, cria uma rede de corpos em busca de alterações, físicas e emotivas, que interfiram na linearidade das percepções, e revelem a vitalidade da vida que existe neles. A sensação é o agente por excelência desta revelação.

Segundo a expressão de Valéry, a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada (DELEUZE, 2007, p. 43).

A busca de sensações da manifestação artística se prende a noções de atitude criativa, de pertencimento e de “preenchimento da carne em determinado momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação” (DELEUZE, 2007, p. 47). Este percurso criativo estabelece o plano de consistência da manifestação, e é proposto ao fruidor com o objetivo de

distinguir três tipos de desterritorialização: umas relativas, próprias aos estratos, e que culminam com a significância; outras absolutas, mas ainda negativas e referentes aos estratos, que surgem na subjetivação (*Ratio e Passio*); enfim a eventualidade de uma desterritorialização positiva absoluta no plano de consistência ou o corpo sem órgãos. (DELEUZE, 2007, p.77)

Esta busca de sensações é um elemento somático presente na expectativa do artista como pensador de seu tempo, mas também do fruidor, como experimentador de seu mundo. O corpo vivido por meio das sensações extrapola a atividade orgânica e desenvolve “relação a uma Potência mais profunda e quase insuportável. (...) uma unidade do ritmo onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, e onde as diferenças de nível são sempre misturadas com violência” (DELEUZE, 2007, p. 51). Este corpo vivido proporciona ao fruidor uma “diástole-sístole: o mundo que [o] pega fechando-se sobre [ele], o eu que se abre para o mundo e também o abre” (DELEUZE, 2007, p.50), enfatizando a imanência como uma fonte inesgotável de sensações. A manifestação artística, pode-se dizer, absorveu do universo sintetizado uma complexidade que a torna uma fonte para o fruidor de sensorialidade múltipla. A pós-modernidade realiza uma

busca de criar e manter na arte atmosferas lúdicas e temporais, que aproveitem o aprendizado do universo sintetizado, porque

(...) o ciberespaço é uma espécie de sonho acordado para os que querem brincar mais profundamente com sua identidade, sem temer um choque ao retornar ao real; ele permite a construção de incontáveis mundos e de múltiplas formas de encarnação virtual, não mais submetidos ao princípio da realidade, mas inteiramente sob a égide do prazer e do imaginário (LE BRETON, 2003, p. 131).

A sensação construída por meio da percepção estética, se realiza na medida em que o sujeito se reconhece como um fluxo de tensão corporal somada a tensões afetivas e perceptivas, um cruzamento de várias camadas de entendimento do mundo que se acumulam e o estimulam à autonomia intelectual.

Nesta ação perceptiva estetizada, reside uma imediatez que contribui para construir a existência atravessada pelas mediações científicas no cotidiano. Se consome por meio da arte esta imediatez que o humano se reconhece sendo, e o que se instaura é um torrencial intercâmbio afetivo entre artistas e fruidores, proponentes e participantes, que remete à genuína experiência do caráter festivo, espiritualizante e ritual. A perspectiva de fluxo, de ideias ou de movimentos, se espalhou nas artes trazendo o tempo para o primeiro plano, como prenúncio do agenciamento em que se realiza a fruição pós-moderna, multifacetada e filosófica.

I.2.2 – O Fluxo como parâmetro de fruição

Fluxo é deslocamento, ato de fluir; substância que facilita a fusão de outras. Movimento contínuo em ação de rotina. Pode ser associado à ideia de ritmo, movimento com sucessão regular de elementos fracos e fortes, proporção ou relação de intensidade entre elementos de uma composição.

Na manifestação artística, o fluxo é uma proposta de reordenação contínua dentro dos temas e/ou situações. Pode-se melhor entendê-lo sob a perspectiva de influxo: “ação exercida por aquilo que é incorpóreo sobre o que corpóreo” (ABBAGNANO, 2007, p.565). O fluxo é, aqui, uma capacidade de mobilização e de conversão do movimento durante a experiência de fruição; experiência que se dá em processo, com uma direção proposta sem contudo ser totalitária, não compreensível ou assimilável imediatamente em seu todo, que não é repousante ou completa no instante, que solicita mudanças constantes de ponto de vista e que só se permite existir a partir de um movimento autônomo do fruidor. O fluxo consiste numa ação e numa disponibilidade de reação contínua e fragmentária por parte dos participantes da manifestação artística.

A manifestação artística ao se utilizar do fluxo como parâmetro é uma prática da multiplicidade. Existe nesta multiplicidade uma percepção de estados latentes, na qual se realizam o artista, a própria manifestação e o fruidor. Ela se explica por uma espécie de não-finalização contínua, ou de uma rede de finalizações temporárias e periódicas, fruto da iteração de cada um dos fruidores com as propostas e respostas de outros, e levando em consideração o tempo vazio que as intercala. O fluxo faz parecer que a presença do fruidor não é necessária para a manifestação, uma vez que a ausência não impede sua continuidade. Contudo, mantém a perspectiva de colaboração como estado dos participantes, que são incitados a agir ativamente na construção da manifestação para obter prazer no seu âmbito. O fluxo mantém, também, no seu arcabouço a possibilidade da manifestação de permanecer latente, inovação e recurso da pós-modernidade que ativa a iteração.

Tomar o fluxo como parâmetro da fruição é possível se se olha para a manifestação como o complexo que absorve um estilo, convoca a uma experimentação, se vincula a fatores sócio-históricos do seu tempo presente, e não se furta a questões ideológicas a ela relacionadas, direta ou indiretamente. A estrutura deste fluxo é libidinal, politécnica e mutidirecional, e leva sempre em consideração que ela mesma se trata de uma nuance e de uma ambiguidade do meio de onde emergiu a manifestação.

A estrutura da manifestação sob fluxo se constitui de forma imanente, o que permite a inclusão de qualquer ação e/ou objeto que algum dos participantes tenha vontade de utilizar, e de qualquer possível mudança futura do que já foi feito. É uma estrutura agenciadora. Suas características são aquelas da arte contextual e participativa, pós-moderna e contemporânea.

De um ponto de vista do significado da palavra, um parâmetro é uma característica variável, do tipo que serve para definir ou comparar algo. O fluxo, por sua vez, é a própria vicissitude dos acontecimentos. Tomar como característica o que é variável, a capacidade da manifestação artística de ser uma mudança ou uma diversidade, se tornou um projeto da pós-modernidade, uma temporalidade que busca “complexidade, contradição, ambiguidade, tensão, inclusividade, hibridismo, vitalidade” (VENTURI *apud* TEIXEIRA COELHO, 1990, p. 75). A manifestação sob fluxo absorve questões, impondo tanto à sua produção quanto à sua fruição a sobreposição de sensações e de pensamentos. O estilo desta manifestação pós-moderna, converge com os projetos da arte contemporânea, principalmente na opção pela rede como traço dominante, que provoca uma tensão entre o artista e sua produção, ampliando suas possibilidades, além de investigar os incorporais como fontes de situações provocativas.

O experimentalismo, que é uma ocorrência da arte contextual, coloca a tessitura do mundo imediato no tempo de convivência dos participantes da manifestação, sem intermediários e gerando um confronto; as relações com o lugar alimentam a diversidade dentro das manifestações e estabelecem o fluxo de vazios no seu processo de composição. O autodescobrimento no engajamento com a manifestação e a possibilidade de experimentar situações não previstas, ou inusitadas, opera o exprimível neste fluxo. O fruidor se torna operador do fluxo que opera a manifestação artística.

Na realização destas operações, a manifestação induz à composição conjunta de dados sensíveis, procura fazer com que o seu conceito se torne motor de impulsos, e busca que seu princípio dinamizador gere efeitos e circunstâncias impactantes imediatas na sua recepção-criação. Nesta circunstância, pode-se tomar a noção de operador como significativa para a análise do sujeito fruidor, a partir de constatações como as de Cohen, quando aponta que:

O novo paradigma contemporâneo estabelece, (...), a passagem de modelos de unidade (...) ao modelo de justaposição, característico da modernidade e acelerado pelas novas tecnologias (...), em que operacionaliza-se o fragmento, a emissão múltipla, o texto ideogrâmico em procedimentos de *collage*, montagem e mediação. (COHEN, 1998, p. XXV)

Se reconhece no rastro desta concepção de fruição aquilo que Bourriaud (2009, p.95) chamou de *Realismo Operatório*: uma oscilação da obra de arte entre sua função tradicional de objeto a ser contemplado e sua inserção virtual no campo socioeconômico. É preciso considerar que a economia atinge a afetividade e a percepção espaço-temporal e é definidora de valor material, e que isto é assim desde a pré-modernidade. O passo seguinte, na pós-modernidade, tem sido o de buscar encarar a função produto da manifestação como de interação entre o artista e o fruidor, tentando deixar para trás, pelo menos aos poucos, o fato autoritário e isolacionista da autoria unilateral e da recepção sem operação criadora.

Na arte atual, o fruidor deve trabalhar para produzir sentido a partir de uma coleção de ações e elementos leves, voláteis e intangíveis. Até os anos 1950, a arte fornecia formato e moldura; com a perspectiva conceitual dos anos 1960/70, as manifestações passaram a oferecer fragmentos, de onde emergia, ainda insipiente mas intensa, a necessidade de desenvolver um trabalho de fruidor. Nesta situação, a sensação de não sentir nada seria produto de não ter se envolvido o suficiente com a manifestação. Na atualidade, além do misto entre estas duas relações, há um texto que define um propósito ético para a composição e para a inter-relação entre manifestação artística e fruidor. Ético no

sentido de “ideal, finalidade a ser alcançada” (MIRANDA, 2004), no qual “o importante é saber se uma obra concorre efetivamente para uma produção mutante de enunciação” (GUATTARI *apud* BOURRIAUD, 2009, p.120), e não somente serve para delimitar os contornos significantes de tal ou tal tipo de enunciado.

O texto sócio-histórico em fluxo, para além de comunicar opiniões se mostra como uma potência de operação do discurso do artista, capaz de mobilizar o fruidor a um agenciamento, uma atitude diante do processo que se configura em projeto de alteração, de mobilidade, que estimula à transformação do real imediato, e que apreende o momento, o ritmo e o não-fechamento em rótulos. Este texto, que é da temporalidade, não se limita à “linguagem comunicativa que a gramática codifica, não se contenta com *representar* - com *significar* o real” (KRISTEVA, 2005, p.12. Grifos da autora) pois, sua potência de criação do discurso se constitui num agenciamento, e “pelo que significa, pelo efeito alterado presente naquilo que representa, participa da mobilidade, da transformação do real, que apreende no momento de seu não-fechamento” (Idem). Estas situações soam como intensidades, e parecem ser mais próximas do fruidor atual, na sua relação temporal e fragmentária com as coisas do mundo.

O enunciado da pós-modernidade é de destituir a manifestação do caráter de objeto, como proposto pela atitude artística participativa, e quando esta deixa de ser representação para desenvolver a ação conjunta, ou a enunciação em duplo, também se destitui a linguagem do seu papel de canal do conhecimento sensível. Institui-se, assim, a abstração como elemento e a percepção como ato intelectual operativo da relação com o aspecto estético das coisas do mundo.

Estas relações entre os fruidores e o mundo, e entre estes e a arte, tem levado a uma renúncia do objeto terminado como plataforma de troca entre o artista e seus parceiros na criação. Enquanto na tradição modernista os objetos facilitaram a classificação das obras em gêneros autônomos que valiam por si mesmos, na pós-modernidade o artista se interessa por um fluxo de

multiplicidade de atividades artísticas simultâneas, compondo a vitalidade da manifestação com ritmo, coletivismo e agenciamento. O processo de criação se desenvolve buscando o que há de exprimível no vazio, no senso comum e no cotidiano. Esta arte se liberta de seus vínculos com o sistema de mercado tradicional da arte, pois é o próprio fluxo de ideias se materializando e desmaterializando continuamente, pouco restringível a mercadoria.

Este contexto faz necessário se insira no pensamento e no ato de fruição uma linha de mutação, uma percepção que se contrapõe ao ponto final, ao definitivo. O fluxo impõe imprevisibilidade às situações e experiências artísticas. Para que o fruidor possa “expressar a unidade das múltiplas formas nas quais se exprime o ser, a cada vez que seu devir é submetido à surpresa e ao acaso do acontecimento” (LINS, 2012, p. 49), precisará ser educado no sistema do Corpo sem Órgãos.

I.3- Agente de iterabilidade: o corpo sem órgãos - CsO

Há uma ruptura na atualidade, que se revela na escolha e no consumo individualizados de produtos e de objetos, inclusive os artísticos. Neste mundo, que se deixa ver como uma multiplicidade em suas janelas-telas, a sensação de que não há nada oculto, de que não se pode manter uma opacidade por mais que um átimo de tempo, propõe uma lógica diferenciada que, diz-se aqui, serve à lógica do corpo sem órgãos, ou simplesmente CsO.

O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que à organização dos órgãos que se chama organismo. É um corpo intenso e intensivo. Ele é percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude. O corpo portanto não tem órgãos, tem limiares ou níveis. De modo que a sensação não é qualitativa nem qualificada; ela possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração. (DELEUZE, 2007, p.51)

Na esfera iterativa da arte, o corpo intenso, intensivo e intensificado se move do mais básico jogo do deixai viver, deixai ser, ao mais elaborado princípio de interconexão, com a criação de comunidades não-físicas, as quais, por sua vez, estabelecem a ruptura com as políticas de posse e dão entrada numa vigorosa política de trocas. Trocas que se fortalecem na heterogeneidade, na reafirmação da diferença, dos agrupamentos em torno de uma inteligência coletiva celebrante do fazer junto e de maneira sobreposta às ações diretas no mundo, real ou virtual. Diferentemente das ações da burguesia do século XVIII e XIX em função da posse de objetos de arte ao invés do desenvolvimento da sensibilidade, nas ações da pós-modernidade dos séculos XX e XXI, se desenvolve a reflexão sobre o fazer, com uma perspectiva de “vida no espaço estético”, assumindo que esta “é essencialmente *jogo de paciência* que se joga só. (...). No espaço estético, estar-junto é casual e fortuito – um fechamento de mônadas, enclausuradas nas bolhas invisíveis se bem que impregnáveis de suas respectivas realidades virtuais” (BAUMAN, 2006, p. 204).

A proposta do CsO faz refletir sobre a manifestação artística que vinha aparecendo como reflexo da sua materialidade imediata ou do seu autor indicado. O CsO possibilita que a arte e o seu pensamento não se atenham a um objetivo reduzido de “resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais”, e que se dedique a “expressar verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir” (ARTAUD, 1993, p.66).

Antonin Artaud é o autor do conceito de CsO. Antonin Marie-Joseph Artaud nasceu em Marselha/FR, em 4 de setembro de 1896, filho de empresário e descendente de gregos pelos lados materno e paterno. Desenvolveu grande produção artística na literatura, no teatro, no cinema e para o rádio. Participou do movimento surrealista, onde dirigiu o “Bureau de Recherches Surréalistes” e editou um dos números da revista “La Révolution Surréaliste”. Produziu em conjunto com o grupo “Théâtre Alfred Jarry” espetáculos polêmicos e inovadores entre os anos 1926 e 1929. Entre 1931 e 1937 dedicou-se a construir a teoria do

“Teatro da Crueldade”, a partir da qual estabeleceram-se o “corpo sem órgãos” e o “atletismo afetivo”, como conceitos e métodos a serem aprendidos por artistas, principalmente cênicos, para alcançarem obras de arte essencialmente teatrais, em contraposição à teologia no palco que se praticava então, na visão do autor. Entre 1938 e 1945 escreveu e publicou diversos documentos sobre sua viagem ao México, onde vivenciou a realidade mítica do povo Taraumara e seu culto ao peiote, que, por sua vez, fortaleceram o CsO.

A partir desta experiência com o peiote, decidiu-se por realizar sua teoria sobre arte e sobre a cena em sua própria vida, e transpor as suas percepções e visões do papel para seu próprio corpo, seu comportamento e sua convivência em sociedade. Foi encontrado morto em 4 de março de 1948, agarrado a um pé de sapato, com diagnóstico de câncer de reto, no quarto da Clínica Ivry, onde vivia internado (ARTAUD, 1986).

A viagem ao México e o encontro com o peiote, que é um concentrado de ervas fabricado e consumido pelos índios Taraumaras em um longo ritual de purificação corporal e aprendizado espiritual, foram determinantes na sua percepção do corpo como um contexto cultural, um amontoado de funções definidas por ciências velhas e novas. Enquanto se permitiu a possessão, como chamou o estado de enfeitiçamento que identificou em si mesmo após o ritual do peiote, Artaud procurou rever e compreender o corpo de um ponto de vista cultural e antropológico, e o definiu como um estado de consciência anestesiada, que se arrasta entre convenções socioculturais. Na sua reflexão sobre o domínio do corpo pelo pensamento científico moderno, Artaud propôs redefinir o modo de estar no mundo: encontrar o avesso do organismo.

Ao entender o corpo como um contexto, ao revelar o eu como atividade de um conjunto de órgãos amontoados numa paisagem apreendida de fora para dentro pelos seres socioculturais, Artaud passou a buscar uma teoria que estimulasse a percepção ampliada do si mesmo. O “atletismo afetivo” surgiu como um método para que os atores alcançassem no teatro “as paixões através de suas forças em vez de considera-las como puras abstrações” (ARTAUD, 1993, p. 131), mas se

ampliarmos esta proposição podemos encontrar “o mundo afetivo” que a arte cria e faz perceber e que “comporta um sentido material” (Idem). Esta ampliação contribui para a cartografia do CsO, entendido como aquele capaz de “refazer a cadeia, a antiga cadeia em que o espectador procurava no espetáculo sua própria realidade, [mas] é preciso permitir que esse espectador se identifique com o espetáculo respiração a respiração e tempo a tempo. (...) jogar o espectador em transes mágicos” (ARTAUD, 1993, p. 136).

Foi em “Para Acabar com o Julgamento de Deus”, escrito para ser transmitido por via radiofônica em 1948, que Artaud indicou uma base para o conceito de CsO:

O homem é enfermo porque é mal construído. Temos que nos decidir a desnuda-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, deus, e juntamente com deus os seus órgãos. (...). Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensina-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares, e esse avesso será seu verdadeiro lugar. (ARTAUD, 1986, p. 161/2)

Na obra de Artaud é possível encontrar uma série de menções à perspectiva de uma arte que se relacionasse com o que de inumano há no ser sociocultural. Pensa-se aqui que o CsO serve de perspectiva filosófica para a produção artística e de formação do fruidor, capaz de realizar a iterabilidade.

No texto “O Teatro, antes de tudo ritual e mágico”, escrito e reescrito nos anos 1930, Artaud sugere que é preciso valorizar o inumano para atingir estados de verdadeira ação artística; o inumano, como visto anteriormente, é definido como a infância que permanece no adulto de forma inconsciente e emerge em ações e atitudes na convivência com a arte. Para Artaud, o inconsciente é

o pseudoconhecimento da inconsciência, os fantasmas psicológicos, as aparições poéticas que ela pode fazer surgir; é preciso entender a si mesmo, ou por uma aproximação com a vida ardente, a vida em estado puro, achar alguma coisa de essencial no ser, decidir separar novamente os princípios psicológicos, mas separa-los metafisicamente e por aquilo que eles representam de transcendente. Assim o inconsciente

conduzirá novamente aos símbolos e às imagens tomados como um meio de reconhecimento e que ultrapassa a psicologia. (ARTAUD, 1995, p. 76)

Ao se realizar fora dos parâmetros da psicologia, a arte não se desenvolve entre sentimentos mas entre estados de espírito, exprimíveis em gestos e esquemas. Na abordagem psicológica da fruição, poder-se-ia caracteriza-la como recepção, no sentido de que se trata de perceber o conjunto de informações e implicações socioculturais que a obra oferece. Ao partir de uma perspectiva psicológica, se busca a implicação dos processos cognitivos de um fruidor que está na posição de espectador, sendo estimulado a captar os “vetores totalizadores que estruturam o conjunto (...) e aos quais estarão subordinados todos os significantes individuais que se poderão conhecer” (PAVIS, 2008, p.215).

A *Gestalt* estruturou um modo de análise da manifestação artística que pode ser tomado como representação da relação psicológica com a fruição, e que pode ser condensado nos seguintes aspectos: (1) definição por parte dos artistas de um vetor principal, a partir do qual a manifestação se tornará legível ao espectador; (2) constituição rítmica da manifestação de modo que correntes de energia se alternem entre ativas e reativas, e o espectador possa localiza-la e se conduzir com facilidade na dinâmica instaurada por elas; (3) vetorização da manifestação em sua concepção, ordenando a escuta e a reação do espectador, na medida em que orienta a direção e o tempo de percepção, de eminência e de espera por meio da ação de leitura de signos expostos. Patrice Pavis chama atenção para o fato de que nesta perspectiva:

o espectador não é “simplesmente” um intelectual, (...), é também um participante, “reativo”, e um afetivo. Há no espetáculo [no entanto] todo um percurso de estimulações, de sugestões, de truques destinados (...) a fazê-lo participar de um evento o qual nem sempre ele enfrenta frontalmente, mas que o cerca, o prende e o transporta. (PAVIS, 2008, p. 215)

O CsO, por sua vez, é “produto intrínseco da vontade, é alheio à produção mecânica ou positivista de uma vontade de verdade dopada pela repetição, pela

redundância, pelo mantra, aura e prótese do homem ordinário” (LINS, 2011, p. 62).

A perspectiva do CsO se vincula à da filosofia pós-estruturalista de Gilles Deleuze: do conceito como invenção (DELEUZE, 1992, p.10). Pode-se vê-la como um sistema constituído dos universais “contemplação, reflexão e comunicação” (Idem, p. 65), no qual a manifestação artística é o espaço para a minúcia da consciência perturbadora. Um espaço a ser desenvolvido da vista ao ouvido, do gesto à evocação do movimento através do projeto compartilhado de construção do objeto e/ou ação artística. Nesta manifestação, o artista será como efigie de si mesmo: um conjunto de feixes, fugas, canais, desvios da percepção interna e externa que se lança na direção do outro. É o lugar de uma arte que elimina o autor isolado em proveito de um jogo entre seres espelhados, que vai da cor ao gesto, ao grito e ao deslocamento. O CsO “nos conduz sem cessar por caminhos abruptos e duros para o espírito, mergulha-nos no estado de incerteza e angústia inefável que é próprio da poesia” (ARTAUD, 1993, p. 59). É prazeroso aqui pensar que

De fato, o CsO não se revela somente como um corpo impessoal, *onipresente* e infinitamente modulável, todavia, como fundamento intensivo, como energia ou poder de agir e materialidade. (LINS, 2012, p. 52. Grifo do autor)

Na relação direta com a proposta do artista de uma ação criativa, e erigido pelo formidável espiral de sensibilização, está o fruidor, como o seu duplo que se empertiga, que se entrega à puerilidade, que se reconhece como um investigador, e que, erguido pelo contragolpe desta ruidosa tormenta, não se importa com permanecer algo inconsciente em meio a encantamentos os quais pode não racionalizar.

Nas reflexões de Gilles Deleuze, este investigador depara-se com o pensamento do CsO se multiplicando, oferecendo a possibilidade de uma metafísica da linguagem articulada, e de fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo a que na modernidade ela não vinha dando suporte: o indizível. Pode-se dizer

que o CsO para Deleuze é um método, para mergulhar na linguagem que está em volta da arte e usa-la de um modo novo e incomum. Este método devolve as possibilidades de comoção física e rompe com as fronteiras meramente utilitárias, que são paralisantes, passando a considera-las sob a égide do encantamento.

(...) o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “atletismo afetivo”, grito-sopro; quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a *crueldade* estará cada vez menos ligada à representação de alguma coisa horrível, ela será apenas a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional) (DELEUZE, 2007, p. 52. Grifos do autor).

A teoria do CsO parece ser decisiva no percurso de fruição da arte contemporânea, porque supera a lógica ordinária da significação e da opinião simultaneamente, e provoca a elaboração do pensamento sensível. Na lógica da significação, os objetos, ações e lugares oficiais determinam a existência e a validade da arte, impondo a opinião como programa de crítica, dificultando o ato reflexivo autônomo do fruidor. Já como método, o CsO é a experimentação contínua da criação sem psicologismo, do “reengendramento de si, como auto-engendramento numa ação sem ação, numa produtividade improdutiva” (LINS, 2011, p. 50), a condição que determina uma manifestação como artística. Daniel Lins diz que é o contágio, o contrário da simbiose e da identificação, que manifesta o CsO. Com o contágio “a simples percepção de uma emoção nos outros pode fazê-la despontar naquele que a percebe, contribuindo, portanto para o desvanecimento das singularidades” (SALZTRAGER, 2011, p.180). O contágio é um estado, constituído por uma estrutura libidinal e pela idealização do outro ou do objeto.

O contágio para o CsO não é

nem perda, nem falta, nem excesso, nem distância (...). Deixar-se afectar, não para ser ou parecer com o outro, muito menos para

se “identificar” com o outro. O processo de contágio nem é busca nem “encontro” com o Ser ou com o Nada: não estou querendo encontrar nada, mas sim: 1º evadir-me do ser; 2º continuar minha marcha fora dele; 3º marcha que não tem como objetivo o infinito, mas escava o finito indefinidamente. (LINS, 2011, p. 55/6. Grifos do autor)

A fruição intensa e fora da identificação rearranja as relações entre arte, artista e fruidor sob o ponto de vista do vínculo afetivo, do deslocamento, suscitando novos regimes de relações. A realização desta manifestação artística se dá na apreensão perceptiva do tempo-espaço proposto e na condensação deste na retenção, tanto primária quanto secundária, experimentada pelo fruidor. A relação do CsO fruidor com a manifestação não se isola no momento determinado de exposição a ela, vai além da ação presente e opera como “ecos retencionais” (CAUQUELIN, 2008, p. 94), cujas fronteiras são imprevisíveis.

Para Deleuze se pode aproximar-se do CsO por várias vias: “o álcool, a droga, a esquizofrenia, o sadomasoquismo, por exemplo” (DELEUZE, 2007, p. 53). Mas o que define a interação é a amplitude de níveis de sensações, que aparecem no encontro com as forças exteriores ao corpo e advindas pelo contágio. “Em suma, o corpo sem órgãos não se define apenas pela existência de um órgão indeterminado; ele se define, enfim, pela *presença temporária e provisória* dos órgãos determinados” (DELEUZE, 2007, p. 54. Grifo do autor). Estes órgãos são “limiares ou níveis” (Idem, p. 51), elementos da inteligência que fazem vibrar o afeto: “em plena carne, agem diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital” (DELEUZE, 2007, p.52).

O que o CsO propõe à fruição é que existe uma série complexa de movimentos internos que compõem a percepção afetiva: (1) sem órgãos, que corresponde ao contágio relevante e exercido por vontade própria; (2) com órgão indeterminado polivalente, que corresponde ao desfazer-se de significações em proveito da sensação corporal criadora; e (3) com órgãos temporários e transitórios, que corresponde à “realidade histórica do corpo” (DELEUZE, 2007, p. 55). Esta

realidade histórica, Deleuze explica da seguinte forma, a partir das relações que estabelece entre Francis Bacon e Antonin Artaud:

Primeiro, as célebres contraturas e paralisias, as hiperestésias ou as anestésias, associadas ou alternantes, ora fixas ora migrantes, de acordo com a passagem da onda nervosa, de acordo com as zonas de que ela se apropria ou das quais se retira.

Segundo, os fenômenos de precipitação e antecipação, e, ao contrário, de atraso (*hysteresis*), de *posteridade*, de acordo com as oscilações da onda antecipada ou atrasada.

Terceiro, o caráter transitório da determinação do órgão de acordo com as forças que se exercem.

Quarto, a ação direta dessas forças sobre o sistema nervoso, como se o histórico fosse um sonâmbulo em estado de vigília, um Vigilâmbulo.

Finalmente, um sentimento muito especial do interior do corpo, pois o corpo é precisamente sentido sob o organismo, órgãos transitórios são sentidos sob a organização de órgãos fixos. (DELEUZE, 2007, p. 55. Grifos do autor)

A sutil diferença entre a histeria doente e a histeria sensitiva do CsO, pensa-se aqui, é a consciência de se permitir afetar pelos estados de intensidade que o fruidor assume. A fruição se mostra como um jogo de captar forças e desenvolver ou mergulhar em cadências propostas pela manifestação, no tempo presente. A perspectiva de raciocínio surge no entrelaçamento do CsO com a vetorização que o fruidor escolhe para sua relação com a manifestação, e pode contribuir para que a atitude psicológica, que se mantém no sujeito sociocultural atual, seja conscientizada e superada. Uma das intensidades a ser pensada, para relativizá-la, é a composição ativa da sensibilidade, na qual as forças captadas não destroem a psique do fruidor mas, sim, a ampliam e a tornem multifacetada. Esta composição ativa se dá pelo desenvolvimento e modificação das forças mentais e afetivas por influência do aprendizado da observação e compreensão do si mesmo. Processo a ser estimulado e composto pela performance pedagógica da iteração.

A atitude iterativa pode compor a estrutura de aprendizado do CsO, desde que a sua performance pedagógica se alimente de exercitar níveis de percepção, de criar interfaces entre as temporalidades e associações que as integrem nas

manifestações, de liberar as fronteiras entre experiência e expressão, agregando-as ao contínuo movimento de aprendizado no cotidiano. Para revitalizar a fruição afetiva, deslocando-a do psicologismo e da representação, a performance pedagógica do CsO se comporá do estudo e do exercício da atmosfera de sensações. “A sensação é o efeito que um objeto causa na capacidade de representação, quando o mesmo objeto nos afeta” (KANT, 2009, p.31), e o processo de entendimento psíquico das sensações condiciona uma mudança de escala do pensamento em relação à representação, proporcionando novos entendimentos, tais como:

nada representa, a não ser na medida em que alguma coisa é posta na mente, essa forma pode ser a maneira como a mente é atingida pela própria atividade, isto é, pelo fato de se dar sua representação, por si mesma; enfim, quanto à sua forma, [representar] só pode ser um sentido interno. (KANT, 2009, p. 48)

A sensação guia e defende o sujeito, sem ela seria somente o corpo explodido, decepado pelas forças psicofísicas e pela interferência do convívio social. Ela se apresenta como um ninho, como uma vizinhança ou, ainda, uma parede mole com espinhos duros, e nesta sua dualidade gera um sentido de criação. A sensação, assim como a percepção, se trata de uma atitude mental, e atesta a influência decisiva do imaginário sobre o sensível. O CsO solicita uma apreensão da sensação para ser “a invenção de uma instância sem promessa de redenção, de encontro, de lugar, ou ainda da ‘boa’ escolha do coletivo” (LINS, 2011, p. 59. Marca do autor).

I.3.1 - A atmosfera para sensações

As relações tecnológicas da modernidade fizeram coexistir no espectador dois modelos distintos parcialmente opostos de auto-percepção: o tátil e o visual (WOLFFLIN *apud* AUMONT, 1993, p. 138). O modelo tátil, o caráter plástico ligado à sensação dos objetos, se aproxima da construção de um espaço

imaginário individual em relação ativa com um espaço material concreto na fruição de imagens, objetos ou ações artísticas. Já o modelo visual, chamado pictórico por alguns estudiosos, está vinculado a uma visão subjetiva e distanciada, unificada pelas impressões e pela representação espacial expressas na imagem da manifestação artística. Este modelo visual se estrutura a partir de um pensamento geométrico, que define os parâmetros para a visão do todo e das partes como passagens do côncavo ao convexo, do interior ao exterior, do vazio ao plenamente preenchido.

Esses modelos foram indutivos da fruição no sentido de fazerem parecer que existe uma realização mental da imagem/objeto/ação artística independente da relação com o espectador. Embora tenham colocado a sensibilidade para entrar em contato com a manifestação como resultado do acúmulo de experiências anteriores, sejam as da infância, do processo educativo escolar, sejam do processo de sensibilização estética a partir da convivência com as artes e a tecnologia, mobilizaram também a “auto-ilusão deliberada”, um recurso que teve origem no romantismo. A atitude estimulada no fruidor foi de suspensão voluntária da descrença, e o cinema consegue realizar muito bem isto como efeito mental e afetivo. O mundo e os fenômenos na pós-modernidade, em compensação, se encontraram num estado de fluxo intenso e veloz, de constante transição, e se produziu, assim, a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundiam e se aglutinavam, e onde não existiam diferenças mas, sim, abordagens do observador.

A arte moderna esperou um espectador receptivo e contemplativo, que consentisse mas não se envolvesse totalmente. Pode-se dizer que este esteticismo moderno (anos 1880/1900) revelou fundamentos teóricos, e Arthur Schopenhauer nomeou-os da seguinte forma: a atitude passiva e contemplativa livre da vontade e da paixão, a inferioridade da natureza, o entusiasmo pelo artificialismo, o espectador ideal como artista real ou potencial, que se esforça no sentido de desenvolver conceitos, vocabulário e fórmulas para uma arte que não quer embriagar, mas narcotiza (AUMONT, 1993). E busca um fruidor que devia ver além, sentir a exclusividade na unidade e reconhecer os valores plásticos em

si. A pós-modernidade, requer a percepção, a rede, labilidade, estruturação permanente, movimento que permite conexão, circularidade (CAUQUELIN, 2005).

Ao considerar o que Merleau-Ponty aponta, que “a percepção é um juízo, mas que ignora suas razões, o que significa dizer que o objeto percebido se dá como todo e como unidade antes que nós tenhamos apreendido a sua lei inteligível, e que originariamente não é uma extensão flexível e mutável” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.73), pode-se pensar que no pós-moderno, se formou uma nova fronteira para a relação entre os proponentes de manifestações artísticas e seus fruidores. Esta fronteira é multifacetada e se realiza na combinação entre percepção e apropriação, tal como a referida por Merleau-Ponty:

a configuração sensível de um objeto ou de um gesto, que a crítica da hipótese de constância faz aparecer sob nosso olhar, não se apreende em uma coincidência inefável, ela se “compreende” por um tipo de apropriação da qual todos temos a experiência quando dizemos que “encontramos” (...) ou que “surpreendemos” um movimento. (2011, p.91)

A apropriação é uma configuração da manifestação artística que se pode localizar pelo menos partir dos anos 1990, quando se vê o surgimento das realizações coletivas e do modelo “rede” no manejo desta produção. Desde a popularização da comunicação em rede, as práticas coletivistas vigentes no meio artístico e, de modo mais geral, a crescente industrialização do lazer, produziram a abordagem de apropriação como combinatória, o que é determinante para a fruição na atualidade. Os artistas colocaram-se como interlocutores abandonando o “público”, que continuou a ser um entidade irreal, e buscaram incluir a interlocução com o indivíduo no próprio processo de produção de manifestações.

Nesta situação, o sentido da obra passa a ser fruto do movimento que liga os sentidos imaginados pelo artista à colaboração dos indivíduos no espaço de sua realização e toma-se a realidade como o resultado transitório daquilo que se faz em conjunto. Contudo, o fruidor ainda é aquele que foi formado para aceitar os

discursos construídos por historiadores e críticos de arte, os funcionários da formação artística moderna. A construção de novas atitudes diante da manifestação artística e da fruição iterativa requer o entendimento, a aceitação de que “o corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível (...). O corpo pleno sem órgãos é antiprodução, mas é ainda uma característica da síntese conectiva, ou produtiva, acoplar a produção à antiprodução, a um elemento de antiprodução” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 13).

A atitude iterativa corresponde a essa intensificação poético-existencial, a organização da heterogeneidade, da “reafirmação da diferença, dos diversos localismos, das especificidades das línguas e das culturas, das reivindicações étnicas, sexuais, religiosas, dos vários agrupamentos em torno de uma *origem* comum, real ou mitificada” (MAFFESOLI, 2010, p. 38. Grifo do autor).

I.3.2 - A atitude iterativa

O momento atual, século XXI, parece mostrar uma característica de crescente desfiguração, seja dos sujeitos seja dos objetos, e também, do espaço, em função da duração. Essa atitude consiste em absorver o antagonismo entre o tempo e o espaço, e os elementos exteriores e as práticas de criação desenvolvidas para trazê-los à percepção como elementos estéticos. A duração é um todo indiviso que é dado pela consciência e que coincide com o aspecto interior que o tempo adquire para esta consciência, é compacto e indiviso como ela (BERGSON, 1999). O espaço, por sua vez, está para esta circunstância como “um *espaço-velocidade*, espaço dromosférico que não se definiria mais como *substancial* e *extensivo*, volume, massa, densidade, extensão, superfície, mas antes como: *acidental* e *intensivo*[:] (...) [que se definiria como] mudanças de velocidade, (...), [cujas] representações e configurações viriam (...) da *interrupção* das sequências de projeção, projeção da luz da velocidade que dimensionaria simultaneamente nossos campos de ação e de percepção” (VIRILIO, 1993, p.81/2. Grifos do autor).

É deste modo que a arte contemporânea atual, se realiza numa busca de diferenciação dela mesma, como uma escritura cifrada, uma atitude diante das coisas do mundo que solicita a ação de reescrita, e propõe que seja deflagrada uma plethora de sentidos para cada parte do processo no qual se realiza. Mas esta escritura, em seus signos muitas vezes ininterpretáveis e, às vezes, propositadamente indecifráveis, e na sua impessoalidade, quer mais registrar perguntas, mais ampliar suposições, e menos, quase nada, atingir definições. Sua proposta parece ser uma diversão dialética, onde o fruidor precisa investir parte de seu tempo e de seu espaço, e o resultado é obter satisfações que estimularão mais investimentos. Em si mesma, esta arte se questiona se é possível trata-la como uma experiência com começo, meio e fim pré-determináveis. Em suas respostas ambíguas e circulares, leva a uma necessidade de decisão sobre compreender, criticar, suspender, responder, ignorar, desfrutar, esquecer, registrar, reproduzir ou inventar outro modo de entrar em contato com ela.

A escritura, do ponto de vista de Derrida é “origem da historicidade pura, (...), cuja filosofia estará sempre para vir” (DERRIDA, 2009, p. 16). Ao pensar que a escritura instala um devir, que condensa um discurso consciente, torna-se visível sua força e eficácia em ser um corpo de expressão que não se apaga perante um significado, que mantém uma gramática individual. A escritura é feitura de um texto, que é manifestação, e que “já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são *sempre já* transcrições” (DERRIDA, 2009, p. 311. Grifo do autor). Na manifestação artística pós-moderna, a escritura abre o espaço-velocidade para a percepção do não-dito, do não presente e do se dar a reescrever.

À força de experimentar uma descarga de satisfação, o fruidor é chamado a ouvir e deixar falar a manifestação por sua fala própria, sugerir metáforas e não impedi-la de voltar a falar sempre que a atividade memorial for estimulada; será uma escritura temporal. A escolha entre colocar ou não algo de si mesmo na manifestação, para experimenta-la ou para absorve-la, é uma atitude diante da

arte que é da alçada do indivíduo, de um sujeito que se faz explicitando para si mesmo os elementos dela, e depois recompondo-a como objeto de sua autoria, no qual aplica os elementos que prefere ver em simbiose, e de onde extrai um prazer que só cada indivíduo será capaz de sentir em si mesmo, autonomamente.

Em função desta escritura, é interessante pensar no primitivo totemismo dos animais, das pedras, dos objetos carregados de energia fulminante, das roupas bestialmente impregnadas, tudo o que serviu para captar, dirigir e derivar o jogo das percepções, corporalizando-as antes de representa-las. Para o modernismo tecnificado estes foram sinais de morte, dos quais não extraiu senão proveito artístico estático, um proveito de contemplador e não um proveito de agente, uma percepção estética que não se expandiu em fruição. O aprendizado da circunstância de fruição no pós-moderno parece suscitar o movimento de reaprender e dedicar-se a um texto coletivo, ampliando o texto do si mesmo, do sujeito, além da representação, da opinião e do mercado; um exasperar e agenciar as imagens que nascem nuas e excessivas, e de ir até o texto extremo destas imagens.

Simultaneidade e espacialização compõem a rede de métodos e técnicas de criação, mas também de reflexão filosófica a ser incitada para a relação do fruidor com esta arte; a direção pré-definida do tempo nas artes plásticas e no teatro se confrontaram com a possibilidade de fluidez que o cinema inaugurou, estimulando os criadores a sugerirem novas atitudes ao espectador participante e a criarem uma perspectiva de a-significância, fora da noção de continuidade ininterrupta e de direção irreversível do tempo.

A atitude iterativa vem estimular a descontinuidade. A elaboração constante de realidades temporárias. A irrupção de mundos inéditos. A encontrar o elemento de inquietude que lançará o si mesmo na dúvida vislumbrada. Participação numa sequência de estados de espírito que derivam uns dos outros, como o pensamento deriva do pensamento, sem que este pensamento produza uma ordem indutiva para os fatos. Uma expectativa que do choque dos objetos e dos gestos derivem intensas situações psíquicas, em meio às quais o pensamento

acomodado procure uma abertura, mesmo que sutil. Nada existindo aí a não ser em função das formas, dos volumes, da luz, mas, sobretudo, em função de um sentimento liberado e nu, que escorregue por entre os caminhos pavimentados das imagens e atinja uma espécie de fluxo, onde desabroche inteiramente. A atitude de experimentar com o cérebro e com o coração, a cintilação do instinto, o erotismo e suas metamorfoses.

E a experiência conscientizada da descarga emotiva sob assistência da manifestação e do artista, estimula os sujeitos a encontrarem, inventarem, criarem, por si sós um sentido para suas relações com as artes, constituindo projetos para sua sensibilização e desenvolvimento de seus conhecimentos. Para isso será preciso que a manifestação artística possa explicitar que ninguém é fonte e senhor absoluto do sentido. Uma tal conceituação de fazer e saber, se desenvolverá na medida em que o artista puder propiciar, nos âmbitos individual e coletivo, as oportunidades de autoanálise que, enquanto tal, se constituem num projeto de se auto-perceber, não necessitando desembocar em outras atitudes ou ações. E esse projeto, pensa-se, se define mais como experiência do que como leitura.

Este é um contexto, no qual a noção de sentido tem deixado de ser, na arte e na configuração do fruidor, algo que é determinado ou regulado como dado objetivo, e que se caracteriza por superpor vários contextos. A noção de sentido passa a ser pensada como multiplicidade, considerando que:

o “sentido” abarca uma vasta gama de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual. Inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si – ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata. (...). Mas o sentido, como um significado tão diretamente encarnado na experiência a ponto de ser seu próprio significado esclarecido, é a única significação que expressa a função dos órgãos sensoriais quando levados à plena realização. (DEWEY, 2010, p.88. Marca do autor)

Se pode dizer que a arte na atualidade tem desejado que um sentido se apodere de cada fruidor, assim como de cada artista, como uma irradiação que supera os significantes, que distingue cada artista e cada fruidor na sua própria configuração como ser sociocultural singular. Uma característica curiosa que ao mesmo tempo é processual e única, um sentido que arrasta a um desejo de diálogo, de convivência, de uma realização festiva... Este sentido pode ser definido como um intercâmbio de criações na manifestação artística. Um diálogo, onde o outro é simultaneamente parte da manifestação, o duplo do autor e o participante que se faz atento e criativo; de tal modo que o leque de expectativas e de experiências intercepta e modifica continuamente a própria intenção de estabelecer sentidos.

Pode-se perceber uma realização desta composição para o sentido na cultura dos anos 2000, que passou a explorar o êxtase, em organizações diferenciadas para o tempo e para seu uso; as manifestações se tornaram verdadeiras festas, nas quais se modifica a noção de contemplação e de participação, na direção da fusão; se proliferaram as manifestações que terminam após sua estreia ou exposição; se atualiza na disseminação de vírus que destroem inúmeros programas computacionais e máquinas ao mesmo tempo, e que é uma espécie de tragédia, no seu sentido de transfiguração, neste caso, do desumano e do descorporalizado, mas que pode ser vista como uma manifestação estética e, até mesmo, lúdica. A eficácia política destas atitudes está na subversão da noção de posse, embora possa resultar no congelamento da produção de sentidos mutantes e no surgimento de outras éticas para o convívio.

Se pode ver na atualidade, sob este ponto de vista, um excesso de formas que provocam a diluição do interesse, uma vez que resultam de numa espécie de “constante midiológica”, para usar a expressão de Régis Debray (DEBRAY, 1993): quanto menos a imagem é artística, tanto mais ela se precisará midiática. Ou, noutras palavras, um artista cuja obra permanece silenciosa tem interesse em dramatizar a sua vida, pois quanto menos a obra agencia, tanto mais a pessoa do artista deve causar frêmito; ele precisa colocar em sua existência o poder ritual e estimulante que deixou de emanar de seu trabalho. O contrário seria que quanto

mais uma manifestação é plena de enunciação, mais o artista consegue ausentar-se da cena, deixar o fruidor livre para experimentar e digerir sem pressa, e sem preenchimentos pré-determinados.

A fruição no contexto pós-moderno, enfatiza-se aqui, se volta para a relação entre ser social e arte, buscando fornecer precipitados de emoções, colocando em questão não apenas o mundo externo ao espectador mas, também, seu mundo interno. Seu objetivo é estimular a expansão da imaginação e do ato poético na vida no mundo. Trata-se da busca de uma abordagem impactante e direta do magnetismo nervoso do fruidor, somada a proposição de transferência de responsabilidade pela atitude criadora; visa à transgressão de limites na arte, a realizar ativamente uma criação total, na qual não reste ao fruidor participante senão tomar seu lugar no entre dos acontecimentos. Esta imaginação violenta cria possibilidades de questionamento, reposicionamento e invenção para os envolvidos.

As manifestações pós-modernas articulam diferentes artes desafiando à multiplicidade no processo criativo, e à própria constituição deste processo no trabalho do fruidor. Além da materialização em objetos e ações, as artes requerem a escritura como elemento da manifestação. Com a necessidade do Outro para a concretização da obra, questionam o mercado e o sistema de validação da arte, pois não se reduzem a objetos e mercadorias. A comunicação direta com o fruidor constitui o próprio significante, constituído como designante extraído da cultura e do cotidiano, tecido como ponto de referência para a formulação da participação e não como processos terminados.

Percebe-se um movimento que dilui a separação arte e vida, que não é novo uma vez que nasceu na anti-arte dos dadaístas e surrealistas, mas que se aprofundou com a busca atual do corpo do fruidor. A investigação sobre este movimento contém o panorama das relações entre a ciência e a arte, entre as formalizações de pensamento que estas relações engendram. No seu aspecto simbólico, faz circular processos e fluxos com vistas à formação de espíritos criativos e críticos.

O inacabamento das formas corresponde ao inacabamento da percepção, no qual uma sensação aparece a cada cruzamento de uma força com uma variação temporal, e desta rede emergem sentidos sem significação determinada a serem experimentados pelo fruidor. A sensação serve de localização provisória da presença do fruidor, proporcionando a ele a temporalidade de sua contribuição para a manifestação, e do sentido que ele constituiu nesta temporalidade, e cada sentido e cada temporalidade estimulará um nível de sensação.

De modo que não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação. É próprio da sensação envolver uma diferença de nível constitutiva, uma pluralidade de domínios constituintes. Toda sensação, e toda Figura, já é sensação “acumulada”, “coagulada”(…). Daí o caráter irreduzivelmente sintético da sensação. Desde então, é preciso perguntar de onde vem esse caráter sintético pelo qual a sensação material possui vários níveis, e o que produz sua unidade sensiva e sentida. (DELEUZE, 2007, p. 44/5)

Sensação e percepção foram erigidas em dispositivo do prazer na atitude iterativa, no sentido de ser a estratégia de interação entre as relações de saber e de poder envolvidas nesta fruição, agora destaque de um cotidiano mediado maquinicamente. Um dispositivo, é um “conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas, etc. (...) e a rede que se estabelece entre estes elementos” (AGAMBEN, 2009, p.29). Na sua multiplicidade, esta percepção alimenta a composição entre estética e informação, e estimulou uma importante mudança conceitual, iniciada na modernidade que se desdobrou na pós-modernidade: “se desvincular da ideia romântica segundo a qual o observador é um simples ‘consumidor inerte’ de arte e sustentar que, por um lado, ‘não existe uma percepção passiva’ e, por outro, a ‘obra de arte é objeto de comunicação” (GIANNETTI, 2006, p. 48).

Uma comunicabilidade imersiva na ação e no fluxo gerado por ela, muito mais que na materialidade que a manifestação artística proponha ou no discurso sobre ela. Caracterizada por vozes criadoras e intervenientes, seja na sua

conceituação seja na sua realização, esta comunicação torna os fruidores em operadores factuais da ação artística. O processo de operação e de instauração da multiplicidade são dispositivos da arte contemporânea, e podemos pensar com Humberto Eco que:

As experiências das poéticas contemporâneas (e, apesar do discurso ter-se desenvolvido quase sempre sobre as formas musicais, sabemos perfeitamente que a situação interessa a toda arte de hoje) nos dizem que a situação mudou. A busca de uma abertura de segundo grau, da ambiguidade e da informação como valor primeiro da obra representam a recusa da *inércia psicológica* como contemplação da *ordem reencontrada*. Agora a ênfase é dada ao processo, à possibilidade de individualizar *muitas ordens*. A recepção de uma mensagem estruturada de modo aberto faz com que a *expectativa* não implique tanto em uma *previsão do esperado* quanto numa *expectativa do imprevisto*. (ECO, 2010, p.144. Grifos do autor)

As formas de criação artística relacionais e comunitárias, instrumentalizadas e fragmentárias, não temem nenhum lirismo, nenhuma subjetividade, e buscam a imaginação como “memória transformada pelo desejo” (BOAL, 2009, p.117). Na proposta de promover “momentos de subjetividade ligados a experiências singulares” (BOURRIAUD, 2009, p.27), a manifestação artística da atualidade busca a atitude iterativa sob elementos de perplexidade, angústia, solidão e desvario. Na disposição de elementos esparsos, explicita que são eles a matéria fluida da manifestação, que se organizam segundo a habilidade e a disponibilidade do fruidor para jogar com eles. Encontros e locais de convívio e de colaboração se tornaram o campo das invenções estetizantes da manifestação iterativa relacional comunitária. Do fruidor se espera que se disponha a jogar num espaço concreto, estabelecendo vínculos com o outro e com o ambiente, com todo seu corpo, sua memória e seu comportamento, sua presença, e exercite o seu ser-artista potencial. O processo estético se realiza na atitude de desenvolver operações criativas, a partir de propostas de outros, e acolher as consequências.

Capítulo II

A esfera iterativa relacional: um processo para a cena ao vivo

A atualidade sociocultural se mostra como um contexto fragmentado e em espiral, e, parece, ser esse mesmo o momento do fruidor de arte. Pensa-se aqui que é interessante para absorver este contexto, apreender algo sobre o estado da arte, a ser integralmente penetrada, sem nenhum proveito para a realidade. Tudo no aspecto físico da arte, assim como no do ser sociocultural atual, mostra que a vida reage ao paroxismo e, se instaura numa gratuidade frenética. Talvez a ação de estímulo à fruição, como ato consciente e intenso, esteja em procurar saber o que equivale a essa gratuidade na personalidade constituída socialmente.

Para estabelecer a relação entre estas características, o artista, participante-proponente, compõe investigações com sistemas simbólicos, tecidos como pontos de referência para a participação, direta ou indireta, na contínua elaboração dos objetos e ações artísticas. O fruidor, por sua vez, empreende certo tipo de investigação sobre a natureza de seu envolvimento com as manifestações, às vezes consciente às vezes semiconsciente, e para tanto se utiliza de artificialismos e de racionalização, a maior parte das vezes partindo da avaliação técnica delas, “ignorando o próprio processo e esquecendo que a avaliação pode ser momento amiúde fortuito, secundário e até mesmo suplementar do comportamento estético” (VIGOTSKI, 1999, p. 19).

Uma vez estabelecida esta característica da participação, a esfera relacional não se configura apenas como uma questão de motivação e de uso. A vitalidade do

local combinada com o sentido da arte como experiência da e na vida, bem como um acordo continuamente negociado com o artista, causam em ambos, fruidor e proponente, diferentes mas convergentes experiências. Estas experiências são, em si mesmas, atividades de produção e de educação estéticas, como um diálogo transacional entre participantes que se deixam encontrar em experiências, num fazer atitudinal, em diferentes caminhos para encontrar seus projetos pessoal, profissional, político e lúdico. O estímulo a estes projetos implementado pela arte relacional, busca fazer o fruidor investir em variedade e multiplicidade de propostas, orientações e expectativas, que são descontínuas e tem nesta descontinuidade uma essência. O objetivo último deste estímulo, é o de estabelecer uma interface para o sujeito com este sujeito artista e com o sujeito arte que se manifesta, permeada pela ação dialética da ruptura. Estas características soam intensas, pois

em uma sociedade pós-industrial, o entendimento é alcançado através da negociação entre o indivíduo e sua cultura. A inteligência torna-se assim comunal, criativa e comunicacional, refletindo a capacidade de trazer “conhecimentos relevantes sobre uma situação de romance” e um contexto em que “entendimentos só podem ser apreendidos e apreciados se eles são realizados por um **estudante**”. (HIGGINS, idem, p. 198, tradução própria^{xviii}. Grifo próprio)

A enunciação performativa da sociedade se insere na arte e vice-versa, ordenando fazeres e saberes. Como numa “montagem híbrida de elementos líricos, épicos e dramáticos e de uma construção oscilante, tramada no vaivém entre tempos e lugares distintos” (FERNANDES, 2010, p. 93), os efeitos se mostram determinantes para o conhecimento e as manifestações. É uma rede propensa à transgressão de gêneros, à função do sentido presentificado e múltiplo, cuja situação pode ou não ser de ações concretas e/ou imediatas do participante co-criador.

Como presença consciente, intencional e livre, a enunciação performativa guarda o espaço do rito na percepção do seu próprio tempo-espaço, mas também, da

dissociação e do anacronismo próprios ao ato de ser presente a uma relação temporal, que requererá distanciamento para ser percebida. Este rito, que traz uma percepção em fluxo de desconexão-conexão, opera a singularidade da participação do fruidor, porque alia envolvimento livre, afeto e crítica na mesma operação. Esta percepção em fluxo tem entre suas características o reconhecimento e a rememoração baseados no desejo e na sua transposição para o querer. Mas a percepção é, em si mesma, uma atitude de entrar na esfera do “querer”, do passar do desejo para o querer propriamente dito. Enquanto o desejo permanece como baliza, o querer atua na realidade produzindo criações, prazer e reforço de energia intelectual (FREUD, 1996, cap. I). O querer estimulado do enunciado performativo é iterativo na essência, e contribui para imantar o rito perceptivo estético de iterabilidade.

Na arte relacional, o rito se conforma como enunciado performativo na sua probabilidade de encontro, de operação conjunta baseada na troca de conexões e desconexões diante de uma circunstância coletivizada. Esta desconexão, ao absorver o contexto do fracasso, se realiza iterativa, incita à mistura das intenções e ações na perspectiva da descoberta e da experimentação. É fundamental retomar Derrida aqui, quando diz que o fracasso, ou a infelicidade, são estruturais às operações. Pode-se ampliar esta reflexão sobre o fracasso para o fato de que na esfera iterativa, este se configura como parte ritual e não como destituição de poder de participação e fruição. A participação consiste em ser cúmplice. Trata-se de uma imaginação feliz, que jogará esta espécie de jogo, desde que o artista, por assim dizer, não esteja em parte alguma. Se por trás do jogo houver um único elemento para ilustrar a hierarquia da autoria, imediatamente a participação será trancafiada nos limites de uma lógica de produção. A ausência de hierarquia é pré-requisito para a atividade da coautoria. Nesta relação livre e aberta, a imaginação preenche o espaço. O vazio ritual permite que a imaginação preencha as lacunas.

Este estado é enunciativo e criativo, pois coloca em atividade toda a habilidade de percepção exaustivamente demandada do fruidor. À parte a circunstância de que as relações entre público e cena ao vivo não precisam ser, exclusivamente,

relacionais e realizadas por essência na imediaticidade corporal do encontro, o diálogo participativo está salvaguardado sobre outras formas, como as atividades mentais, memoriais e o estado de suspensão na reação corporal do fruidor. Pensando desta maneira, no entanto,

É inevitável especular sobre o possível apagamento da representação nessa situação de turbulência expressiva. Pois parece claro que um teatro de vivências e situações públicas não pretende apenas representar alguma coisa que não esteja ali. A impressão que se tem é de uma tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *presentação*, se possível sem mediações. Nesse movimento, o que parece evidente é a dificuldade de dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e por isso entra em cena como resíduo, como presença intrusa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização. (FERNANDES, 2010, p. 107)

A turbulência é o próprio processo de composição da cena ao vivo e de suas relações como o fruidor na atualidade. Mesmo com todas as dificuldades de se compreender e desenvolver a atitude relacional de forma consciente, os sujeitos se mantêm e são mantidos pelos sistemas simbólicos, em turbulência, num modo de “estar junto em que o imaginário, o onírico, o lúdico, ocupam um lugar primordial” (MAFFESOLI, 2010, p.27). Numa circunstância como esta, uma “ética da estética”, entendida como a “importância do poder espiritual, o retorno vigoroso da cultura, o prevailecimento do imaterial e [a] presença do invisível” (Idem, p.28/9), rege os movimentos socioculturais destes sujeitos. A arte se desdobra numa perspectiva de referenciar uma ética na qual se pergunta e se responde todo o tempo:

Como um ser pode compor-se com outro, toma-lo no seu mundo, mas conservando ou respeitando as relações e o mundo próprios desse outro? Como se pudessem coexistir vários mundos, mesmo no interior de uma composição maior, sem que sejam todos reduzidos a um mesmo e único mundo. A partir daí pode-se pensar a constituição de um “corpo” múltiplo. Por exemplo, um coletivo seria isso, um corpo múltiplo, composto de vários indivíduos, com suas relações específicas de velocidade e de lentidão. Um coletivo poderia ser pensado como

essa variação contínua entre seus elementos heterogêneos, como afetação recíproca entre potências singulares, em certa composição de velocidades e lentidão.(PÁL PELBART, 2008, p.34)

“Nesse acordo o sujeito não prevalece mais sobre o objeto, aliás não mais do que há oposição entre subjetivo e objetivo, mas [há] um constante vai e vem, um *trajeto*” (MAFFESOLI, 2010, p. 92. Grifo do autor). Acontece um apagamento do sujeito em função de uma produção coletivizada de comunicabilidades, embora não se destrua o sujeito no seu fundo. O sujeito passa a ser um funcionamento no interior das relações, que se inscreve e se apaga, que é o resultado da rede feita de poder, relações e manifestações. A arte, e a cena, se dão por uma modulação intensiva e extensiva, uma escultura social no qual todos são responsáveis por ativar as energias e os fluxos de criação. São coautores de todas as situações à sua volta, mesmo que esta função de coautoria “não se forme espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor” (FOUCAULT, 2006, p.50). A coautoria realiza de maneira exemplar a maioria das perspectivas que Michel Foucault atribui à função autor:

Não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos; Não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas. Não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (Idem, p.56/7).

A cena ao vivo tem um papel de intensidade da vida coletiva que se inscreve no próprio dispositivo de encontro de corpos que ela estabelece. A sua participação na ativação da turbulência se amplia em muito com a assunção da presença e da coautoria do fruidor.

II.1- Perspectivas da coautoria na cena ao vivo

Tanto os elementos de produção quanto de proposição de práticas significantes na obra de arte que se constitui pela criação em coletivo, convergem para o desafio da investigação, podemos dizer também da invenção, do sujeito. Ao fruidor é oferecida uma ocasião de percepção multifuncional do si mesmo na sua relação com a manifestação, seja de criador seja de fruidor, que fortalece a sua atuação como sujeito, e, simultaneamente o coloca em situação de enfrentamento entre sujeitos. O artista propositor se coloca em jogo, como aquele “sujeito-NÓS modelado pela experiência tecnestésica e um sujeito-EU que resgataria a expressão de uma subjetividade irreduzível a todos os mecanismos técnicos e a todo *habitus* perceptivo, singular e móvel, própria ao operador, à sua história individual, a seu imaginário” (COUCHOT, 2003, p.17). Ao fruidor coautor se abre uma intensidade, onde o sujeito-NÓS se realiza pela justaposição de sujeitos-Eus, que se manifestam em conjunto com sua ação de descobrir e de interferir na manifestação. Os efeitos dessa abertura, e de sua adoção como *habitus* sócio-artístico-cultural, se distribuem entre o esfacelamento da autonomia da manifestação, porque a ressonância se torna parte fundamental da sua elaboração continuada, e a flutuação da percepção, onde o fruidor é diretamente confrontado na sua sensualidade racional. A perspectiva que a coautoria propõe pode ser vista na emersão da atividade estética autoral como exercício sociocultural cotidiano.

A atividade autoral abrange mais que a figura de um *autor/a*, contudo, é indispensável refletir sobre esta figura, para alcançar a percepção do fluxo que a coautoria estabelece na manifestação artística da pós-modernidade. Retomar a análise de Michel Foucault, sobre ela, vinda dos anos 1960, serve a uma historicização desta categoria: “a função autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 46). Num processo de entendimento do discurso como “os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação” das relações sociais (Idem, p. 68), a função autor condensa um

conjunto de interações que regulam as atividades de expressão e de transformação deste jogo discursivo. Um jogo que se dá de modo diverso em cada cultura, e em cada fase de cada cultura, e no qual esta função foi estabelecida a partir do momento em que se fez necessário “retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso” (Idem, p.70). Um autor não se exprime com o tema ou com os conceitos que emprega, antes se assinala por uma proposta de articulação destes, concordando ainda com a visão de Foucault, por uma *instauração de discursividade*, isto é, do afastar entre si enunciados de acordo com uma pertinência espaço-temporal distintiva, formalizando sua inserção numa aplicação, num “ato de instauração” de um domínio, fenômeno ou prática significativa. Na sua relação de alteridade, a função autor atualiza discursos, fazendo emergir “o que o manifesta, o que dele deriva, e ao mesmo tempo o que estabelece o afastamento e o que o inverte” (Idem, p. 64). O estabelecimento da função autor no âmbito da sociedade, e da arte por acepção, “é um trabalho efetivo e necessário de transformação da própria discursividade” (Idem, p. 66).

No ato de instauração de uma discursividade, reside um “apagamento dos caracteres individuais” daquele que a procede, que segundo Foucault, é uma morte da individualidade que se manifesta, seja a de cada signo em particular seja da presença daquele que agencia esta morte. A função autor se realiza na morte de uma presença, ato que traz em si o poder de singularizar a ausência que resulta desta morte, no sentido de mostra-la entranhada “na sua estrutura, na sua arquitetura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas” (FOUCAULT, 2006, p. 37).

Seguindo o percurso de delineamento, podemos tomar o pensamento de Kristeva, a partir da Semanálise, nos anos 1970, que propõe que

o sujeito da narração, pelo próprio ato da narração dirige-se a um outro, e é em relação a esse outro que a narração se estrutura (em nome dessa comunicação, Ponge opõe ao *Penso, logo existo* postulando um *Eu falo e você me ouve, logo existimos*, marcando assim a

passagem do subjetivismo à ambivalência). (KRISTEVA, 2005, p.78. Marcas da autora)

A função autor na pós-modernidade absorve a ambivalência mas segue na direção da multiplicidade. A compreensão da função autor se desloca, desde a transição entre modernidade e pós-modernidade, da responsabilidade por uma discursividade para a instauração de uma transgressão da origem e da criação desta, com objetivo de operação de uma enunciação conjunta com o terceiro excluído, o destinatário. O sujeito retorna à função autor, mas se assume um “sujeito para morrer”, o qual na narrativa que propõe se torna o

sujeito da narração (S), aí arrastado, reduzindo-se, ele mesmo, a um código, a uma não-pessoa, a um *anonimato* (o autor, o sujeito da enunciação), que se mediatiza através de um *ele* (a personagem, o sujeito de um enunciado). O autor é, portanto, o sujeito da narração metamorfoseado pelo fato de ter-se incluído no sistema da narração; não é nada nem ninguém, mas a possibilidade de permutação de S com D [destinatário], da história com o discurso e do discurso com a história. (KRISTEVA, 2005, p.78. Marcas da autora)

Este autor-função de permutação, se realiza na sociedade da informação como um vetor das “várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (FOUCAULT, 2006, p.56/7). Na pós-modernidade, transdiscursiva e lúdica, a função autor vetoriza a aparição de outros discursos derivados ou associados ou que se opõem, uma complexidade que busca a ativação do “sujeito-NÓS” do fruidor.

A coautoria é uma categoria das inter-relações da arte contemporânea pós-moderna que realiza um sistema de arte em si; este teria sido inicialmente desenhado como percepção do estado de engajamento do fruidor, estabelecido como espectador somente; se ampliou e passou a absorver as modalidades de implicação do espectador suscetíveis de se estabelecerem progressivamente, vendo-o como participante; e em seguida, reconhecendo-o como percepção inteligente interveniente e colaboradora da realização mesma da manifestação.

O vetor da coautoria, pensa-se aqui, impulsiona a fruição a se ampliar da participação lúdica para o ato de criatividade. Pensa-se que a aplicação da fórmula lúdica ao instante prospectivo, o do princípio da ação, estimula o instante perceptivo, o da origem do engajamento estético e pedagógico, a se dar como instauração de uma discursividade temporária, na qual o indivíduo é confrontado com situações de experiência e comunicação que podem modificar o comportamento e a consciência individuais, ou simplesmente proporcionar prazeres imediatos. A coautoria é vetorizada, também, pela perturbação da sensibilidade e pela mobilidade, absorvidas do espectro da arte contextual, e pela micropolítica do processo criativo como obra de arte. Nela se sublinha que

desde que os artistas visem a provocar uma participação “total” do espectador, uma participação dos sentidos e da consciência, eles não serão entravados pelas limitações impostas pelos códigos e pelas tradições, no sentido geral destes termos. O que eles propõem ao espectador é atingir o seu próprio engajamento existencial, e que nesta medida eles integrem à proposição artística elementos da vida real. (POPPER, 1985, p. 202, tradução própria^{xix}. Grifo do autor)

O contexto de produção em coautoria é, por sua característica de engajamento existencial, um plano de expressão no qual a manifestação deixa totalmente de se apresentar como um sentido fixo, e exercita a percepção de um *cruzamento de superfícies*, o diálogo entre as várias escrituras: escritor, destinatário e contexto cultural (BAKHTIN *apud* KRISTEVA, 2005, p. 66). Noutra sentido, “trata-se de uma passagem da *dualidade* (do signo) à *produtividade* (trans-signo)” (KRISTEVA, Op. Cit., p. 172. Grifos da autora). A proposição de manifestações cuja autoria é coletivizada, radicaliza as questões da responsabilidade e da transgressão, protegendo-as com a categoria do anonimato. Pensa-se isto observando a manifestação na sua prática global, que se organiza por uma plethora de elementos utilizáveis, intensificadas pela turbulência do momento vivido, que sugere a abundância como princípio para a interferência, oferecendo aos fruidores a função criadora e autoral de construção lúdica experimental de movimentos para a vida.

O Grupo XIX de Teatro (SP/ Brasil), tem uma proposta cênica que desencadeia a coautoria nos níveis interno e externo da manifestação. Desde 2001, o Grupo XIX vem desenvolvendo uma filosofia de processo criativo baseado em pesquisa sobre a linguagem teatral e suas relações com ambientes marcados por história e tradição socioculturais densas, como prédios, vilas e recantos. Na sua pesquisa a dramaturgia e a plasticidade são delineadas pelo processo colaborativo, e se pautam por dar visibilidade poetizada a dramas sociais. A participação ativa do público é experimentada sob aspectos incisivos, no sentido de comprometer a presença e a ação dos atores, e de estimular a tomada de posição diante dos dramas encenados. Suas ações cênicas são plenas de lirismo, envolventes e ácidas mesmo assim. No seu espetáculo de estreia, mas é possível dizer que em todos os construídos até o momento, existe uma brecha a ser ocupada pela presença, pelo corpo, pela atitude do fruidor, o qual é convidado de maneira delicada e firme a ocupar seu lugar na trama do drama.

Em *Hysteria* (Dir. Luiz Fernando Marques, 1h e 30), espetáculo de 2001, homens e mulheres são separados espacialmente na plateia. O espetáculo se apresentou, na maior parte das vezes, em casarões antigos, em salas amplas e com poucos móveis. Mulheres contam suas trajetórias até serem internadas como anormais pela medicina institucional, tendo por parceiras diretas as mulheres da plateia. Os homens assistem de longe, colocados num espaço reservado somente para eles, sem contato direto e sem serem abordados pelas atrizes. Esta separação de corpos provoca uma sensação de estranheza intensa. As mulheres fruidoras são tocadas, convidadas a falar e a cantar com e para as atrizes e as outras mulheres. Todos os conflitos giram em torno de frustrações sentimentais e de desejos, em torno da opressão da mulher, no passado e no presente. Na medida em que os corpos das fruidoras são acessados e expostos num ambiente delicado, mas amedrontador, a respiração coletiva se abala, os semblantes se modificam, como a denunciar o medo de se expor que vai nas almas... A a cena deixa seu espaço externo de contemplação para se implantar na fruidor e na sua angústia de ser interpelada, de falar, de não falar, de se julgada, de ceder às lágrimas de cansaço... do cansaço de ser mulher.

Esse contexto de provocações sutis da cena de *Hysteria*, pode passar em branco para algumas, para alguns, mas solicita a todo instante que todos se lembrem de que não sairão dali anônimos. As mulheres se veem de muito perto, são poucas. Os homens estão numa posição de observadores privilegiados, num panóptico onde podem ser vistos sem dificuldade por todas as mulheres presentes. De que se riem? Com que se emocionam? Cada passo, cada movimento de cada mulher é cenário, faz diferença no arranjo do espaço, por si só diferenciado, por não ser um palco. Há uma vida real, cheia de lamentos realmente possíveis e cruéis a serem amalgamados com a arte que se coloca naquele breve espaço de tempo, pelo fruidor, que decide como fazê-lo, ou como ignora-lo. Mas todas as suas atitudes compõem a cena em cena. Se mostra nesta cena a possibilidade de participação e divisão da autoria da cena, na delicadeza e na simplicidade.

A escolha dos espaços para as cenas do Grupo XIX leva a própria cidade a ser coautora. Os prédios e ruas escolhidos são carregados de sentidos e de marcas, e estas não são disfarçadas ou enfatizadas: ficam ali, a nos reclamar, a nos incomodar, a lembrar que existem no mundo material marcas de nossa passagem, e de nossa ausência, que duram muito no tempo. Assistimos ao vivo a uma “co-produção da realidade sensível na qual as percepções diretas e mediatizadas se confundem para construir uma representação instantânea do espaço, do ambiente” (VIRILIO, 1993, p. 23). A observação direta dos espaços no tempo presente de seu uso pela cena, engendra um conflito entre o sensível e o inteligível, impondo um desequilíbrio entre expectativa e realidade. A um só tempo, somos coautores daquela cidade e elemento plástico de sua utilização cênica.

Esta cena também aponta um confronto que se estabelece na coautoria, advindo da representação social da arte que a modernidade engendrou e que se mantém como um forte parâmetro de sua percepção ainda na atualidade: a alteridade, que entra em conflito com a função-artista. A ideia de artista aparece como uma celebração de individualidade, uma produtividade de identidade. Mas em sua prática significativa, a coautoria enfatiza a micropolítica do evento e sua discursividade, realizando uma não-identidade, uma “contradição atenuante” de

intenções e desejos (KRISTEVA, 2005, p. 167). Amplia esta contradição, a pós-modernidade ter rompido as barreiras que separavam os projetos reconhecidos como artísticos das atividades criativas marginais, como dos doentes mentais, dos ex-votos, dos objetos manufaturados, das tatuagens, por exemplo, desenvolvendo e valorizando um plano de expressão no lugar do produto oferecido pronto.

A iteração se desenvolve neste espetáculo em diversos níveis. O nível da transformação da plasticidade dos espaços, que por si só refletem processos de memória, nos quais as mulheres podem rever ou refletir, ou ambos, em situações pessoais, agregando à plasticidade da cena a própria plasticidade mental de cada mulher presente. Também, a corporalidade se torna plasticidade cênica, quando cada mulher é vista e sua presença é assumida como parte da cena, no seu estado normal e comum, sem artifícios de participação provocada e manipulada. Sua presença e seu corpo, como estão no cotidiano são alçados a categoria de personagens e de cenários. E pode-se destacar o nível da descontinuidade, no qual as revelações de cada personagem interagem com as palavras das fruidoras presentes, criando um texto único, do momento vivido em conjunto. Há uma ruptura do tempo real, no sentido de que se vive um tempo presente ao conjunto de pessoas e às suas relações daquele momento, inspirando o compartilhamento de atos e gestos, único e só possível pela composição que as fruidoras se dispõem a realizar. São processos de iterabilidade que se manifestam em atos e palavras.

Um contexto onde o plano de expressão iterável pode ser melhor compreendido, é a noção de “plano de composição” de Peter Pál Pelbart (2008, p. 34), quando diz que:

Num plano de composição, trata-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo as formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afetos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Num plano de composição o que está em jogo é a consistência com a qual ele reúne elementos heterogêneos, disparatados, e também como favorece acontecimentos múltiplos.

O plano de expressão, que é de composição, é um pensamento da coautoria, e tem como pressuposto que a manifestação é uma linguagem-objeto-ação que se elabora e se realiza na relação, isto é, no entre dos sujeitos e destes com o ambiente. Não há o objetivo de representar a coisa ou a coletividade, mas sim, mais uma vez, de instaurar, “afirmações que são amplificações de dependência primitiva” entre os diferentes conjuntos sêmicos que podem ser propostos ou emergirem da manifestação (KRISTEVA, 2005, p. 112). Seguir o raciocínio proposto por Kristeva para o texto poético, fornece operadores para a coautoria que a caracterizam como evocação à “construtibilidade”:

a noção que implica o axioma da escolha, (...) explica a impossibilidade de estabelecer uma contradição no espaço da linguagem poética. (...). A especificidade do interdito na linguagem poética e de seu funcionamento faz dela o único sistema em que a contradição não é um contra-senso, mas definição; onde a negação determina, e onde os conjuntos vazios são um modo de encadeamento particularmente significativa. (KRISTEVA, 2005, p. 114)

Sendo que o *axioma da escolha* consiste em: “escolher, simultaneamente, um elemento em cada um dos conjuntos não-vazios dos quais nos ocupamos” na leitura do texto (KRISTEVA, 2005, p. 113). O funcionamento simbólico da coautoria é uma operação da escolha, na qual os agentes, proponentes e fruidores, ativam uma leitura da diferença, uma leitura onde o “*ler [é] também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar*. [Um] *ler [que]* denota uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro” (KRISTEVA, 2005, p. 104. Grifos da autora). É uma operação da negação, no sentido de encadeamento não causal de sentidos, que toma cada um destes na sua função poética e em justaposição, ao invés da sequência e da lógica cartesiana. Pode-se realizar esta leitura como busca da utilização experimental e criativa de instrumentos conhecidos, numa repetição ritualizadora, sendo estas características próprias do artístico pós-moderno. Um dos instrumentos que se dissolve na coautoria, auxiliando que o ato criador seja iterativo é a identidade, e a sua desestruturação.

Para Stuart Hall, desde os anos 1970 “tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações” (HALL, 2006, p.69), o que promoveu um conjunto de consequências sobre as identidades culturais:

- As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”;
- As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização.
- As identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades – híbridas – estão tomando seu lugar. (HALL, 2006, p. 69)

O conjunto destas consequências cria novas referências de compressão do espaço-tempo, do impacto dos eventos culturais que se desdobram em ações e reações, a curta ou a longa distância, da influência das redes de comunicação, de forma que o mundo se percebe menor e mais condensado. No contexto atual, de processos globais de relações que abdicam da interação face a face, há um afrouxamento da identidade em função da reconstrução continuada de identidades temporárias, que se aplica aos eventos artísticos e que estruturam aspectos autorais diferenciados tais como estilos, códigos efêmeros, pluralismo, percepções flutuantes, diferenças e fluxos. A articulação do *habitus* cultural pós-moderno se dá na oposição entre o pertencimento e a tensão, entre a desintegração de uma identificação única e a aceitação de individualizações temporárias.

Um dos dispositivos da identidade temporária é a noção de flutuação da percepção, que, pensamos aqui, se prende à necessidade de “simples exercício ou imprecisa experimentação” (PUPO, 2008, p. 227) do real instaurado nas manifestações e solicitada ao fruidor. Diante de manifestações que se realizam pela interferência criadora deste fruidor, a sua percepção compõe ressonâncias, observação, sensação difusa e composição. A sua atividade autoral se configura

por fragmentos descontínuos, uma vez que sua interferência é em si um fato fragmentado, a ser agregado ao jogo.

A atividade coautoral no seu aspecto de ressonância, se relaciona ao efeito emocional gerado pela atmosfera e pelos estímulos que eclodem da interação, seja por movimento corporal seja por associações mentais, sempre resultando em atos nos quais se impõe uma multiplicidade, isto é, uma série de dinâmicas não lineares. As dinâmicas, a serem impulsionadas pela manifestação e captadas e refletidas pelo fruidor, aparecem envoltas em um protocolo para a ação, onde se compartilha uma disposição gestora do imprevisível e um *habitus* que abrange o coletivismo, como suporte do ritmo de composição.

O aspecto do ritmo é vital para a realização da coautoria, por sua interferência direta no estabelecimento do jogo. Utilizando uma visão psicológica do jogo, pode-se dizer que este se trata de uma ação que se desenvolve em fases: “domínio do corpo e domínio do brinquedo; a dramatização ativa do mundo íntimo da imaginação, de modo a manter o equilíbrio psíquico; e o prazer funcional, que surge de um sentido de domínio” (COURTNEY, 1980, p.115). O ritmo é a combinação de temporalidades e de repetições, que possibilita a fusão das ações físicas com sua projeção mental e afetiva criando a sensação de domínio, e é por seu intermédio que se pode pensar numa fusão grupal de unidades destas ações.

O esforço mental para captar e completar as fases da manifestação artística de modo intencional, é uma expressão rítmica do cérebro durante seu exercício para criá-las e apreciá-las. A expressão rítmica se revela como uma fonte de equilíbrio entre o que há de constante nos objetos de conhecimento e o fato de que o mundo à sua volta é um meio no qual tudo está em mutação constante. Ao enfatizar esta tensão, a manifestação artística pode alcançar instigar o fruidor a impingir uma contribuição mental formal ao conhecimento de que aquela trata, e no ritmo desta ação–reação pode-se instaurar uma sensação de existência que, por sua vez, pode excitar ao ato criativo. Para Merleau-Ponty:

A sensação é intencional porque encontra no sensível a proposição de um certo ritmo da existência – abdução ou adução – e porque, dando sequência a essa proposição, introduzindo-me na forma de existência que assim me é sugerida, reporto-me a um ser exterior, seja para abrir-me seja para fechar-me a ele. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 288)

Esta sensação, que é uma expressão rítmica da percepção, precisará conter aspectos de reticência e de vazio para que a coautoria se estabeleça. Pensa-se aqui que a reticência é o espaço exterior que a manifestação faz aparecer para destacar o espaço corporal na percepção do fruidor, ou seja, o sistema prático que a manifestação propõe como fundo para que a percepção possa destacar os vazios que esta contém. Nesta ação de espacialização o corpo fruidor se realiza como elemento da manifestação, o que possibilita que possa captar e compartilhar sua intenção de movimento. Na análise desta intenção de movimento, como prática significativa ou como percepção comprovante, o fruidor exercita sua propriocepção, e como “o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original que se esvai na banalidade das situações adquiridas” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.149), assume a função autor num misto de temporalidade e continuidade, que é capaz de fazê-lo atingir a satisfação dentro do jogo.

O jogo se coloca como estágio do processo criativo, “se explica pelo fato de que o indivíduo *busca a auto-expressão... todo o necessário para explicar o jogo encontra-se no fato de que (o homem) procura viver, usar suas habilidades, expressar sua personalidade*. A necessidade primordial do homem é *vida, auto-expressão*” (MITCHELL *apud* COURTNEY, 1980, p. 213. Grifo do autor). Nesta teoria da auto-expressão são considerados elementos importantes para o entendimento do jogo na arte, e enfatiza-se aqui o papel do ato criador. A possibilidade de conviver ativamente com a arte e suas manifestações é responsável por promover a sensação de fluxo, do processo de percepção e experiência de impulsos inatos e de impulsos estabelecidos pela experiência, que é influência decisiva na fruição iterativa. Mitchell & Mason propuseram uma série de desejos universais que compõem o processo de auto-expressão e

definem, por outro lado, um fluxo capaz de excitar o fruidor à coautoria de uma manifestação:

1. o desejo de nova experiência;
 2. o desejo de segurança;
 3. o desejo de resposta;
 4. o desejo de reconhecimento;
 5. o desejo de participação;
 6. o desejo de beleza;
- (*apud* COURTNEY, 1980, p. 213)

A coautoria, enfim, pode ser vista como a disposição de blocos sêmicos na qual se ocupam proponente e fruidor, que tem o poder de desvanecer as relações que os unem, não por exercício de mistério, mas por solicitação de ações simultâneas, autônomas e continuadas. O fluxo de justaposições evidencia a impossibilidade de um receptor no seu sentido estrito, de um espectador passivo, porque realça a necessidade de a fruição se caracterizar como um mergulho no vazio, o abandono da verdade em prol da pluralidade, a aceitação da ausência de totalidades, como um processo de descobrimento e autodescobrimento, de engajamento.

II.2- Produtores de iterabilidade: ator performático e fruidor iterador

A atualidade é uma rede de poderes que se estabelecem e se diluem com intensa velocidade. As práticas socioculturais podem ser analisadas sob variados prismas, e aqui o serão de um ponto de vista que possa informar a composição dos dois agentes fundamentais da perspectiva da fruição iterativa: o ator performático e o fruidor iterador. Sua constituição é um processo em andamento, suas figuras servirão aqui como perspectiva para a compreensão de transformações que se mostram em plena formação.

Este vínculo entre um ator performático e um fruidor iterator, emerge das habilidades de diferenciação e de agenciamento que fruidor e proponente da manifestação artística compõem, e se pode observá-lo como um processo de envolvimento com os objetos e ações elaborado no íntimo do sujeito, individual e coletivamente ao mesmo tempo, como uma experiência sociocultural. Esta sociedade na qual estão imersos estes produtores de iterabilidade, não se organiza em torno de um discurso totalizante, ao contrário, o espaço de vida pós-moderna se baseia em polaridades. O horizonte é de discursos fragmentados que, em muitos casos, buscam entabular um caráter mítico para o coletivo.

A desintegração dos discursos sociais afetou também [as artes da cena], e as identidades coletivas abriram espaço para os criadores em primeira pessoa. Como reação à dissolução dos tecidos sociais, o ator, procurando uma nova dimensão social, é impelido a mostra-se como nome e sobrenome, a expressar-se em primeira pessoa, tentando reconstruir uma possibilidade do social, ou seja, do político, com base no pessoal, no próprio corpo. (CORNAGO, 2008, p. 25)

Os anos 1990 e 2000 tem mostrado um conjunto de relações e características diferenciadas para a prática sociocultural que afetam, sem dúvida, os eixos da prática artística, e a cena espelha em sua estrutura, por assim dizer, este contexto. Para destacar dispositivos que aqui são importantes, utilizaremos o conceito de *biopolítico* oferecido por Michel Foucault, por nos trazer possibilidades de reflexão que se amalgamam com a proposta de iterabilidade.

A cena atual é um espaço no qual se aliam expectativas e desejos de maneira significativa, não somente em função do prazer, mas também como corolário de uma trajetória de composição da política do encontro, na qual o corpo é elemento crucial. Se compõe um agenciamento que é:

um desafio estético, ético, político, subjetivo.(...) Estar à altura do que nos acontece é a única ética possível, estar à altura dos acontecimentos que se esteja em condições de propiciar, nos mais diversos campos, nas mais diversas escalas, moleculares e molares, recusando o niilismo biopolítico e suas formas cada vez mais insidiosas e capilares. A esses dispositivos vários, dos

quais um certo teatro faz parte, eu chamaria de dispositivos biopolíticos, em que está em jogo uma potencia de vida, uma biopotência. (PÁL PELBART, 2008, p. 37)

Biopolítico é o termo sugerido por Foucault para designar a forma de exercício de poder que se configurou desde o final do século XIX e início do século XX, a qual criou intensidades e influenciou uma ideologia que vem atravessando o início do século XXI. Na biopolítica se expressam as três dimensões sob as quais o capitalismo investiu para socializar e controlar o corpo: o biológico, o somático e a força de trabalho. “O corpo é uma realidade bio-política”, diz Foucault, e completa: “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo” (FOUCAULT, 1986, p.80). Na dimensão biológica, as medicinas se afirmaram e passaram a controlar o os corpos e as tensões políticas que a ocupação destes provoca no espaço coletivo. A medicalização da sociedade fez gerar o controle da água e do ar e a urbanização, uma tentativa de controle e governança das cidades, emblemas do progresso e da modernização. O somático foi sendo pouco a pouco fragmentado e ocupado por várias instâncias mais e menos autoritárias. A medicina manteve-se em pauta, com a formação de sistemas de garantia contra epidemias. O Estado, por sua vez, serviu de suporte à medicina, mas, também, às religiões, para tornar os cidadão, principalmente os mais pobres, aptos ao trabalho e menos perigosos para os mais ricos.

A força de trabalho, no século XIX, se tornou alvo de uma “assistência controlada, de uma intervenção médica que é tanto uma maneira de ajudar os mais pobres a satisfazerem suas necessidades de saúde, sua pobreza não permitindo que o façam por si mesmos, quanto um controle pelo qual (...) os representantes (das classes ricas) asseguram (...) (sua) proteção” (FOUCAULT, 1986, p.95). “Vê-se, claramente, a transposição, na legislação médica, do grande problema político da burguesia nesta época: a que preço, em que condições e como assegurar sua segurança política” (Idem).

Desde os meados do século XVIII, no entanto, a arte veio se envolvendo nessa definição de territórios que estabeleceu a separação de classes mais e menos preparadas para o convívio e a apreciação da manifestação. Nesta conjuntura, se revelou uma categoria importante para a efetivação do julgamento sobre os objetos artísticos, a noção de opinião pessoal:

essa invenção do século XVIII, enraíza-se na fé racionalista segundo a qual a faculdade de “julgar corretamente”, como dizia Descartes, ou seja discernir o bem do mal, o verdadeiro do falso por um sentimento interno, espontâneo e imediato, é uma aptidão universal (como a faculdade de julgar esteticamente, segundo Kant) – (...). A ideia de “opinião pessoal” deve, talvez, em parte, sua evidência ao fato de que, constituída contra a pretensão da Igreja ao *monopólio* da produção de julgamentos, e inseparável da ideia de tolerância – ou seja, da contestação de toda *autoridade* em nome da convicção de que, nessas matérias, todas as opiniões, seja qual for seu produtor, são equivalentes – ela exprime, desde a origem, os interesses dos intelectuais, pequenos produtores independentes de opiniões, cujo papel se desenvolve paralelamente à constituição de um campo de produção especializado e de um mercado para os produtos culturais. (BOURDIEU, 2008, p. 372. Grifos do autor)

Já nos anos 1800, considerados a “era da transcendência moral” ou da “sublimação moral” (GADAMER, 2001), podia-se perceber uma tensão entre a realidade do estilo de vida predominante e o espaço inventivo e feiticeiro do mundo da arte, claramente perceptível para aquele que foi denominado “o espectador”. Foi o início do movimento de conversão do espectador em consumidor, somente assim entendido a partir da modernidade: aquele que escolhe entre os produtos oferecidos pelo artista ou pelo vendedor, sem que tenham sido produzidos para ele em particular. Entender o consumidor e o papel que esta posição social desempenhou na instauração apreciação estética, significa desvendar sua posição política. Para Anne Cauquelin,

Para que os mediadores-intermediários da cadeia de consumo de arte- como de qualquer outro produto – sejam eficazes, é necessário isolar o produtor, o artista, como se ele não tivesse consciência do destino de sua

produção. É o mediador que tem essa consciência, que a desenvolve e a sustenta. Porque é ele quem tem o conhecimento do consumidor virtual. Quem é, então, esse consumidor?

Em primeiro lugar, o colecionador, geralmente qualificado de “grande”. Burguês ou aristocrata esclarecido, amante de coisas belas e possuidor de meios para satisfazer seus gostos.(...). Agente ativo do mercado, assegura também a troca com outros colecionadores, fazendo transitar as obras de um país para outro. (...). Em seguida vem os diletantes, informados, que compram para seu prazer e com o pensamento primeiro de fazer um bom negócio. (...). Curiosidade, gosto pelo risco, prazer de ter olho clínico, sentimento de participar de um mundo à parte, justamente o dos colecionadores, tudo são atrativos para o turista-apreciador. (...). Finalmente, o público que consome pelo olhar, que fica diante da vitrine, exercendo um papel passivo, mas importante, de puro espectador; por meio de sua massa móvel, sustenta a totalidade do mecanismo. A ele compete o reconhecimento, a opinião firmada. É ele quem transporta o boato. É a ele que compete formar e transformar a imagem do artista e a da arte. Sem ele não há a vanguarda, dado que a ela faltaria o objetivo de uma provocação renovada. (CAUQUELIN, 2005, p. 49/50/51)

O desenvolvimento industrial se relacionou com a arte estimulando, produzindo e propagando modismos. O fruidor foi estimulado a auto-referenciar-se, assim como o artista proponente, de modo que se estabelecessem espaços abertos nos quais cada indivíduo explicasse e completasse por conta própria as motivações internas de cada manifestação. A obra incompleta, inexaurível, indefinível tornou-se mais atraente e mais expressiva, e as reviravoltas, parte de sua estrutura. A arte moderna nasce de um compromisso com uma época de incertezas para o ser humano, e a arte pós-moderna encara sua existência como uma luta e uma competição, que traduz para o ser o movimento e a mudança, a experiência do mundo, que se converte cada vez mais em experiência de temporalidade. “A temporalidade é uma apreensão perceptiva, que possibilita distinguir o agora e as retenções, na qual “o presente constrói o tempo como unidade” da percepção” (CAUQUELIN, 2008, p.94).

E assim, no pós-moderno a percepção estética se torna uma dimensão da relação com o mundo e com o Outro. E se torna também a “expressão *distintiva* de uma

posição privilegiada no espaço social” (BOURDIEU, 2008, p. 56). O valor distintivo determina-se objetivamente pelas condições de acesso aos bens culturais. A elaboração dos gostos, “preferências manifestadas” (Idem) são a assunção prática de diferenças que se afirmam pela recusa e oposição a outros gostos; “os gostos são, antes de tudo, *aversão*, feita de horror ou de intolerância visceral aos outros gostos, aos gostos dos outros” (Ibidem. Grifo do autor). Noutras palavras, o fruidor aprendeu a valorizar seu gosto, e este é baseado no senso comum, o que na sociedade pós-moderna se traduz na “escolha do destino, embora forçada, produzida por condições de existência que, ao excluir qualquer outra possibilidade, deixam como única escolha o gosto pelo necessário” (BOURDIEU, 2008, p.169).

Pensado sob estes princípios, pode-se dizer que o gosto se manteve como operador prático das relações com a manifestação artísticas até o pós-moderno; que ele ocasiona sinais distintivos, sinais de vínculos sócio-afetivos, embora estes sejam estabelecidos por oposições de individualidades; ousaria referi-lo como uma das manifestações da biopolítica, porque ele faz com que as diferenças inscritas inicialmente numa ordem física de corpos se tornem um acesso à ordem simbólica. O gosto se fragmenta em lutas simbólicas, que se opõem as frações da percepção estética dominante. Este gosto está baseado numa espécie de “adesão primitiva, de crença elementar que une cada agente a seu estilo de vida: a redução materialista das preferências às suas condições econômicas e sociais de produção, assim como às funções sociais desempenhadas pelas práticas, na aparência, mais desinteressadas” (BOURDIEU, Op. Cit., p. 291).

O gosto se forma na acessibilidade imediata a produtos oferecidos, entendida aqui como as políticas de acesso desenvolvidas pelos projetos de distribuição de eventos de governo, de Estado e empresariais, compõe uma estratégia de estímulo ao reconhecimento e à reverência à cultura e à arte, que busca dar suporte biopolítico à descarga de satisfação do fruidor. Numa crítica desta estimulação podemos pensar na vulgarização do *símile*, das imitações oferecidas ao consumidor com a perspectiva de que “é mais barato e faz o mesmo efeito”, substituindo a habilidade real de escolha por um processo inconsistente de

posse. O mercado constrói um gosto para que o consumidor se considere satisfeito com os produtos aos quais lhe é facultado o acesso, gosto que não o realiza necessariamente como fruidor e que oferece referentes que são habilitados para confundir a percepção estética com o efeito de posse.

Por outro lado,

O mercado de arte, (...) é afetado regularmente por seu próprio movimento (...). A retração brutal de compradores [desde a crise econômica dos anos 1990], os efeitos da recessão econômica, a crise de confiança alimentada por episódios [midiáticos] infelizes, etc., tudo isso concorreu para o estouro de uma bolha especulativa. (...). No mercado de arte, as expectativas de ganho cresceram de tal maneira [nos últimos vinte ou trinta anos] que se desencadeou uma espiral especulativa, seguida de vendas maciças e desordenadas. (BENHAMOU, 2007, p. 82/3)

Neste contexto de mudanças paradigmáticas no capitalismo industrial, o artista assume uma nova tarefa social de intervenção política e educativa, com características ainda de missão, fortalecendo um processo de afirmação filosófica da profissão. Num primeiro momento, essa afirmação se pautou por hierarquizar sua relação com os fruidores-consumidores de objetos artísticos, mantendo-os como capazes e incapazes, e ainda se pode localizar relações desta natureza nos dias de hoje. A arte ainda se organiza no entre da expressão da individualidade, a multiplicidade sem unidade possível e um processo com vistas a desenvolver, ou aperfeiçoar, uma apreensão estetizada do mundo. Mas, num segundo momento, o conhecimento empírico vem sendo valorizado em relação à investigação científica, e as manifestações buscam um campo conceitual novo, e o artista busca um discurso capaz de aproxima-lo do fruidor participante ativo.

A presença do espectador é solicitada para a realização da enunciação das manifestações. Há um projeto de discurso que “descentra o sujeito (de um sentido, de uma estrutura) e constrói-se como a operação de sua pulverização numa infinidade diferenciada” (KRISTEVA, 2005, p. 18. Marca da autora).

Assiste-se, a partir destas circunstâncias socioculturais e da instituição de atos significantes no campo do prazer estético, à individualização da clientela da arte (CAUQUELIN, 2005, cap. I). O que se quer mostrar com estas reflexões é que as unidades de significação expressas pelas noções de “gosto” e de “mercado” estão também fragmentadas por uma tentativa do artista proponente de superar a compreensão da manifestação como mercadoria. É nesta circunstância que a iterabilidade emerge dos encontros entre proponente e fruidor, como o espiral que promove um contato constante e repetido entre todos os agentes da manifestação artística.

No caso da cena ao vivo, são as teatralidades plurais que suportam esta enunciação, e que vem possibilitando uma inter-relação entre o significado do gosto e um outro formato de apreensão da manifestação artística. A formulação da iterabilidade está intimamente relacionada à autonomização da manifestação em relação ao limites do gosto e do mercado. O ator é elemento chave para esta autonomização, e o fruidor iterator será seu parceiro afetivo.

Como qualidades da atividade do ator para este movimento da cena ao vivo podemos relacionar: “sensorialidade alargada, circulação ininterrupta de fluxos, sinergia coletiva, pluralidade afetiva e subjetividade coletiva (PÁL PELBART, 2008, p. 35/6). De início, é importante deixar de lado,

(...) a hipótese de que toda a encenação está organizada segundo operações de vetorização e que existem sinais globais, sinais de *gestalt*, quer dizer, vetores totalizadores que estruturam um conjunto da encenação e aos quais estarão subordinados todos os significantes individuais que os espectadores poderão reconhecer. (PAVIS, 2008, p. 215)

São as oportunidades de confronto direto com o outro, necessidade que cresce na sociedade global quase com a mesma rapidez que as tecnologias relacionais, que se transformaram em formas de intercâmbio, com caráter, é preciso dizer, econômico e de produto de consumo. Aqui existe uma ruptura com o pacto de recepção, como entendida na teatralidade vetorizada para a totalização, e emerge em seu lugar

uma sequência de unidades que Garcia-Martinez nomeou *quadros rítmicos*, ou seja, “traço mental do ritmo dos primeiros instantes que se torna o ponto de referencia do desenvolvimento rítmico ulterior”, o que definimos aqui como as vetorizações do espetáculo e que constrói o sentido e o ritmo como uma sequência de quadros ou seguimentos *orientados*. (PAVIS, 2008, p. 214/5)

Interessam agora as modificações tônico-posturais do fruidor, busca-se a reabilitação de sua avidez, de seus sentidos muitas vezes esterilizados ou anestesiados pela vivência cotidiana com o mundo maquínico. A tarefa da manifestação é a de sentir e fazer sentir a atmosfera do encontro, aquilo que o torna único e não reproduzível.

A teatralidade recorre a um dos seus elementos por definição, a presença do espectador, para transformar em tema de discussão algo que em outro momento pode ter parecido *natural*, a constituição de um grupo social em torno da atuação. Em outras palavras, diríamos que o ato [cênico] se torna uma ocasião para o encontro com o outro, porém um tipo de encontro que adquire algumas características particulares. Não consiste, como explica Toni Negri, em formar novos grupos, novas estruturas estáveis, ligados, por sua vez, a discursos ideológicos ou econômicos, mas sim em devir-grupo, recuperando a terminologia de Gilles Deleuze, em devir-social, em tornar o *social* um acontecimento aqui e agora (...). Diante da ideia de grupo se estende o imaginário da rede, uma estrutura que viva em contínuo fazer-se e desfazer-se à medida que ocorrem os cruzamentos. (CORNAGO, 2008, p. 25)

Para além da relação entre o exterior à cena e seu mecanismo de teatralização, revigora-se a vinculação entre aquele(a) que ocupa a cena, e aquele(a) ao qual ela se dirige, e, nessa relação se projeta um compromisso ético e estético do ator que é político. Essa relação de proximidade se dá no artista proponente diante de sua própria manifestação, continua na relação entre os outros proponentes envolvidos, outros artistas que compõem a cena, e passa para a vinculação entre a manifestação e o fruidor, projetando-se para o social além jogo cênico, além do espaço ocupado por ele. O encontro busca expressar uma atitude que remete a uma tomada de posição ética. Essa tomada de posição é uma operação estética.

O ator se faz performático: explora uma dialógica assentada na relação de complementaridade com o fruidor e uma mentalidade processual de construção do trabalho de atuar, ampliadora da sua expressividade artística e do momento de apresentação, tornando-o poroso. A atuação performática referencia uma troca do esquema de vetorização totalitária a partir de um texto espetacular, pré-concebido e fechado, para a construção de enunciação dramaturgica conjunta, para uma forma de discurso sensorial, em que a parataxe e a estrutura de jogo são elementos essenciais da manifestação. Se se salientar que esta atuação se organiza pela transitoriedade de estilos, reprodutibilidade de atmosferas, pela simultaneidade de estimulações e a reelaboração contínua do diálogo direto como o fruidor, pode-se conceber o grau de iterabilidade que esta atuação provoca. Este ator cria endereçamentos sensoriais que se ligam à sensibilidade estética pós-moderna, sejam eles, a polissensorialidade, a multiplicidade, o recurso ao mitológico, a não-submissão ao racional, a recorrência à presença do fruidor como catalisador do evento e uma certa indiferença diante da necessidade do novo, no sentido de que cada manifestação vive o espaço e o tempo específicos onde se coloca.

Do outro lado, o fruidor opera nas manifestações artísticas como ser-artista potencial, que tende a recorrer ao tempo como suporte capaz de estabelecer o trabalho da percepção. Bourriaud aponta isso quando diz que “já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido. Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada” (BOURRIAUD, 2009, p. 20/1). Contudo, pode-se observar que esta narrativa não se caracteriza pelo sequenciamento e se mostra como uma tentativa de fazer estar junto, “de manter juntos momentos de subjetividade ligados a experiências singulares” (Idem, p. 27). O sentido ressurge como o aglutinante que dispensa a narrativa regular e elabora uma simetria de ações, percepções e rostos, no tempo e no espaço, que serve de meio para uma fruição que é uma relação com a carne do mundo, uma ação operativa sobre relações inter-humanas.

A obra expressa uma *atitude* cênica que remete a uma tomada de posição ética. Torna-se, então, visível um determinado tipo de relação do criador e seu trabalho, do ator e o público, do eu diante do tu. Esse tipo de comunicação próxima, em primeira pessoa, constrói um eu pessoal e físico, atravessado por uma necessidade social, pela busca do tu, que define o ser-social. Perante a hermenêutica de Heidegger, Lévinas defende o eu-para-o-outro antes do eu-com-o-outro. Esta ontologia ética leva a uma abertura da cena para o público, (...). (CORNAGO, 2008, p.26)

O sistema cultural pós-moderno atual não apresenta garantias para os indivíduos que possibilitem uma completude ou uma estrutura definida de relações e ações. Na atualidade a manifestação artística, e a cena ao vivo, ativam uma condição de potência corporal e de experiência coletiva a ser explorada por atores proponentes e fruidores participantes, tornando visível o jogo no qual ambos realizam suas capacidades de afetar e serem afetados. Ao mesmo tempo, fá-los pertencerem a um grupo onde suas individualidades não se diluem totalmente, gera um pertencimento que não apaga cada presença. Esse jogo é, principalmente, o de pensar como atores, de atender a um convite de integrar-se a um espaço-tempo lúdico e experimental, que expõe e que alimenta a sensibilidade. Esta cena emerge como parâmetro de um funcionamento grupal, “a partir de uma vontade prévia, que define uma capacidade, transformada por sua vez em um novo modo de enfrentar o ato grupal da atuação” (CORNAGO, 2008, p. 29). Um projeto estético de natureza diferenciada e, pode-se dizer, que institui uma esfera artística própria.

Capítulo III

O projeto estetizante da esfera iterativa

A essência do projeto estetizante iterativo é que o fruidor se torna agente na manifestação, assim como os conceitos e objetos articulados pelo artista, e, por isto mesmo, se transforma em uma unidade comunicante, sempre estimulada a agir em rede no itinerário proposto. Em termos deste contexto e de suas características perceptivas, pode-se refletir na experiência do fruidor como sendo um tempo presente aberto e em comum, uma perspectiva na qual a dissonância interna é fonte de prazer. Este prazer nasce de uma porosidade que se dá a operar, que se reconhece na distância entre o si mesmo e o outro, entre o si mesmo e o ambiente. Assim, dizemos que se reinventa na escala comunitária das artes uma função das antigas práticas mágicas: abrir uma brecha no tempo linear, exercer o poder de estar no entre, no limiar da duração temporal.

Na esfera iterativa, a manifestação artística se desenvolve na materialidade atuante do corpo, na sua capacidade de perpetrar a cosmovisão⁶ atual, constituída pelo pensamento visual e atravessada pela espetacularidade, funcionando ambos como parâmetros de vivência sociocultural. Esta manifestação passa a querer um olhar que apalpe e acaricie, uma boca que insinue-se e devore, uma respiração que penetre, uma mão que agarre, um abraço que retenha, que amasse, e ela própria torna-se a massa de uma inter-

⁶ “Cos.mo.vi.são. sf. Visão de mundo; concepção de mundo. MUNDIVIDÊNCIA”. IDicionário Aulete. <http://aulete.uol.com.br/cosmovisão>. Acesso 04/03/2013. (Ênfase do autor)

relação, onde a tentativa é que o *nós* se conecte com o *eu*, e atravesse o *habitus*; além disso, que as mãos, pela sua arte-alfabetização, desenhem no processo vigente no coletivo; que haja um *nós* consciente de uma tendência na qual a identidade aparece grudado às imagens publicitárias e globalizantes, e de que estas imagens são desestruturantes num grau programado e artificial.

O rosto está para o sujeito como expressão de sua ética, diz Jacques Derrida (DERRIDA, 2008, p.128). Na sua análise, o autor aborda o rosto como o fraternal sentido de anfitrião do outro distante e estranho. O rosto é o vetor da percepção de si mesmo em proximidade com o outro. O rosto como ato objetivante dialoga, acredita-se aqui, com a aptidão para tornar a inter-relação um elemento psicofísico da manifestação artística, que denota intencionalidades operantes do sujeito. “Ter um rosto é poder responder ao ‘eis-me aqui’, diante do outro e para o outro, de si para o outro” (idem, p. 131. Tradução própria^{xx}).

A cosmovisão atual se dá como um apetite de sentido, advindo da intensidade daquilo que Serge Daney chamou de *videosfera*: o conjunto de elementos visuais gerados e transmitidos a partir das tecnologias de produção de imagens e de textos eletrônicos visualizados em tela eletrônica (DANEY *apud* DEBRAY, 1993, p.206). Compreende-se que se tenha chegado a esta situação depois de uma arte “acadêmica”, que oferecia como referência o passado, e de uma arte “moderna”, que oferecia o futuro como referencial. Quanto ao fruidor,

O espaço no qual ele penetra é de natureza totalmente diferente dos períodos anteriores. (...) Sob a forma de um espaço ou de um ambiente “social”, no qual os diferentes aspectos da vida de uma comodidade moderna podem ter lugar; em que ele é “real”, já que o espaço artístico ou artístico-estético assim definido é tridimensional e não ilusório; e enfim, que é considerado como um ambiente mais “humano”, uma vez que pode ser penetrado por uma ou mais pessoas às quais ele oferece a possibilidade de uma atividade polissensorial espontânea. (POPPER, 1985, p.12, tradução própria^{xxi}. Grifos do autor)

Esta cosmovisão convive com a experiência visível do ser no mundo, o corpo no qual os determinismos já não encontram lugar; nela se experimenta a operacionalização da intensidade corporal, a produção de subjetividade a partir da experiência de ser na manifestação artística e na produção estética. Este tônus visível se impõe à arte desde o seu ciclo criativo, se materializa no gesto, que é efêmero, e como *poiésis* adota a questão do que é vivo, enfatizando a necessidade da carne e do rosto da manifestação.

As artes plásticas foram por muito tempo o trabalho do corpo sobre um material; as artes cênicas, a fabricação de imagens interagentes com o olho e o ouvido; a música, a experimentação sobre estabilidade e o progresso tecnológico, desde o final do século XVII (TREITLER, 1999, p. 366); e a dança ascendeu como característica do “triunfo festivo da Linha Carne sobre a Linha Verbo” (DEBRAY, 1993, p.287). Após estas experiências, os agentes culturais tem vivido a simulação computadorizada, inclusive nas ações artísticas, que, inicialmente, é uma experiência cerebral, contudo, leva os nervos e os músculos a um simulacro de movimento, oferecendo prazeres até então não explorados pelo fruitor. Enquanto esse modo de percepção e ação se entranha na atitude cultural, na arte ele funciona como um processo dinamizador que se efetua em dupla via, de razão para emoção e vice-versa, do indivíduo para o coletivo, e também ao revés. Curioso é observar que:

As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram este tipo de vida são os temores de ser pego tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar para trás, deixar passar as datas de vencimento, ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de rumo antes de tomar o caminho de volta. (BAUMAN *apud* CUGINI, 2008, p. 162)

A esfera iterativa está no âmbito do desafio de encontrar e utilizar o potencial criador das máquinas. Esta busca desembocou na percepção dos fatores de inter-relação e criatividade que existem nos modos de produção industrial. A perspectiva que se obteve daí serviu de estrutura para o pensamento relacional e

combinatório na arte, a partir do estabelecimento de uma equação entre as facetas política e humanista do desenvolvimento tecnológico.

A atitude relacional da esfera iterativa se constituiu, então, como modo de ação desses experimentos e se aprofundou no decorrer dos anos 1990, como um pensamento transdisciplinar que informa um projeto estético novo. Concordando com Frank Popper, podemos visualizar este percurso em “três níveis distintos [de] pesquisas: o modo de produção em si mesmo (estética industrial, múltipla, etc.), a interpretação da atividade inerente ao modo de produção, e as aplicações deste modo de produção e seu princípio de *feed-back*” (POPPER, 1985, p. 245. Tradução própria^{xxii}). Esta condição transdisciplinar possibilita o aprofundamento da noção de multiplicidade, o código extensivo de produção de dispositivos no qual artistas e fruidores são operadores. A multiplicidade aparece também como estrutura neste projeto, fazendo interagir a percepção do modo de produção e a percepção estética, elementos de elaboração da atividade artística na sociedade pós-moderna, que transpôs as fronteiras reconhecidas até então. A multiplicidade aponta o projeto para o pensamento sobre a arte e sobre a fruição relacional iterativa, se pensarmos que:

não há dúvida de que é necessário renunciar a vários princípios ou ideias que nos são costumeiros: por exemplo, à ideia de uma separação entre espírito e matéria, visível e invisível, e, paralelamente, à ideia de uma equivalência entre invisibilidade e imaterialidade, assim como entre imaterialidade e espiritualidade. Assim como é preciso renunciar à ideia que geralmente se faz do virtual como recobrando os campos do invisível e do imaterial, a isso acrescentando uma pitada de mistério: a ideia de uma força oculta, de uma potencia obscura que tende a se realizar segundo as ocasiões que se lhe apresentam. (CAUQUELIN, 2008, p. 52)

A multiplicidade, e sua ocorrência na arte contemporânea, é um indicador da transformação da percepção e do pensamento, que analisados como fluxo de conexões, mostra características e princípios do projeto estetizante iterativo, tais como a auto-referencialidade e a operação. No sentido que nos propõem Deleuze e Guattari: “uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente

determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mudem de natureza” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 15). Como estado que instiga o fluxo da percepção, a arte contemporânea relacional impulsiona e é impulsionada pela auto-referencialidade de seus participantes, artistas e artistas-potenciais, oferecendo-lhes a possibilidade de realização de contextos de um eu-Nós, como disse Couchot, de fruição por aglutinação de autorias. Este projeto é uma integração entre percepção e exploração técnica da criatividade, que só pode ser operada como estimulação proposital, baseada num desenvolvimento da capacidade de visualidade aberta, de motricidade manipuladora e locomotiva, como também da assunção da fragmentação, da noção de pertencimento, da gratuidade e da liminalidade por parte dos participantes desta exploração. A operatividade é este espaço de inserções, que aciona a perspectiva de prazer estético como uma ação inventiva conceitual.

Como objetivo central deste projeto, coloca-se a busca de “definir condições interdisciplinares que permitam ao artista justificar suas pretensões de expandir a atividade criativa, fundamentadas na ciência, nos métodos e técnicas interdisciplinares modernas, mas também no recenseamento de necessidades estéticas, amparadas pelo sentido das suas responsabilidades sociais” (POPPER, 1985, p.232, tradução própria^{xxiii}). Um contexto capaz de convergir o corpo de conhecimentos sobre a formação, os métodos e os materiais, metodologias, procedimentos e terminologias para a intervenção conjunta no âmbito do espaço-tempo público. Um projeto de estímulo à criatividade e à percepção, capaz de integrar o humano nas suas características mentais, afetivas e corporais de maneira autônoma no tecido das relações sociais. Quebrar o verniz do social e liberar os instintos na sua natureza rebelde para alimentar a criatividade. Destituir condicionamentos culturais e provocar atos intensos dentro do psicológico socializado. Buscar a evolução da percepção tátil em direção à participação lúdica e criativa nas manifestações artístico-culturais.

Entra no jogo a noção de liminalidade, que transparece na iteração, que trata da perturbação do repouso dos sentidos, da liberação do inconsciente comprimido, das forças emocionais subjugadas pela memória ativa de processos educativos. A

esfera iterativa convida a um delírio, onde os participantes são estimulados a desmistificar sua máscara, a revelar um corpo imemorial, por meio da performatividade de seu poder mágico natural, obscuro e desafiador. A composição que se forma entre as partículas de memórias que os participantes deixam emergir na convivência no ambiente-encontro-manifestação, mostra que o intuito não é o de perder a consciência do tempo e do espaço, mas que estas sejam borradas, e que se forje uma atmosfera de encontro e de refazimento, na qual se transita entre a intensa sinceridade e o profundo fingimento consciente.

Como objetivo secundário, o projeto iterativo busca

Um programa de pesquisas destinado a um “espectador/participante e criador livre, um participante que é produtor de um ambiente plástico, um espectador que não é consumidor de um objeto ou de uma obra que tenha sido produzida pelo gênio de um artista, mas um construtor de uma situação de diálogo com instalações apresentadas pelo artista ou pelo trabalhador da arte” (YANEZ *apud* POPPER). (...) [Este artista] procura instaurar uma situação na qual o participante fornece o impulso criativo à fabricação de um objeto, na qual ele provoca e realiza um ato livre. Estes objetivos almejam que a obra seja ativada pelo espectador. (POPPER, 1985, p.206, tradução própria^{xxiv})

Este projeto carece ainda, se pode dizer, de uma percepção de gratuidade que ainda não se desenvolveu completamente mas que, a situação atual da relação com as manifestações artísticas indica, será o próximo passo na formação como fruidor. Uma “gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente” (ARTAUD, 1993, p. 18), que sirva como realidade existencial absurda, pela ausência de significado pré-existente.

Segundo Derrida, se pode constatar que

a ausência do referente é uma possibilidade muito facilmente admitida nos nossos dias. Esta possibilidade não é apenas uma eventualidade empírica. Constrói a marca; e a presença eventual do referente no momento em que é designado nada muda na

estrutura de uma marca, o que implica que possa passar sem ele. (1986, p. 415)

Esta atitude iterativa é estruturante da fruição e se desdobra na atividade relacional em arte. Como elementos da sua composição pode-se ver a alteridade e o rito, ainda pensando em conjunto com Derrida (*Loc. Cit.*). A alteridade, como já dito anteriormente, se caracteriza pela habilidade de tornar-se outro, ser outro em relação, e figura a manifestação artística como “sociedade em aprendizado” (HIGGINS, 2002, p. 198. Tradução própria^{xxv}), ou seja, aquela que tem como interesse incentivar o efeito de envolvimento emocional, intelectual e corporal, promovendo uma aquisição de conhecimentos e habilidades, solicitando aos seus fruidores-estudiosos a expressão direta e materializada no âmbito comunitário imediato, em presença da manifestação.

O rito aparece no projeto iterativo na qualidade de experiência dos “atos convencionais” (DERRIDA, 1986, p. 423): atos do sujeito em situação. Estes atos são definidos por “presença consciente e intencional na totalidade da operação” (Idem, p. 422), e reconhecimento da “possibilidade do negativo (...) e do fracasso como risco essencial das operações” (Idem, p.423). Ato que insere marcas, que “supõe no seu aparecimento pretensamente presente e singular a intervenção de um enunciado que em si mesmo só pode ser de estrutura repetitiva ou citacional, iterável” (Ibidem, p. 427). Em sua reflexão e na sua análise, Derrida aponta para a “força de ruptura” que as marcas possuem, que instiga o rito como uma “espécie de máquina por sua vez produtiva, [na qual] a desaparecimento [do autor] não a impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever” (Idem, p.412).

Na medida em que as linhas da marca iteragem, possibilitam o surgimento de percepções que não são sequenciais nem exclusivas, que compõem e fazem compor novos enunciados, que continuam iteragindo e compondo a rede totalmente impura e plena da participação, enquanto promovem a manifestação simultaneamente. Ativam a percepção estética, aquela do pensamento não-pensamento.

Cada rede de participação estabelece diversos níveis, ou ordens ou domínios, de modo que as diferenças se vão instaurando e diluindo continuamente, deixando rastros ou desaparecendo completamente. Esta pluralidade é condensação das sensações e da iterabilidade que a manifestação proporciona. Esse acúmulo, complexo e sintético a um só tempo, se caracteriza por seu estado de fluxo, sua intensidade que se desloca continuamente se remetendo aos vários captadores corporais simultaneamente, e atende cada uma destas relações na sua própria chave de movimento, independente e multissensorial. O fluxo, o dispositivo da esfera iterativa, é um campo de interações, composições e sensações que se desvela na arte como agenciamento, e que se remete aos significantes fluidos.

O sentido iterativo expressa um processo e não um resultado. A resolução da manifestação é, por fim, a assunção do sistema de forças que a compõe, é a percepção da dissolução da rigidez e do repouso. É um efeito do dinamismo que se dobra em fluxos e refluxos, em circulação de energia, em transformações. A percepção de que o artista é uma circularidade, uma rede, a conexão de entres, um vetor que “digere as informações novas, os acontecimentos, impondo-lhes uma redistribuição instantânea” (DERRIDA, 1986, p. 60), dá suporte a um ato de fruição que se insere no próprio processo de produção desta manifestação, e que é seu mecanismo de transmissão. O iterator, por sua vez, realiza a mobilidade da ação: move-se, movimenta uma forma de conteúdo simbólico e movimenta seu próprio corpo. Esta mobilidade equivale à tomada de posse, física e mecânica, de um território.

A transmissão revista pelas características do projeto estetizante iterativo, traz de volta a informação estética, mas para vê-la como intencionalidade transportável, como multiplicidade que assume um caráter tal que é ela mesma a própria manifestação artística.

III.1 - Perspectivas da informação estética na cena ao vivo atual

A estética, como pensamento sobre arte, também se move em espiral. Diz-se isto pensando que a pós-modernidade estabelece uma rede de comunicação que é

um sistema de ligações multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas, cada ponto da rede geral podendo servir de partida para outras microrredes. (...) Consequência: uma extrema labilidade, uma estruturação permanente, mais próxima da topologia do que do organograma, quer ele seja piramidal, linear, em árvore, quer em estrela. Dentro desta topologia, a importância não é a concedida a um centro, a uma origem da informação em circulação, mas ao movimento que permite a conexão. Significa que a noção de “sujeito” comunicante apaga-se em favor de uma produção global de comunicações. (CAUQUELIN, 2005, p.59)

A proposta de Anne Cauquelin sobre o contexto da arte contemporânea, mostra uma conjuntura na qual há uma informação estética em circulação, que se mantém pessoal, que não tem o objetivo de corroborar decisões, tem, sim, a proposta de suscitar ações. Para a autora, “passamos do consumo à comunicação” (2005, p. 56) e “na análise do mercado contemporâneo, devemos levar em conta justamente a lei da comunicação, que exclui qualquer ‘intenção’ da parte dos atores, e privilegiar o continente, ou seja, seus papéis e seus lugares, em vez de seus conteúdos intencionais” (Idem, p. 66).

A informação estética circulante é um texto que se alarga em pontos de cruzamento que a manifestação artística pode sugerir e deflagrar. No âmbito dos atos de fruição, esta informação estimula à passagem da objetividade do exterior concreto para a subjetividade que se afirma no jogo. Este jogo tem como potencialidades, como indica Maffesoli, “a intensificação da vida dos nervos”, isto é, “a característica própria da natureza humana [que] de modo algum se resume ao cognitivo, ao racional, mas é antes, uma *complexio oppositorum*, que se pode

traduzir como uma colagem, um tecido de coisas opostas” (MAFFESOLI, 2010, p. 36).

A noção de informação estética foi construída por Abraham Moles, e se constituía como uma especificidade “intraduzível, [que] se refere, em lugar de um repertório universal, ao repertório dos conhecimentos comuns ao transmissor e ao receptor e fica teoricamente intraduzível numa outra ‘língua’ ou sistema de símbolos lógicos, pois essa outra língua não existe” (MOLES, 1978, p. 192). Em contraposição, está a informação semântica: “de uma lógica universal, estruturada, enunciável, traduzível numa língua estrangeira, que, na concepção behaviorista, serve para preparar *ações*” (Idem. Grifo do autor).

Esta proposição se estabilizou numa circunstância social e tecnológica turbulenta, na qual se identificava a necessidade de desenvolver uma linguagem e uma técnica que pudessem se relacionar com o caos e a entropia próprios aos velozes sistemas comunicativos; noutras palavras, se deu por causa de um expressivo aumento da capacidade e da velocidade de processamento da informação, por meio da mecanização crescente dos seus meios de acúmulo e distribuição. A velocidade, que veio a se tornar característica e meta do estudo e da produção dos sistemas, “acarretou a necessidade de sincronizar o progressivo aumento da produção mediante sistemas de [seu] controle” (GIANNETTI, 2006, p. 23). E pode-se atribuir a essa “crise de controle” (BENIGER *apud* GIANNETTI, *idem*), o impulso para que as investigações buscassem “as tecnologias de retroalimentação, do controle automático e do processamento de informação” (GIANNETTI, 2006, p.23).

A perspectiva da informação estética na pós-modernidade revela a interação entre arte e tecnologia, mesmo nas manifestações que não se utilizam diretamente do maquinário eletro-eletrônico. A fronteira que se estabelece para a percepção e para a consciência da manifestação, é a da política e da economia da arte contemporânea e de sua composição como fluxos. Se deu uma primária consciência e utilização da multiplicidade e da auto-referencialidade na relação com a arte. E o advento da distribuição massiva de informação por meios

eletrônicos ampliou a capacidade de agregar à fruição “uma profundidade oriunda deste vetor de transmissão instantânea de dados, que afeta não só a consciência dos usuários, como também as figuras, os movimentos, a extensão representada” (VIRILIO, 1993, p. 40). Esta afecção produz um deslocamento da sensorialidade que a expande e intelectualiza, mas também, a diferencia da racionalidade modernista, por conter os paradoxos da auto-referencialidade.

A comunicação bidirecional, com um receptor autônomo que propõe enquanto responde, é um ícone da vida pós-moderna maquínica, na qual pessoas se aproximam por meio de aparelhos e pessoas se comunicam com redes ou, simplesmente dialogam com programas. Estas relações possibilitam que a informação estética na pós-modernidade passe a ser um contexto de catalisação e interação de intuições, tensões e reações que, por sua vez, vão também compor o ato de fruição. Uma sincronia dos sentidos interno e externo ao fruidor, que realiza o desenvolvimento da habilidade de percepção múltipla; esta constitui sentidos sim, contudo, serão efeitos do amálgama do tema com o suporte e as ferramentas propostas, e da utilização destes pelo criador-proponente e pelo co-criador-fruidor. A informação estética alimenta a formação de uma habilidade de sintetizar a percepção a partir de uma memória cultural, muitas vezes, não real, ou não vivenciada corporalmente por este sujeito em si mesmo, mas absorvida dos objetos e ações inseridos na realidade temporária da manifestação. Esta habilidade se fundamenta na percepção da multiplicidade, e traz uma perspectiva complementar para a informação estética na comunicação de conteúdos não-semânticos, porque a partir dela o fruidor pode superar um espaço de referência unívoca e, simultaneamente, manter o seu impulso inumano.

Um processo ou uma situação comunicacional são canais perceptivos e propositores para a manifestação, supondo que estes manifestantes estarão em vias de ampliar a comunicação de uma *transmissão de* para a *realização de*, superando o campo semântico e promovendo a iterabilidade. A principal perspectiva da informação estética pós-moderna, é o fato de que ela age no projeto iterativo como plano de imanência, fluxo da “imagem do pensamento, a

imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 53). Ela é distributiva, isto porque, está ligada à duração que a velocidade imprime nas relações propostas pela manifestação, pessoais ou objetuais, que ativa em seus domínios emocionais e cognitivos o próprio processo relacional. A pós-modernidade agregou ao pensamento de Moles elementos,

a partir das premissas e do ponto de vista autopoietico [biologia, cognição, percepção, compreensão, interações, sistemas], e se pode formular três conclusões fundamentais: que os fenômenos cognitivos, inclusive a linguagem e a comunicação, não podem ser associados a uma função conotativa ou denotativa de uma realidade independente do observador; que as “produções” de nossas culturas são, conseqüentemente, resultado das interações entre seres humanos e entre esses e seu contexto específico ou *nicho* (como o nomeia Maturana); que as culturas ou seus produtos- como a arte- não se constituem como entidades “independentes” ou realidades objetivas existentes de forma autônoma em relação ao nosso sistema (cognitivo) auto-referencial. Parafraseando Werner Heisenberg, poderíamos dizer que o que observamos não é a obra em si, mas a obra exposta ao nosso modo de observar. (MATURANA *apud* GIANNETTI, 2006, p.67. Marcas da autora)

Na medida em que a formulação de teorias sobre a comunicação e a mensagem absorveram a compreensão de que estas são a propagação de sujeitos envolvidos em seu processo, se deslocaram da produção direta de significados, de pressupostos ligados ao sistema lógico medieval, para um contexto de “medição da quantidade de informação ou da capacidade do canal” (GIANNETTI, 2006, p. 37). Estabeleceu-se uma circunstância em que “o processo se transforma, num ‘jogo de símbolos’, que estabelece relações entre os elementos objetivos (os termos básicos), livres de contexto ou significado, sobre a base de princípios ou regras abstratas puramente formais”, definidas a cada circunstância (Idem, p. 35). Neste lugar se organizou uma interface arte e ciência, e por acepção arte e tecnologia, funcionando como um sistema artificial que buscou a elaboração de modelos onde a informação é a base para a compreensão do campo da estética, sendo este formulado a partir de leis e normas, que se contrapusessem às

tendências “subjetivistas, transcendentais ou existenciais das teorias estéticas inscritas na tradição kantiano-hegelianas” (Ibidem, p. 37).

Ao se refletir sobre estas tentativas teórico-práticas de rever a informação como parâmetro para a estética, é preciso considerar que a comunicação neste contexto tem uma habilidade própria àquele que propõe a manifestação e também àquele que observa-participa, e que esta contém a expressão estética de ambos, mas que não se restringe a nenhuma delas, se tornando uma rede que as amplia e multiplica em função das relações, do tempo e do espaço circundantes, materializando discursos diversos e temporais. O exercício consciente e coletivizado desta habilidade é o que parece sugerir o espírito de época para o conceito de fruição da atualidade: comunicação iterável.

Do ponto de vista da cena ao vivo, é preciso abordar a informação estética como um estado em que mergulham por vontade própria artistas e fruidores, numa espécie de dependência momentânea. Mervant-Roux sugere que o teatro, com uma carga de unanimidade maior que a dança, a ópera e o cinema, é um “fato social total”, e que a cena é um jogo no qual “todo aquele que assiste participa da definição nodal do jogo” (MERVANT-ROUX, 2002, p. 9. Tradução própria^{xxvi}); concordando com esta visão, pode-se perceber o espírito da informação estética sendo retomado na cena ao vivo contemporânea numa perspectiva de desenvolvimento de estruturas tempo-espaciais em fluxo, nas quais os criadores e co-criadores são todo o tempo o paradoxo do outro em si mesmo, como revelação de dimensões outras do real presente da manifestação. Pode-se vê-los como “um texto visceral dito sem ser dito, texto feito e refeito com as energias mutuamente trocadas, texto do tempo que passa, e no entanto permanece suspenso entre duas proximidades” (MACHADO, 2008, p. 141).

Buscando construir um exemplo desta situação, pode-se pensar no espetáculo performático teatral da Cia. dos Atores (RJ/Brasil), “Ensaio. Hamlet”, de 2004 (2horas). A Cia. se reuniu em 1988, com o objetivo de “experimentar novas

possibilidades da cena teatral”⁷. Nas palavras do diretor Enrique Diaz, a proposta da montagem em “Ensaio. Hamlet” foi aproximar a trama básica do texto de Shakespeare da nossa realidade, sem fazer uma mera transposição da história. Vemos em cena uma justaposição de fatos das vidas de cada ator e atriz com as cenas escritas pelo dramaturgo, vinculando realidade real com realidade presente, gerando uma plêiade de estímulos mentais e emocionais para o espectador, que resulta na iteração dos processos individuais de pensamento com a tarefa de acompanhar o desenrolar da cena. E estes não se tratam meramente de espectadores, pois são todos tratados como presenças, as falas são dirigidas diretamente àquelas pessoas e lhe são feitas perguntas e desafios. As informações sobre o protagonista e sua história macabra são reveladas, e são, simultaneamente, questionadas, satirizadas e interpretadas como possibilidades das vidas de cada ser humano atual. Heróis de mangás, tipos sociais atuais, como a perua rica e bêbada e a romântica feminista, são apresentados numa sobreposição de imagens, sons e ritmos alucinante. Ao espectador-participante é atribuída uma tarefa de completar as situações com sua capacidade de enxergar todas as imagens, montar o quebra-cabeças de associações e projetar aquelas possibilidades como jogo lúdico e feroz de refletir sobre ser ou não ser. O nível de ambiência que é construído impõe ao espectador que se mantenha ativo para participar daquela cena turbulenta, e a interagir com a cena sem se projetar, ao contrário, mantendo-se em estado crítico de percepção.

O jogo solicita a todos, criadores e fruidores co-criadores, que estejam em sintonia com uma realidade fora do espaço da cena, a da loucura e a da perversão moral que o poder pode engendrar, e que se proponham a transfigura-la continuamente, refletindo sobre as escolhas e se posicionando sobre sua pertinência. O espetáculo tem momentos avassaladores de forte comoção dramática, como também de riso incontrolável, aproximando tragédia e comédia, como a vida é capaz de fazer. Suas informações estéticas compõem um sistema de comunicação bidirecional evidente, numa cena drástica, em que todos os participantes podem duvidar de tudo. Embora não sejam retirados dos seus lugares de assento, os fruidores participam de uma sessão terapêutica

⁷ <http://www.ciadosatores.com.br/imprensa/>. Acesso 21/06/2014.

enlouquecedora, um evento que se propõe criar uma onda de impacto, de confusão e de descontrole, num ambiente em que parece estar tudo protegido e ser proposital. Um conjunto denso de sensações relevantes e capazes de gerar reflexão crítica, sob um ponto de vista de deslocamento. Um jogo iterativo da quase completa impermanência, pois os personagens não se mantêm nem em chaves de sentido únicas nem em circunferências simbólicas definidas. Diria mesmo que o imaginário solicitado pelo espetáculo realiza a noção de “imaginário autonomizado” sugerida por Castoriadis (1982): o fruidor tem de se transformar em sujeito temporário das provocações para encontrar por si só os sentidos autônomos, que se realizam na esfera individual mas possibilitam vínculos socioculturais de classe e de sistemas econômicos. A iteração se dá com a busca continuada de sensações intensas e motivacionais para que o fruidor se mantenha ativo e consciente no momento presente da ação cênica.

Este projeto de informação estética da pós-modernidade, faz a sensação aparecer como dispositivo para a comunicação de sentidos múltiplos. A sensação, que é “vibração (...): eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas em relação aos quais as formas são contingentes ou acessórias” (DELEUZE, 2007, p. 51), torna a multiplicidade o sentido central. Uma circunstância que possibilita à manifestação iterativa se assumir tanto como um fruto de uma ideia desenvolvida quanto de um acaso, e ao seu sentido se realizar neste entre. Na iterabilidade alimentada pela informação estética, se realiza a composição com fatores incalculáveis, tomados como elementos factuais do ato de criação. Estabelecer uma marca de sentido múltiplo poderá ser visto como uma espécie de exercício informativo do criador-proponente, por possibilitar instaurar um dispositivo para o fruidor de construção de uma obra coletiva, resultado de várias obras individuais, e no qual este pode preferir enfatizar, destruir e/ou refazer a ideia dada em ato.

A situação que se coloca como informação estética na atualidade é a de interrupção da realidade real, intermediada pela realidade presente. Esta perspectiva instaura uma percepção do sensível que faz brotar impensáveis conceitos do pensamento assim interrompido. Em tal perspectiva, também, é

intensa a “aceleração física e sensorial de todos os envolvidos, em um encontro – ou choque – universal de sistemas práticos distintos, questionando definições de identidade e alteridade ou diferenciações definitivas de igual e outro” (VILLAR, 2008, p. 219), e isto se faz possível porque a velocidade do real presente produz uma densa concretude de encontro.

III.2- A noção de velocidade e sua influência na fruição das artes em cena

A noção de velocidade, essencialmente, é relação entre um espaço percorrido e o tempo de percurso, ou no caso da teoria da relatividade, a relação entre dilatação do tempo e contração do espaço (VIRILIO, 1993, p. 42). Este contexto se torna um ato objetivante da arte contemporânea, se se pensa que é na velocidade que se realiza a informação estética desta esfera que revela sua poética no evento. Com a velocidade, a temporalidade surge como elemento constante e que molda relações, atravessando a percepção como ponto focal para as trocas com a arte. Além do ato em si, o fruidor tem como nexos da manifestação o coeficiente de verdadeirização que surge nas temporalidades de encontro e relação, se consolidando, essencialmente, no seu exercício pessoal de criação e experimentação. As percepções estética e econômica das manifestações se dão em velocidade e, muitas vezes, em assimetria, e isso estabelece a fluência com elas, possibilitando formas de fruição múltiplas e simultâneas.

A verdadeirização é, aqui, uma capacidade do fruidor de gerar um jogo consciente entre a proposição e suas próprias percepções, na relação com a manifestação. Para tanto, se engaja em atravessar a espessura de signos e de sensações presentes na ação e/ou objeto com o qual se confronta. O processo de verdadeirização é individual, parte da sua interação com a velocidade de percepção que a manifestação solicita, e será o nexo capaz de manter o fruidor

consciente da função metafórica dos elementos dela, simultaneamente ao seu exercício individual de criação de contornos de experimentação e análise.

É a partir desta percepção em estado de velocidade, ou em estado de contração do espaço na dilatação do tempo, que o pensamento artístico fruidor na pós-modernidade, maneja o indizível como material de construção da manifestação artística. Passa a utilizá-lo como configuração de uma manifestação-encontro-ambiente, na qual todo e qualquer elemento imaterial pode estabelecer a inter-relação pessoal, seja uma teoria, uma reação ou uma posição no espaço, e pode se modificar em seus próprios elementos, fazendo, assim, mudar a sua própria natureza no decorrer da sua realização. Esta percepção dos indizíveis se torna uma informação estética, intensificada na percepção da duração, e na qual o caráter intensivo das relações se revela em velocidade.

Esta percepção é estética, por sua capacidade de fazer pensar dentro do modelo criador e combinatório da arte relacional pós-moderna, e se faz necessário aceitar a velocidade, interagir com as velocidades internas aos participantes, expor uma velocidade no ambiente-manifestação, envolver as passagens entre uma e outra e marcar cada mudança de natureza como funções da duração, como atos de fruição, que se acrescentarão à sua realização. Porque a velocidade não se contém na apresentação do tempo ou na sua conexão ou unificação, ela se faz intensidade, textura das distâncias variáveis e decomponíveis nas manifestações e nas relações que estas despertam entre fruidores. Aponta um formigamento, uma turbulência, um acúmulo de estímulos. Com a economia simbólica, a fruição consome a velocidade como meio, e por ela ativa a capacidade de não totalizar, de se manter em fluxo.

No pensamento criador, e no estímulo ao pensamento co-criador, existem velocidades discretas e contínuas, como forças que agem sobre as subjetividades, que entram em explosão no projeto de manifestação em relação. Com Deleuze e Guattari (DELEUZE & GUATTARI, 1995), podemos pensar que as velocidades são como as multiplicidades: que há as velocidades discretas que se portam de modo extensivo, unificável, totalizável e organizável, se tornam conscientes, ou

semiconscientes; e há as velocidades contínuas que se mostram libidinais, inconscientes, moleculares, intensivas, constituídas de mudanças profundas de natureza, se realizam ao entrar nas outras velocidades avizinhas, e não param de fazer-se e desfazer-se, comunicando, passando umas pelas outras, furando o interior, criando a sensação de um limiar, de além ou aquém, que traduzem tempo no espaço, e que atualizam a presença ausente.

A velocidade, como elemento da fruição iterativa, é um corolário da temporalidade, como elemento fundador da sua elaboração, e pode ser vista como enunciação e duração. Esta enunciação é aquele “*objeto* que permitirá quebrar a mecânica conceitual (...) e ler uma *história estratificada*: de temporalidade cortada, recursiva, dialética, irreduzível a um único sentido, mas feita de tipos de *práticas significantes* nas quais a série plural resta sem origem nem fim” (KRISTEVA, 2005, p. 16. Grifos da autora). Há um texto na velocidade que expõe, “a grandeza primitiva do vetor velocidade [que] reassume sua função na redefinição do espaço sensível: *a profundidade de tempo* (da teleologia ótico-eletrônica) suplanta a antiga *profundidade de campo* da topologia” (VIRILIO, 1993, p. 23. Grifos do autor).

A velocidade, na rede de informações estéticas da manifestação da esfera iterativa, expõe ao fruidor uma fronteira entre macro e micro-relações, na qual sua atitude individual de iniciativa é polifônica e politizada. Polifônica no sentido de tempo compartilhado e estruturado como experimental, lúdico e criativo para cada um e todos os participantes. Politizada em função da possibilidade de suspender, momentaneamente, a saturação emocional insistente nas categorias “Indivíduo, Razão, Economia, Progresso” (MAFFESOLI, 2010, p.14), e atingir um tempo espacializado no qual se “acolhe o desejo de transvalorização de todos os valores, a invenção e o inventor, sempre em movimento, mergulhado numa arte acessível a todos os saberes e a novos *possíveis*, isto é, aquilo que o real tem de mais criativo, de mais dinâmico” (LINS, 2012, p. 141).

Por sua capacidade de sedução, a velocidade organiza uma territorialização para seus adeptos, e cooptados, na qual a quantidade se iguala ao poder de

divisibilidade, onde não há unicidade de direção ou de hierarquia porque a fragmentação é que alimenta o conjunto, a concentração dos signos é pouco densa, e sua emissão contínua e autofágica. A sedução veloz é autofágica e revela que:

A vida não é totalizada nem totalizadora, ainda menos totalizável. Alguma coisa escapa. Algo sempre foge ao real, ao inacessível, ao indeterminado. Algo evade-se, cria a fenda; foge para o indeterminado, para o que está por vir; virtualidades, intensidades que formam uma “reserva” isto é, uma parte não realizada, e que demanda virtualização, sempre impossível a antecipar. (LINS, 2012, p. 88)

Na enunciação em velocidade da manifestação contemporânea pós-moderna, sensível e inteligível se mostram em paradoxo e não em simetria, porque a percepção em velocidade do texto em velocidade pode não gerar atos de entendimento no fruidor, embora crie possibilidades de pertencimento à sua duração. A percepção em velocidade tornou-se uma característica da videosfera, por estabelecer atos no mundo como a descontinuidade, a ruptura e a interface, estimulando uma fruição-fluxo: uma recepção que se organiza em autoria e emissão, em participação no estranho, como alguém que diz a si mesmo um vocábulo desconhecido para assimilá-lo. É também, uma consciência liminar que desperta nas dobras da captação múltipla e que se movimenta em durações breves. A imagem eletrônica pode ser analisada como o elemento crucial da educação para a percepção em velocidade da manifestação artística, mas também das relações com o mundo. Esta imagem eletrônica se firmou como emblema desta percepção em velocidade porque

o espaço tempo da representação ótico-eletrônica do mundo não é mais aquele das dimensões físicas da geometria, a profundidade não é mais a do horizonte visual nem a do ponto de fuga da perspectiva, mas apenas a da *grandeza primitiva da velocidade, à grandeza desse novo vazio (vazio do veloz) que substitui a partir de agora toda extensão, toda profundidade de campo (geométrica, geofísica...)* e que instala o astro solar, o raio luminoso, como referente supremo, padrão da terra, para além dos meridianos, da toesa, do metro. (VIRILIO, 1993, p. 32. Grifos do autor)

Assim como na imagem eletrônica, na ideia de fruição-fluxo, ou em velocidade, faz-se ver uma ação que se torna ampliada em relação ao organismo ocidental teórico cartesiano: uma espécie de segundo espírito; a fruição-fluxo é cultura que se aplica e que rege as ações mais sutis diante da manifestação artística da pós-modernidade, é estímulo a buscar o espírito presente nos objetos-ações, sem submissão a ele; contém a artificialização do caos, que significa aqui como Michel Serres sugere: “explodir em pedaços para se lançar em um caminho de destino incerto” (SERRES, 1993, p.15).

A separação entre artista e fruidor se define como duas ações complementares, interdependentes e de idêntica intensidade. Considere-se que, na medida em que o desaparecimento desta separação é uma consequência da iterabilidade das manifestações contemporâneas, ele nos aproxima do grau de eficácia metafísica das poéticas individuais dos materiais, do suporte e de sua atualização; noutras palavras, do encontro consciente e ativo com o material, o tempo e com o movimento da manifestação, empregando nela a verdadeirização que for pertinente ao momento.

A medida de informação estética a ser observada na manifestação artística contemporânea se espelha, pensa-se aqui, na da imagem eletrônica, isto é, passa a ser a sua própria capacidade de realização, que consiste em absorver as habilidades de fazer junto dos proponentes e fruidores, do ponto de vista da enunciação de seu texto e da sua prática significativa. Esta perspectiva de transformação da observação da manifestação artística em um projeto de fluência com seus participantes, ultrapassa o domínio do conhecido e do cotidiano em busca do absorvido pela consciência individual e que se deixa ser inumana. Pode funcionar como uma provocação de eficácia informativo-estética e físico-concreta sobre a sensibilidade que este participante é em seu íntimo, seja afetiva seja intelectualizada. A composição em velocidade do texto conjunto da fruição-fluxo é como “o resultado das dimensões físicas, da seleção das velocidades, velocidade de percepção e representação (reduzida, acelerada) que decupa a profundidade de tempo, a única dimensão temporal” (VIRILIO, 1993, p. 24. Grifo do autor).

A velocidade é vetor da fruição-fluxo. E este carrega a angústia da impermanência, uma vez que se estabelece no tempo de duração de cada encontro-manifestação. Angústia que se desdobra em características da própria informação estética que ela processa, que, como Cauquelin aponta, são:

(...) características que dizem respeito à rede de comunicação: a primeira a *velocidade* de transmissão de um ponto ao outro do mundo. A segunda é a *antecipação do signo sobre a coisa*: antes de ter sido exposta, a obra (...), ou mais precisamente seu signo, já circula nos circuitos da rede. (...). Finalmente, característica não negligenciável, a *colocação do artista entre parênteses*, aquele que *funciona como* objeto-obra funciona também como objeto de uma troca de signos. (CAUQUELIN, 2005, p. 68. Grifos da autora)

As diferenças ocasionadas pela inserção da imagem eletrônica no cotidiano dos receptores, observadas pelo menos desde os anos 1950, podem servir para refletir sobre o caráter dominante de seus elementos na formação das habilidades de fruição daqueles que serão, também, seus usuários:

PAPEL DE RECEPTOR DIANTE DA IMAGEM		
PRÉ- FOTOGRAFICA	FOTOGRAFICA	PÓS-FOTOGRAFICA
contemplação	observação	interação
nostalgia	reconhecimento	imersão
aura	identificação	navegação

(SANTAELLA & NOTH, 1999, p. 175)

A imagem eletrônica, e, muito intensamente, a rede que ela foi capaz de gerar, ocupa lugar essencial para a formação da percepção em velocidade, e para a reflexão sobre a fruição-fluxo. Esta imagem se caracteriza por sua técnica geradora, a ser vista como um programa tecnologizado e em movimento no tempo. O estabelecimento de sua relação com o fruidor é de criação contínua de interstícios abertos, micro-utopias e novos *corpus* sociais mediados pela cultura digital, mais temporários e intensos que em épocas anteriores.

Para Cláudia Giannetti,

Sabemos que o modelo de telecomunicação aberto e ramificado da rede pode chegar a desestabilizar a estrutura hierárquica ou piramidal de nossa sociedade e a colocar em questão o elitismo da cultura, na medida em que se constitui como um (ciber)espaço no qual os participantes desfrutam, a princípio, do mesmo *status* (mesmo que sejamos conscientes do paradoxo que isso implica, uma vez que o acesso a rede é, ainda, um privilégio de minorias). Mesmo assim, podemos dizer que os usuários assumem uma dupla função: são espectadores e, ao mesmo tempo, são participantes e atores. Desempenham um duplo papel como observadores do espetáculo que acontece e consumidores da informação que circula, além de integrantes desse espetáculo e parte da informação. São usuários e, simultaneamente, criadores da rede. (2006, p.93. Grifos da autora)

Diante da ubiquidade instaurada pela imagem eletrônica, o processo de receber e utilizar a informação estética, se tornou uma contingência do contexto social, e uma forma de viver nele. A tensão visual vivenciada com a relação cotidiana com a imagem eletrônica, cria uma confusão entre a “existência e seu duplo. Nada mais de separação (...): entramos na tela, na imagem virtual sem obstáculo. Entramos na vida como numa tela. Vestimos a própria vida como um conjunto digital” (BAUDRILLARD, 2005, p. 130). Com a liberdade de deslocamento que a imagem eletrônica promove, cada um a utiliza como bem prefere, somente se impondo a este uso a necessidade de imersão que a vida eletrônica solicita. E que se expande para os outros atos objetivantes na videosfera, pensa-se aqui.

A imersão é, pensa-se, um dos elementos da composição da proposição e da fruição na arte contemporânea, que define características e que não se permite ser ignorada. Pode-se caracterizar a imersão como uma busca de resposta imediata e interdependência entre observador e manifestação, na qual a participação se dá pela utilização de sistemas de visualização e interferência. Conforme Cláudia Giannetti (2006, p. 183), esta busca se tornou uma das linhas importantes de investigação no âmbito da *media art*, e aqui se busca percebê-la como integrante das ofertas de participação da arte na pós-modernidade. A distribuição comercial de aparelhos que constroem um “tempo simulado, sem referências diretas à realidade do nosso mundo, um híbrido que confunde o tempo da máquina com o do sujeito, que não existe autonomamente, uma vez

que está vinculado ao usuário do sistema interativo” (COUCHOT *apud* GIANNETTI, Op. Cit., p. 121), eis a oferta de participação que influencia a fruição de modo direto a partir da esfera digital.

Tanto nos sistemas eletrônicos quanto nas manifestações ao vivo, a imersão condensa uma comunicabilidade íntima entre o proponente-artista e o participante-fruidor, no sentido de que rearticula a posição de ambos como criadores num processo de transformação da percepção, ampliando-a e intensificando-a. Na manifestação artística moderna, o espectador foi estimulado a compor sua sensação de forma independente da obra artística, a partir de seu repertório anterior de experiências; na manifestação pós-moderna o fruidor é instado a expandir seu universo cognitivo, utilizando-se da interferência na composição, de suas habilidades sensório-motoras e de sua capacidade de criar nexos psicossociais com a manifestação-ambiente-encontro.

A imersão faz o fruidor se ver em meio ao texto em velocidade, podendo optar por uma reação pontual, uma ingerência em possibilidades dadas ou a emissão de novas propostas para a manifestação artística em curso. A imersão solicita, de modo indireto, a auto-referencialidade no ato de fruição, mas permite criar ações em rede, realiza um corpo não submisso à informação semântica, que se realiza num desequilíbrio:

desequilíbrio entre a informação direta de nossos sentidos e a informação mediatizada das tecnologias avançadas, [diante do qual] terminamos por transferir nossos julgamentos de valor, nossa medida das coisas, do objeto para sua figura, da forma para a sua imagem, assim como dos episódios de nossa história para sua tendência estatística, de onde o grande risco tecnológico de um delírio generalizado de interpretação.
(VIRILIO, 1993, p. 40)

Este universo, no qual estamos imersos na atualidade, se transforma continuamente e em velocidade, a partir da inserção e utilização dos aparelhos

tecnológicos de informação e comunicação no cotidiano. Desde as formas de aprendizado, de trabalho, de lazer, de registro, etc., esta transformação se impõe, moldando sensibilidades, modos de pensar, de agir e de se organizar em grupos socioculturais, cujos parâmetros podem ser percebidos como Pierre Lévy propõe:

Em vez de se construir com base na identidade do sentido, o novo universo se realiza por *imersão*. (...) seu paradoxo central: *quanto mais universal (extenso, interconectado, interativo), menos totalizável*. Cada conexão suplementar acrescenta ainda mais heterogeneidade, novas fontes de informação, novas linhas de fuga, a tal ponto que o sentido global encontra-se cada vez menos perceptível, cada vez mais difícil de circunscrever, de fechar, de dominar. Esse universo dá acesso a um gozo mundial, à inteligência coletiva enquanto ato da espécie (...) com a multiplicação das singularidades e a ascensão da desordem. (LÉVY, 1999, p. 119/20. Grifos do autor)

A fruição-fluxo se caracteriza por ser uma relação com o mundo e o tempo. Mesmo sendo assim tão extensa e intensa, pode-se pensar no espetáculo mineiro “PR AZ ER” (2013, Dir. coletiva, com co-direção de Zé Walter Albinati, 1h e 20min), da Cia. Luna Lunera, como busca de estimular uma atitude em fluxo para a fruição de um a cena ao vivo. Este trabalho teatral acumula como expectativas a criação compartilhada, a utilização de imagens projetadas como personagens, além de estimuladores sensoriais como água, fogo e odores, se expandindo da cena para a plateia. A presença da plateia é assumida e, por vezes, ela é interpelada discretamente sobre os conflitos das personagens no palco.

O espaço cênico indica um apartamento: sala, cozinha, janela. Nada é evidente ou realista. A luz é delicada e intimista, e força uma atividade mental constante porque revela o interior e o exterior de cada personagem a cada momento, e quem não se entregar ao fluxo veloz do pensamento e da afecção, não experimenta sua teatralidade. A plasticidade do espaço cênico completa e retoca cada gesto, cada atitude, cada palavra dos atores. Um casamento onde não há arestas, elas se revelam e se resolvem na sua própria existência, lembrando que a vida é sonho, não é perfeição cartesiana.

As imagens projetadas são delicadas: um cachorro e um chuveiro. O fluxo de emoções que se intensifica quando a linha tênue do animal desliza na parede e fica na porta, bem educado, traz ao mesmo tempo a velocidade da imagem eletrônica e a poesia da lembrança, como a intensificar a habilidade de cada fruidor de completar a dramaturgia proposta. Ser com a imagem, volver o olhar para o ator ao vivo que dialoga com ela e agregar os dois movimentos à percepção estética daquele momento, um trabalho intenso de fruição. O chuveiro banha delicadamente um corpo nu, e a água que já está pelo chão se confunde com uma imagem que é desenho. O olhar mais uma vez tem de amalgamar imagem e materialidade, numa velocidade plena, sob pena de não experimentar a poética múltipla. Poética que depende do raciocínio e da afetividade de quem frui para emergir.

Esta cena ao vivo contemporânea, como um fenômeno sócio-artístico-cultural, “apaga pouco a pouco a presença positivada de uma realidade dada pelos sentidos, os *sense data*, em favor de uma construção de realidade de segundo grau, até mesmo de realidades no plural, da qual a verdade e a falsidade não são mais marcas distintivas” (CAUQUELIN, 2005, p. 63). A construção de realidades, se realiza no deslocamento, uma noção que se baseia na apreensão perceptiva das operações mentais que formam a manifestação artística. Cauquelin diz que

ao se retirar, a obra deixou sua pegada ou até envia uma cópia (um semelhante) do lugar onde se considera que ela se encontra enquanto original. Isso é o mesmo que dizer que ela só existe separada, retirada, de algum modo invisível. As variações sobre o duplo, sobre o não-original e a cópia fazem entrar na roda dos conceitos que tratam da imaterialidade, a retirada, o desdobramento, o apagamento e, em todos os casos, uma noção com que já deparamos e que parece crucial: o deslocamento. (CAUQUELIN, 2008, p. 86)

Neste espetáculo cênico a invisibilidade e o remetimento ao vazio são elementos do conteúdo de sua manifestação, e constroem uma condensação de acontecimentos possíveis, mais que objetos ou representações. Nesta ação, o fruidor vive temporalidades, sem necessidade de causas ou prolongamentos,

exercitando a relação com o invisível e o indizível, agregando ao processo de se relacionar com o incorporal que é a manifestação, a tematização de seu tempo-espaço.

As relações que se estabelecem entre este tipo de manifestação e fruidores não correspondem à significação, uma vez que transitam entre a “artificialidade das presenças, sua aparência antropeide e sua falta de humanidade” (MERVANT-ROUX, 2006, p. 41, tradução própria^{xxvii}). Estes corpos estão presentes, são perceptivos, tem memória e linguagem, contudo, a suspensão dos significados gera uma atitude estruturante de experiência que não é dramática, posto que não se restringe a espelhar e reproduzir a relação entre seres humanos (SZONDI, 2011, cap. I). Ao contrário, luta com o inexprimível, com o vazio e com o inumano. A vivência da tecnologia no cotidiano promoveu a experiência de um não-lugar vinculado ao corpo social, organizando uma migração do representativo para o apresentado, que prescinde de continuidade, onde cada parte é um todo, onde o poder está na habilidade de manipulação dos dados oferecidos. Estas perspectivas realizam um processo iterativo.

III.3- Arte e Tecnologia: fronteira e polifonia na cena ao vivo

A interface arte e tecnologia tem gerado, desde pelo menos os anos 1950, um manejo específico de métodos e processos aplicados à atividade comunicativa e estética, atravessado pelas tecnologias ótico-eletrônicas. O conjunto de princípios que orientam esta criação tem se organizado em torno do aprimoramento de ações em rede, da recriação de técnicas e de objetos de difusão de informações, e tem enfatizado seu caráter imagético. Esta circunstância é um intensificador da videosfera, porque amplia a influência das imagens e dos textos eletrônicos visualizados em tela nas atitudes relacionais dos seres socioculturais da atualidade. Estas questões delinearam novos

processos de fruição das artes, que se organizam como agenciamentos, que se desenvolvem como estrutura da fruição-fluxo.

A compreensão da interface ser humano / máquina como sistema de criação artística, vai muito além da comunicabilidade; pode-se dizer que proporcionou a criação de teorias estéticas centradas no próprio sistema da obra. A presença constante da ubiquidade, esta capacidade de estar em todas as partes em qualquer tempo e simultaneamente, agregou a possibilidade de desmaterialização aos objetos e campos, e fez surgir para o fruidor a independência do suporte material para a realização da manifestação artística; a participação, aqui vista como a utilização experimental e continuada dos recursos interativos, tornou-se uma característica do campo da arte.

Em resumo, a interação com base na interface humano-máquina marca, de um lado, uma mudança qualitativa das formas de comunicação pelo emprego dos meios tecnológicos, que incide na reconsideração do fator temporal (tempo real, tempo simulado, tempo híbrido), na ênfase na participação intuitiva mediante a visualização e a percepção sensorial da informação digital, na geração de efeitos de imersão e translocalidade, e na necessidade da tradução de processos codificados. Por outro lado, dá testemunho da transformação da cultura baseada na escritura, nas estruturas narrativas logocêntricas e nos contextos reais, em uma cultura “digital” orientada para o visual, sensorial, retroativo, não-linear e virtual. (GIANNETTI, 2006, p.122)

A elaboração de sistemas baseados em conceitos científicos e sentidos múltiplos compartilhados, em medidas variáveis, fez as manifestações das artes desembocarem em

sistemas a-centrados, redes de autômatos finitos, nos quais a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer, onde as hastes ou canais não preexistem, nos quais os indivíduos são todos intercambiáveis, se definem somente por um *estado* a tal momento, de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma instância central. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.26)

Este contexto fronteiro é de colaboração entre arte, ciência e tecnologia, e ensejou uma circunstância na qual foram borrados os limites entre prática artística e *corpus* teórico, embora apontando uma intensidade própria que delinea cada um enquanto promove sua conexão. Sempre considerando a heterogeneidade de fundamentos e a característica não determinista e não hierárquica que se estabeleceu diante desta fronteira, a proposição de três parâmetros fundamentais para a teoria estética, “a função do artista, o conceito de arte e a esfera do espectador” (GIANNETTI, 2006, p.45), ocasionou que se engendrassem “as ideias de arte como processo e dupla posição do observador como receptor e emissor, temas desenvolvidos por pesquisadores e artistas cibernéticos, pioneiros da *Computer Art*” (GIANNETTI, 2006, p.54). Com esta origem cibernética, a perspectiva participativa em arte promoveu um “novo domínio de conhecimento”, uma “expansão da visão de mundo” (GIANNETTI, 2006, p.71), na qual é importante considerar que

depois da primeira metade dos anos 1950, os artistas se empenham em transgredir as fronteiras dos gêneros e das artes, inter-relacionando os mais diversos campos - música, teatro (ação, *happening*, *performance*), dança, cinema (audiovisuais), artes plásticas, entre outros - e empregando meios insólitos, sejam eles “naturais”, como mecânicos, tecnológicos e eletrônicos (GIANNETTI, 2006, p. 81),

Pode-se, assim, aceitar como contribuição principal da *media art* para o desenvolvimento da fruição iterativa, a superação das propostas estéticas individuais de cada arte em favor da organização de uma interface arte e tecnologia, como fronteiras de reflexão e de produção artística.

O processo de aproximação, contiguidade, interferência, apropriação, interseção e compenetração, que conduz à geração progressiva de redes de contato e de influências multidirecionais não hierárquicas, (...), não [se limita] à mera utilização de certas tecnologias, nem [tem] nas máquinas o único atributo que a caracteriza, e muito menos, o único fim. Pelo contrário, deve ser uma arte que encontra nos meios tecnológicos um caminho de expansão e um vínculo com outras manifestações criativas. (GIANNETTI, 2006, p.86)

Os parâmetros do processo de invenção conceitual do qual a *media art* tem sido decisivos na atualidade. Isto porque ultrapassam as manifestações da artemídia, como sugere Arlindo Machado (MACHADO, 2010, p. 08) e como adotaremos aqui, e se instalam na consciência do fruidor, estimulando sua auto-referencialidade como artista potencial. O poder da criação artística se desdobra da pesquisa e da formação profissional para a experimentação livre, embora,

mesmo os aplicativos explicitamente destinados à criação artística (ou, pelo menos, àquilo que a indústria entende por criação), como os de autoria em computação gráfica, hipermídia e vídeo digital, apenas formalizem conjuntos de procedimentos conhecidos, herdados de uma história da arte já assimilada e consagrada.

Neles, a parte “computável” dos elementos constitutivos de determinado sistema simbólico, bem como as suas regras de articulação e os seus modos de enunciação, é inventariada, sistematizada e simplificada para ser colocada à disposição de um usuário genérico, preferencialmente leigo e “descartável”, de modo a permitir a produtividade em larga escala e atender a uma demanda de tipo industrial. (MACHADO, 2010, p. 11)

Para usufruir destas possibilidades, o fruidor necessita de uma atitude imersiva na ação e no fluxo sensorial gerado pela tecnologia disponível, exigindo muito mais que a simples percepção e cognição da imagem que ela proponha. Trata-se de um processo de fruição por apropriação de um contexto. Esta fruição-fluxo transforma a relação entre proponente e participante, caracterizando-a pelo fluxo de vozes, criadoras e intervenientes na manifestação.

Pensa-se, com Deleuze e Guattari (1992), que se instala um novo paradigma, um plano de imanência onde a irradiação principal é a percepção do caráter processual do ato de criação. Este centro é distendido para absorver a responsabilidade do fruidor sobre a ação ou o objeto co-criado. E, mais, o exercício da criação da apreciação em movimento, nos variados níveis de corporalidade de cada um dos participantes.

Pensa-se também, que foi nas relações desencadeadas pela interface arte e tecnologia, que a proposta conceitual de criação individual tornou-se um

território em esfacelamento. O sujeito autor é uma subjetividade que se defaz na manifestação artística da atualidade, porque esta é um limiar entre objeto e sujeito; o artista é um sujeito que elabora um objeto/ação sem sujeito-alvo discernível, e esta ação/objeto artístico é, em si mesma, um sujeito que age. No encontro deste objeto-sujeito com o sujeito múltiplo fruidor, a autoria se multiplica em invenções e em subjetividades fragmentadas e entrelaçadas. A circunstância em si pode, às vezes, não corresponder forçosamente a uma obra conjunta, uma vez que esta só se pode realizar a partir da troca consciente; contudo, se pode perceber que neste contexto se dá uma atualização da noção de arte, na qual pode-se vê-la como a parte da rede de fluxos sociais na qual o indivíduo pode recompor uma subjetividade, continuamente explodida pelas demandas dos significantes fluidos. Esta situação provocou uma redefinição dos modos de valorização dos objetos e ações artísticas e de seus criadores, e está incrustada na apreensão estética e cognitiva da época atual.

Na cena ao vivo, é preciso observar as relações que se estabeleceram neste contexto, mantendo à vista sua influência na formação da figura do fruidor. Como lembra Mervant-Roux, a partir dos anos 1960, “a questão do espectador” se tornou constante na elaboração da cena, dando ensejo a experimentações no teatro, na dança e na ópera, fortemente influenciadas pela arte da performance. Ao encarar o fruidor como “o espectador pura potencialidade – puro devir (...), sobretudo, ao se abrir à sua dimensão profundamente simbólica, pode-se dizer criativa, ao mesmo tempo que seu caráter de experimentação da realidade”, as artes da cena absorvem para seu contexto a perspectiva levantada pela artemídia, de que o fruidor compõe o espaço-tempo da manifestação com sua alteridade, e não só com sua percepção mental (ROUEN *apud* MERVANT-ROUX, 2006, p. 62, tradução própria^{xxviii}).

Este fruidor, na relação proposta pela cena pós-moderna, vai ser estimulado a experimentar a errância e renovar seu imaginário nesta deriva, se realizando como parte da esfera estética da manifestação. A ser ele mesmo uma das mídias nas quais se realiza a manifestação. Será constantemente lembrado da necessidade de exercitar a auto-referencialidade e a multiplicidade, de modo

criador e interveniente. A fronteira entre a área de jogo cênico e a área ocupada pelo fruidor deixa de ser física e, por influência da ciência e de sua explicação do senso comum, se esquematiza para um ajuste de ponto de vista:

a experiência perceptiva não é equivalente a um julgamento de verdade; No entanto, não está fora do âmbito do mesmo. (...). Adquirir algum conhecimento sobre o mapa científico de um objeto não altera a percepção (sensorial) que há e ainda "qualifica" de outra forma o que percebemos. (...). O mundo científico intervém como uma alternativa ao repertório mítico muito desgastado. (MERVANT-ROUX, 2006, p. 126/7. Tradução própria^{xxix}. Marcas da autora)

Mervant-Roux propõe uma esquematização que pode, aqui, auxiliar a perceber a fronteira que a auto-referencialidade e a multiplicidade estabeleceram, a partir da sua aceção desenvolvida pela artemídia, e que mostra o momento de instauração da fruição-fluxo na cena ao vivo:

Primeira deriva: as pesquisas se polarizaram sobre a sala, e rapidamente passaram da observação segundo a qual um público desenvolve um papel na criação para outro no qual existe uma natureza teatral neste papel. Esta perspectiva se alia à crítica ocidental.

Segunda etapa: a atividade do espectador é mais e mais descrita por ela mesma, como uma experiência estética e/ou relacional, onde se sugere que ela está além do domínio da pura experiência, se colocando como um verdadeiro trabalho concentrado para formalizá-la em relação à brevidade da cena. O essencial está no acontecimento: o público, se ele é bom, colabora na realização.

Terceira etapa: no cume do seu enobrecimento, a figura espectadora desaparece brutalmente, como se fosse consumida (se fosse consumida pelo seu próprio papel de sustentáculo formal).

Última etapa: chegada dos candidatos à sua substituição, o mais dinâmico e mais mediatizado é, sem dúvida, o "interator". (MERVANT-ROUX, 2006, p. 71, tradução própria^{xxx})

Na perspectiva da fruição-fluxo, o participante da manifestação artística encenada se realiza como um corpo em performance, por ser estimulado a agir diante da cena sob parâmetros complementares: primeiro uma "escuta flutuante" (MERVANT-ROUX, 2006, p. 112), ou um processo que se inicia na

presença da ocorrência cênica e se estende *ad infinitum* como atitude e como experiência na memória corporal. Segundo, como “emoção sem emoção” (Idem, p. 114), um movimento diante da manifestação na direção de permitir o desnudamento dos sentimentos deflagrados, desembaraça-los na sua expressão físico-corporal e permitir um distanciamento da sua atmosfera, para seguir os novos sentimentos propostos por ela de forma não sequencial nem linear, não dirigidas a um clímax final, mas, sim, fragmentados em durações que podem promover repetições. Em terceiro, a “relativização” na própria cena do que é mostrado pela cena (Idem, p. 128), cumprindo pressupostos científicos de percepção e de associação, numa busca da cena de promover no fruidor uma atitude contínua de revisão de seu conceito sobre uma ação ou crença diante de um elemento apresentado, estimulando a uma redescoberta de si mesmo. Nestes movimentos se realiza a iteração, como uma atitude de contínua ativação da fronteira entre cena e vida, revitalizando, para isto, a corporalidade presente que é instigada em cada um de seus momentos.

Ainda na atividade fruitiva iterável, há um exercício da compreensão dos rituais culturais contemporâneos, uma manobra na elaboração da manifestação-encontro-ambiente no sentido de “combater o ver, e fazer experimentar olhar para o que quiser” (Idem, p. 135), de modo a se opor conscientemente à automatização do sentido da visão ocasionada pela videosfera. Um quinto parâmetro, é o auto-estímulo à aceitação da “experiência do presente aberto e em comum e da dissonância interna que sobrevive a este presente” (Idem, p. 152). Esta circunstância ativa, também, uma consciência do tempo presente, no qual emerge a compreensão crítica do “estado potencial de exibição” que é típico do “habitante dos palácios de vidro e anteparos para reflexos” (Idem, p. 156/7), isto é, da forma como se apresentam os sujeitos na videosfera.

Em meio a esta ação que é simultaneamente mental, afetiva e corpórea, o fruidor exercita a “mediação”: habilidade de se posicionar no entre da arte com o mundo, mas se mantendo “solidamente ancorado na realidade social e capaz de experimentar as poéticas do invisível que se organizam na cena” (Idem, p. 183). A esfera iterativa possibilita que estas ações absorvam com maior tranquilidade

o fato de que as temporalidades são “expressas em situações mais que em enredos” (LEHMANN, 2007, p. 113). O desafio às fronteiras corporal e espaço-temporal nas cenas ao vivo, retoma o fato de que a história da arte pode “ser lida como a história de sucessivos campos relacionais externos, que mudam de acordo com práticas determinadas por sua própria evolução interna” (BOURRIAUD, 2009, p. 39).

Estas operações sobre a relação e sobre a temporalidade, criaram uma atmosfera de disponibilidade que realiza o paradigma da fruição-fluxo, solicitando a ampliação das práticas, dos vínculos e das referências que o artista investiga no tecido social nas suas manifestações. Pode-se reconhecer uma esfera relacional que acumula as conquistas tecnológicas e as faz interagirem com as perspectivas da experiência sensível na elaboração de dispositivos. Ao seu redor, um espaço-tempo no qual as transformações das estruturas socioculturais e da percepção convocam os agentes da esfera, os artistas, como “operadores de bifurcações na subjetividade” (GUATTARI *apud* BOURRIAUD, Op. Cit., p. 138), e os não-artistas, como operadores do simbólico transferido, ambos a ocuparem o cenário-mundo.

Na afirmação de Machado, a seguir, pode-se captar uma faceta do paradigma de iteração constituído pela fronteira arte e tecnologia na cena:

quem faz arte hoje, com os meios de hoje, está obrigatoriamente enfrentando a todo momento a questão da mídia e do seu contexto, com seus constrangimentos de ordem institucional e econômica, com seus imperativos de dispersão e anonimato, bem como com seus atributos de alcance e influência. A arte, ao ser excluída dos seus guetos tradicionais, que a legitimavam e a instituíam como tal, passa a enfrentar agora o desafio da sua dissolução e da sua reinvenção como evento de massa. (MACHADO, 2010, p.29/30)

As conquistas da artemídia, de interatividade, de criação em conjunto e em vários níveis, de velocidade e de proximidade na ausência, com a percepção do vazio como dispositivo criativo, são uma possibilidade concreta de realização conjunta de satisfação estética, mas, também, de crise para os fruidores, por diluírem parâmetros estabelecidos no tempo histórico. A representação e a leitura de significados são diluídos nos modelos de cena ao vivo atuais, que tem,

pouco a pouco, se deslocado da *apresentação* na direção de uma *convivência entremeada de ações estetizadas*. Isso recria a fronteira arte – vida e faz ser possível a liberdade, a gratuidade e a afetividade como ações estetizantes. Não que estejam totalmente disseminadas, mas emergem em manifestações que as buscam, quando bem sucedidas.

A gratuidade, uma espécie de desdobramento da multiplicidade, é a própria invenção de realidades, que se projeta para além de significados e de significantes, se realizando no estar ai no mundo. O processo de fruição se torna iterativo por ter enredado à percepção estética as suas facetas racional e a poética, como enunciado. A plena relação de interlocutores em trânsito permanente, vistos por Paul Virilio (1993), é a possibilidade performativa da auto-referencialidade no cotidiano e na manifestação artística. Há uma convivência caótica destes elementos e parâmetros, apontando a uma inadequação na ideia de escolha de algum que seja definitivo. Pode-se agregar outros elementos em fluxo contínuo, e ainda assim, manter em foco o fruidor como artista potencializável. O que se estabelece é a polifonia entre todos eles, levando a novas possibilidades de *cena com*, ao invés de *cena para*.

A polifonia instaurada pela artemídia na cena ao vivo não é, somente, um fenômeno teatral ou tecnológico. Constitui um conjunto de relações internas de ritmo e de experiências para o fruidor. Pode-se falar em estabelecimento de uma harmonia no caos, por todas as solicitações e possibilidades que a tecnologia de imagens e de movimentos coloca para a cena ao vivo. Todos os elementos internos à cena, como objetos, luzes e sonoridades, por exemplo, entram em composição, como num coro, que vai explorar a fronteira entre interno e externo ocupada pelos outros elementos, como as intensidades, as variadas materialidades corporais, velocidades, percepções e decisões. Os participantes são envolvidos por uma partitura sensorial geral, na qual todos são abordados e devem se posicionar. O contexto dimensional que a exploração das possibilidades ótico-eletrônicas proporciona é infundável. A cena baseada em conflitos desaparece e emergem no seu lugar estruturas plásticas e dinâmicas relacionais. Desenvolve-se uma dimensão de subjetivação nesta cena polifônica,

ativada como imagem e ação do sujeito-NÓS sobre esta relação. Esta polifonia ultrapassa a linguagem, é incandescente no corpo de carne, como “pensamento do não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante” (RANCIÈRE, 2009, p.10).

A polifonia pode ser entendida como a ação metódica e orquestradora exercida simultaneamente por todos os elementos da cena, em função de alcançar o rito da percepção conjunta. Um rito que visa, pensa-se aqui, a abandonar a cena, na sua definição de feita para ser vista, em busca da realização da alteridade no interior do evento relacional. Que tem como expectativa abrir a matéria cênica para ser a vida, e ser com a vida um espaço no seio do tempo. A perspectiva de iteração solicita mergulhar-se em experiências do agora permitindo emergirem todas as percepções relativas àquela situação ou temática que surgirem no pensamento e na emoção. E, também, assumir o desconhecido como possível, absorvendo toda a rede de circunstâncias para atualizar estas experiências.

No aspecto interno às manifestações, a tecnologia multiplica ao infinito as dimensões da cena, ocupando-a com imagens do real e com novas realidades, que compõem um espaço-tempo fictício com matrizes do meio supra-real. Nesta construção do espaço-tempo do jogo cênico, o fruidor se relaciona com a estruturação social do tempo e com uma nova organização social do espaço. Essa relação com o pensamento da arte não se restringe a expressar-se como linguagem, está em correlação consigo mesmo, e faz integrarem-se virtual e atual; seu objetivo não é o resolver, sejam conflitos sociais ou psicológicos, sejam batalhas ou paixões, mas experimentar sensações, ações, pensamentos momentâneos e secretos, trazer por meio de gestos ativos a parte das verdades que vive refugiada sob as formas de encontro entre o ser e o devir.

Dentre os procedimentos cênicos que alcançam realizar a polifonia no seu encontro com o fruidor, se pode destacar o *work in progress*, como foi desenvolvido por Renato Cohen em vários de seus espetáculos. Em especial, “KA”, concebido e realizado na Unicamp, com os alunos do Departamento de

Artes Cênicas e baseado na obra de Vélimir Klebnikov, poeta russo que viveu entre 1885 e 1922, mostra um processo de colagem polifônica entre recursos tecnológicos de produção de imagem, hipertextos se realizando na luz, nas falas, no figurino e na movimentação performática dos atores e atrizes, na ambientação construída como plethora de estímulos para o fruidor e nas nuances de xamanismo. O processo de construção se deu antes, durante e depois da abertura para a participação do fruidor; durante o trabalho de elaboração os atores e atrizes se relacionaram com espaços, práticas xamânicas, treinamento físico-corporal para a cena, realização de vídeo-imagens, composição visual, e os elementos iam sendo experimentados na medida do seu surgimento, ou emersão na ocupação do espaço escolhido. O próprio espaço surgiu como necessidade após a construção de elementos performáticos sobre a morte.

Os participantes fruidores se instalavam como num corredor, de um lado e de outro da cena que ocupava o meio, os cantos e o alto do espaço. As imagens transbordavam de seus lugares e atravessavam todo o ambiente em projeções e por meio da mudança de lugar dos atores. Nenhum elemento cedia espaço ao outro, compondo uma rede, na qual o fruidor podia, e devia, escolher um fio para si mesmo, exercitando sua capacidade iterativa de vivenciar fluxos, ao invés de acompanhar narrativas lineares. Como artista multimidiático, Renato Cohen impôs um deslocamento de percepção constante, como a exigir dos fruidores a presença, e não o olhar. Os prazeres possíveis demandavam atenção, disposição e, até, renúncias, pois nem todos estavam ao alcance de cada um dos lugares destinados aos participantes fruidores. A polifonia era também exigida do fruidor, sob o ponto de vista da necessidade absoluta de reconhecimento de uma mitologia, de sinais sacralizados e de uma abertura para uma contínua colagem de fragmentos. A iterabilidade se realizava no vazio que exigia a disponibilidade para sentir e perceber as frações dos eventos, propondo não alimentar frustrações pelas faltas ou ausências.

Um ato polifônico de prazer estético iterativo, se vale da convivência da arte com a ciência e seu estudo racional das emoções, e segue um fluxo de influência política e econômica, compondo a vontade como expressão, incitando à

abstração, à percepção da técnica, da lógica e estabelecendo um plano articulado e complexo de definição e de formalização do ato para si. Contudo, o borramento das fronteiras entre as artes e o poder do envolvimento sensorial corporal na manifestação, despertaram a percepção e evidenciaram o projeto que estava no fundo dos acontecimentos da arte pós-moderna: o comprometimento emocional do observador-consumidor-participante. Emocional na sua acepção filosófica de “reações imediatas do ser vivo a uma situação favorável ou desfavorável, imediata porque condensada” (ABBAGNANO, 2007, p.311). O que, talvez, não estivesse ainda totalmente claro para os artistas é que o fato de o fruitor se tornar co-criador direto das manifestações não poderia ser compreendido como um plano da individualidade mas, sim, da coletividade.

O exercício polifônico coletivo diante das fronteiras entre as artes e entre estas e a vida, é um processo de contato. Estes contatos incluem o indizível e o invisível, são capazes de refazer textos do sujeito e do coletivo e, o que mais importa neste estudo, são um processo de agenciamento com a própria inteligência criativa. A comunicabilidade se estrutura em rede, com os elementos de escuta flutuante, com a experiência em aberto e no tempo presente, com a dissonância interna e a habilidade de mediação do fruitor de suas sensações e percepções para ações em coletivo. A aura desta estrutura permanece, entende-se aqui, espetacularizada, contudo, migrou para os enunciados performativos:

[aqueles que] não tem o seu referente (...) fora de si ou, em todo caso, antes de si e face a si. Não descrevem qualquer coisa que exista fora da linguagem e antes de si. Produzem ou transformam uma situação, operam; (...) como sua função ou sua destinação manifestas (...). (DERRIDA, 1986, p. 420)

Na polifonia se compõe, pensa-se aqui, uma resistência que representa as expectativas deste fruitor em face do processo proposto pelo artista, sendo que este processo é atravessado pela reunião do inesperado com o utilizável, do coerente com o experimental, do interesse com a amplitude de possibilidades, de pares que possibilitam a esfera relacional da arte. O enunciado performativo absorve esta resistência e multiplica as possibilidades de participação,

transpondo-as em criação polifônica e, também, no próprio desenvolvimento de habilidades que a potencializam, realizando aspectos relacionais de descontinuidade, ruptura e interface, pilares do processo iterativo.

Outra perspectiva de realização de cena polifônica se pode encontrar no trabalho de Gerald Thomas; sua ópera seca, construída “pela definição espacial, o recorte de luz, a inserção do texto, a movimentação coreográfica, a interferência musical, o gesto do ator e a projeção de imagens, configura uma nova etapa da cena brasileira” (FERNANDES, 2010, p.03). Espetáculos como “M.O.R.T.E” (1990), “The Flash and the Crash Days. Tempestade e Fúria” (1991) e “Império das meias verdades” (1993), para citar apenas os presenciados por esta autora, foram atos polifônicos de criação e de composição entre o encenador e os atores e atrizes, capazes de explorar elementos da cena até o seu esgarçamento, até sua transparência diante do olhar estupefato do fruidor. Esta cena se compunha de procedimentos cênicos justapostos, de fragmentos de textos reunidos em busca do deslocamento da percepção, do estranhamento e da revisão de expectativas teatrais sedimentadas. Uma performance pedagógica de iterabilidade nos seus vários níveis.

O tempo era um elemento crucial de cada uma destas encenações de Thomas, o qual imergia o fruidor numa rede de elementos independentes que interagem entre si, orquestrados por uma intenção de bombardeio sonoro e visual, até o estarecimento. No dizer de Sílvia Fernandes, ao invés da costumeira unidade de sentido, Thomas buscou em sua cena, e ainda busca, uma “polifonia significativa” (Idem, p. 04), que se desdobra entre o fruidor, seu hábito de participação silenciosa e os incômodos mentais e corporais que podem lhe ser causados. Sem desperdiçar nenhuma das possibilidades da imagem, da sonorização, da plasticidade do ambiente, do palco e das tecnologias de som e imagem, o encenador dispunha-os em função da ironia e da fragmentação. Em sua rede polifônica, Thomas sobrepuja citações de cenas, do cinema, da pintura, da literatura, num desafio de instigar associações e reflexões sem limites no fruidor. Não deixou de ser polêmica esta cena, e marcou época tanto pela espetacularidade nova, experimental, inusitada, quanto pela própria

performance do encenador, afeito às discussões e provocações politizadas, satíricas e, por que não, irresponsáveis. Sua cena e seu comportamento constituíam-se em “movimentos obsessivos a partir de códigos híbridos”, voltados para a negação e a transgressão (FERNANDES, 2010, p. 09).

O projeto de estímulo e provocação do espectador para que deixasse seu lugar de contemplação passiva, que superasse as prerrogativas do gosto, que sendo individual prescinde da universalidade e ocasiona um isolamento tanto aos autores quanto aos fruidores, solicita, por sua vez, a sua habilidade de deliberação. Não propriamente a deliberação sobre suas preferências, seus gostos, mas sobre uma operação de movimento de sentido. Uma operação prática de construção de uma rede de ativações, na qual ele é agente iterativo de estruturas que fazem funcionar a cena como um dispositivo de produção de um “conhecimento [que é] adquirido e também um *haver*, um capital (...), [que] indica a disposição incorporada, quase postural, de um agente em ação” (BOURDIEU, 2001, p.61). Esta operação não tem limite nem solução de continuidade pré-determinada porque sua estrutura é de jogo, e sua perspectiva indica uma sensibilidade que responda ao paradigma pós-moderno de reação corporal ao mundo. “O hedonismo, os prazeres do corpo, o jogo das aparências, o presentéismo, todos representam pontos naquilo que não é um ativismo voluntário, mas sim a manifestação de uma real contemplação do mundo” (MAFFESOLI, 2010, p. 35), a qual se realiza como competência intelecto-afetiva.

Há espaço para a visão da arte como sensibilidade-suscetibilidade, que, parece, reforça a operação de intenção do fruidor. Esta, por sua vez, é função da relação com a manifestação artística em determinada situação econômica e social, e se consolida na aptidão do espectador para gerenciar sua formação artística. Enquanto isso, a circunstância da manifestação experimental e relacional deste pós-moderno, exigente do investimento consciente intelectual e afetivo e do capital cultural do fruidor, “pressupõe e produz a suspensão da adesão imediata [e] pode conduzir à dissociação entre o *conhecimento* das relações prováveis e o *reconhecimento* dessas relações” (BOURDIEU, 2008, p.228, grifos do autor). Bourdieu nomeia este sistema, que se constitui no decorrer da história coletiva e

se adquire no decorrer da história individual, de *esquemas incorporados*, chamando atenção para seu funcionamento na prática da atividade estruturante da vida sociocultural. Este sistema regula o desenvolvimento da percepção estética, podendo torna-la mais profunda e múltipla ou inconsistente e apoiada na circulação dos bens de consumo de massa.

Este movimento do pós-moderno pode ser reconhecido como um projeto em processo para o fruidor: por um lado, mostra-lhe a característica herdada da modernidade de contemplador ativo individual e de compreensão da obra como mercadoria; por outro, o incita a uma reação imediata e um posicionamento micro-político diante da manifestação, que tem implicações filosóficas e que, por isso mesmo, a alguns afasta irremediavelmente. Assim é que as manifestações da arte contemporânea dão ensejo a um projeto de operatividade simbólica veloz, múltipla e continuada. Um projeto já em processo na atualidade.

Considerações Finais

A cena do caos consciente

Este estudo se organizou como tentativa de desenvolver o conceito de fruidor na arte contemporânea, considerando a cena ao vivo como campo de imanência no qual está inserido este agente cultural na contemporaneidade. Como conclusão, é possível apontar que esta figura de fruidor se caracteriza por elementos tais como: a) a produção de uma subjetividade que auto-enriquece continuamente sua própria relação com o mundo; b) a constatação de que estes fruidores são convidados a entrar em módulos temporais catalisadores, sugeridos por Nicolas Bourriaud, ao invés de contemplar objetos imanentes fechados no mundo de referências de um artista, mas ainda se sentem inseguros diante da enorme operação simbólica que isto significa; e c) que a função poética das manifestações consiste agora em recompor universos de subjetivação para o corpo expandido e saturado pelas próteses eletro-eletrônicas da atualidade.

Uma tal circunstância, fez ser pertinente retomar o conceito de Corpo sem Órgãos, relatado por Antonin Artaud, e de onde Gilles Deleuze parte para sua análise do trabalho da arte e da intensidade de sua presença no pensamento. Para além das sensações engendradas pelas manifestações artísticas nos fruidores, a busca da arte contemporânea parece ser, antes de tudo, da liberação do corpo, da sexualidade, do inconsciente, dos instintos, na direção de uma poesia transformada em realidade em contraposição ao discurso racional e mercadológico que vinha atravessando imperativamente a arte desde a modernidade. Ao nomear a relação com a arte como uma vida de corpo sem órgãos, se pode entendê-la como um agenciamento, capaz de experimentar a

relação com a fruição em co-criação. De exercitar-se num movimento de amor, como atividade em relação ao outro, e ao coletivo que a manifestação sugere.

Para que uma tal estrutura de aprendizado de inserção na manifestação artística se dê, é numa perspectiva de pertencimento e de participação que se dá a função de fruidor. Por outro lado, ao tomar consciência de que esta relação não se dá como formação de sujeito, mas como apreensão da necessidade de subversão de um sujeito autocentrado, ela se mostra como uma perspectiva de recomposição, de reabsorção do que a desterritorialização maquínica tem produzido nas intersecções entre criadores e co-criadores na manifestação artística, relacional e plural, da atualidade.

Nas relações de participação na manifestação artística, aparecem uma série de elementos que se confundem com sua estrutura, mas que são na verdade, transformações profundas na atividade artístico-cultural da sociedade. A “ausência” do artista autor e sua nova figura de proponente, é um verdadeiro afrouxamento das categorias que até então compunham a arte como campo de conhecimento. As fronteiras interdisciplinares entre as artes, comendo manifestações abertas ao extremo dessa possibilidade, e com características tão particulares que acabam com se fundir à vida o artista proponente, comprometendo ele e todos os que dela participam numa rede contínua. E a possibilidade de uma manifestação ser planejada, financiada e não realizada, se os fruidores participantes não se apropriarem dela.

A cena ao vivo relacional, que de início se complica pela característica relacional de toda cena, parece estar em busca de uma nova natureza para sua relação de fruição, que compreenda a heterogeneidade do fato social que ela realiza. Uma abordagem que comporte o evento, a ocorrência de diferentes fruidores em cada tempo-espço de apresentação, amalgamados à força do jogo e da transformação da sensibilidade destes fruidores. Esta relação comporta os estratos temporais da expectativa do anterior espectador, uma certa submissão à necessidade de corporalização deste espectador na atualidade, e a diversidade de tempos simbólicos que são articulados em cada apresentação espetacular. Além de trabalhar com elementos simbólicos que não propriamente transcendem o

tempo histórico, que muitas vezes, incorporam seu movimento a partir de uma dinâmica própria, como em platôs.

O que se pode apontar como fechamento para este estudo é o fato de que, na sua faceta estática anterior ao contexto da arte relacional como tal, uma ativa subjetividade já se configurava na atividade teatral, já se alimentava do conjunto de possibilidades que o fruidor oferecia à manifestação, mas que não tinha espaço materializado para comunicar. A assunção do espectador como uma presença concreta e inventiva, circulante e experimental, traz para a cena ao vivo um projeto estetizante de estados sensoriais, de atos orgânicos em coletivo, de equilíbrio artificial do instante e da circunstância espetacular.

A iteração promove uma escuta singular, autônoma em relação às implicações socioeconômicas do espaço e do grupo de participantes do evento cênico. Traz para a cena ao vivo relacional um lastro de duração do sensível, que não se esforça por, e nem necessita, de precisão ou pré-definição, porque amplia o projeto de espetacularidade para um processo de teatralidade expandida e de sensibilidade alargada. Ao invés da representação, a iteração vai enfatizar a elaboração de uma realidade perceptível como fenômeno coletivo de blocos de afectos e perceptos.

A dimensão seguinte a estas percepções pode ser vista como a percepção da flutuação da experiência cativante que a cena ao vivo necessita, diante do eco da autoria coletiva do evento cênico iterável. O efeito de elaboração conjunta dos constituintes da ação cênica (presenças, cores, formas, movimentos, etc.), será por si só, um agenciamento autônomo para a aderência dos fruidores treinados na sensibilidade maquínica ao jogo e à situação experimental lúdica na qual a cena ao vivo vem se transformando.

NOTAS DE TRADUÇÃO

ⁱ MERVANT-ROUX, 1998, p.8, grifos da autora, tradução própria; **pág. 10**

“(…), s’est dessiné du spectateur soit spectral soit un portrait extraordinairement actif, avec trois variations. Dans la première, il est un sujet relationnel, vivente intensément un théâtre qui est d’abord une co-présence, une rencontre, un échange. Le deuxième discours, de tonalité plus sociale, le considère en groupe. Sa participation collective, observation critique ou force expressive d’intervention directe, lui donne une dimension politique. Le troisième discours, fondé sur les travaux des semiologues, montre un ‘*spectator in drama*’ mentalement entreprenant, lecteur, découder, analyste du spectacle, effectuant l’ultime étape du travail, donnant le sens.”

ⁱⁱ MERVANT-ROUX, 2006;

“(…) la réduction de celui qu’on s’était mis à appeler ‘le spectateur’ à son état trois temporaire et trois étroit de spectateur(…)”.

Idem- p. 14;

“Car la notion de spectateur et de public est une notion fautive, un sujet impraticable, une mauvaise abstraction si on ne met pas en cause aussitôt *avant* l’auteur, *avant* le comédien, *avant* l’organisateur, la notion de société.”

ⁱⁱⁱ - MERVANT-ROUX, 2006, p. 21;

“Accepter sans examen le terme de ‘spectateur’ – ou celui de ‘public’: en l’occurrence, ils s’équivalent- serait continuer à penser selon le vieux modèle du théâtre de divertissement en vase clos; (...). est que le monstre théorique du ‘spectateur’ (du spectateur en soi) est né du rêve élaboré par certains auteurs du théâtre populaire, dans le cadre d’une identification générale du théâtre à un espace politique classique.”

^{iv} Piergiorgio Giacché, 1991, p. 193;

“Il primo lavoro è interagire con lo spettacolo, mentre accade la costruzione di un proprio spettacolo mentale, (...), ma anche le associazioni e le divagazioni che si sommano nel proprio personale e frammentario montaggio”.

^v HIGGINS, 2002, p.190;

“Harvard University professor of education and neurology Howard Gardner, addressing the problem of individual difference on a cognitive level, has theorized that human beings engage with the world using at least seven fundamentally different forms of intelligence. In addition to the linguistic and logical-mathematical forms privileged by standardized tests at all levels of the first-world education system, humans also possess musical, bodily-kinesthetic, spatial, interpersonal, and intrapersonal intelligences to varying degrees.”

vi MERVANT-ROUX, 2002, p.31;

“La forme chorale réapparaît sur les scènes européennes pendant les années soixante/soixante-dix, là où l’expérimentation et le renouvellement formel sont liés au désir de retrouver un grand public, les couches populaires et les jeunes. (...) L’objectif (...) est la complexification de l’espace dramatique qui n’est pas plus entièrement occupé par l’action mais accueille en son sein *un regard sur l’action*. Ce n’est pas par abolition de la ligne-frontière que B. Brecht ouvre sur la scène. (...). Avec la mise en scène *visible* de personnages-spectateurs, on fait grandir le plaisir du théâtre mais on risque l’affaiblissement dans le “second degré”. (...). Le drame *incorporait* un regard clinique sur le drame.”

vii ARDENNE, 2002, p. 57;

“Abouter art et vie ordinaire. Expérimenter le réel. (...). Les concaténations, signature d’une esthétique propre, relèvent d’un désir de jonction.”

viii POPPER, 1985, p.209;

“L’œuvre d’art n’est plus achevée que par les mains et l’intelligence active du public » [Jan Martens]. C’est cependant à un type très différent d’action que se réfèrent les interventions destinées à provoquer une réponse créative du public. Tout récemment, un certain nombre de jeunes artistes ont entrepris de dépasser le stade de ‘happening’ d’une part, et de la ‘participation’ de l’autre. Ils se sont attachés à la création d’un événement significatif propre à susciter l’entière collaboration du spectateur.”

ix ARDENNE, 2002, p. 11;

“Sous le terme d’art ‘contextuel’, on entendra l’ensemble des formes d’expression artistique qui diffèrent de l’œuvre d’art au sens traditionnel: art d’intervention et art engagé de caractère activiste (*happenings* en espace public, ‘manœuvres’), art investissant l’espace urbain ou le paysage (performances de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l’économie, des médias ou de spectacle.”

x ARDENNE, 2002, p. 177;

“À l’ère de l’Internet, le concept de mobilité perd beaucoup de sa consistance sémantique originelle. C’est en effet dès l’origine et de manière programmatique que l’œuvre d’art conçue pour le réseau est vouée à la circulation, au déplacement topographique, à l’errance générique et banalisée.”

xi ARDENNE, 2002, p.165;

“(…) attractif en soi, du fait de sa fréquente singularité et de l’étonnement légitime qu’il a tendance à susciter chez le spectateur non averti. Il l’est aussi en ce qu’il bouscule la perception, incite le public au refus de consommer l’œuvre d’art par les voies ordinaires, au premier chef la contemplation. (...).

Déplacement, perceptif, donc, qui crée de l'agitation et qui relève d'une esthétique du brouillage. Or brouiller, c'est mettre en doute, c'est briser la certitude tranquille, c'est affirmer la potentielle productivité du chaos."

^{xii} POPPER, 1985, p.201;

"(...) le concept artistique de jeu répond à un besoin esthétique fondamental de l'homme. (...). Le public est très souvent invité à appliquer ces règles, sans en chercher de nouvelles et, par conséquent, ses facultés d'association, d'invention et d'imagination sont très peu stimulées."

^{xiii} ARDENNE, 2002, p.180;

"Tout contact avec une œuvre d'art est d'emblée participation."

Idem, p. 181:

"(...) des situations à composer ou avec lesquelles composer."

^{xiv} ARDENNE, 2002, p. 190;

"(...) une formule qui se concrétise à parts égales dans 'l'opération' et dans la cénobitisme."

Idem, p. 190/1 :

"S'accorder sur la forme de l'œuvre, négocier, peser le pour et le contre, décider démocratiquement."

^{xv} LE STRAT *apud* ARDENNE, 2002, p. 193;

"Ce type d'action participative, qui renvoie au concept de 'créativité diffuse' défini par Pascal-Nicolas Le Strat (...)."

^{xvi} ZEKI, 2002, p. 53;

"I try to show that we can trace the origins of their art to a fundamental characteristic of the brain, namely its capacity to form concepts. This capacity is itself the by-product of an essential characteristic of the brain. That characteristic is abstraction, and is imposed upon the brain by one of its chief functions, namely the acquisition of knowledge."

^{xvii} DUCHAMP, 1957, sem paginação;

"(...) ce qui est inexprimé mais était projeté et ce qui est exprime inintentionnellement."

^{xviii} HIGGINS, idem, p. 199, tradução própria;

"In a postindustrial society, then, understanding is reached through negotiation between the individual and his or her culture. Intelligence thus becomes communal, creative, and communicational, reflecting an ability to bring relevant 'knowledge to bear on a novel situation' and a context in which 'understandings can only be apprehended and appreciated if they are *performed* by a student."

^{xix} POPPER, 1985, p. 201, tradução própria;

“Toutefois, il faut souligner que, lorsque les artistes visent à provoquer une participation ‘totale’ du spectateur, une participation des sens et de la conscience, ils ne sont pas entravés par les limitations imposées par des codes et des traditions au sens général de ces termes. Ce qu’ils proposent au spectateur est l’aboutissement de leur propre engagement existentiel, et c’est dans cette mesure qu’ils intègrent à leur proposition artistique des éléments de la vie réelle.”

^{xx} DERRIDA, 2008, p.131;

“(…) pues tener un rostro es poder responder en el ‘heme aquí’, ante el otro y para el otro, de sí para el otro.

^{xxi} POPPER, 1985, p.12;

“L’espace dans lequel il pénètre est d’une nature totalement différente de celui des périodes antérieures. (...). Sous la forme d’un espace ou d’un environnement ‘social’, dans lequel les différents aspects de la vie d’une communauté moderne peuvent trouver place ; ensuite, qu’il est ‘réel’, car l’espace artistique ou artistico-esthétique ainsi défini est tri-dimensionnel et non illusoire ; enfin, qu’il faut le considérer comme un environnement plus ‘humain’ puisque y peuvent pénétrer une ou plusieurs personnes auxquelles il offre la possibilité d’une activité polysensorielle spontanée.”

^{xxii} POPPER, 1985, p. 245;

“Nous devons ici prendre en considération trois niveaux distincts: le mode de production en soi (esthétique industrielle, multiple, etc.); l’interprétation de l’activité dans le mode de production et des applications (...) et le principe du feed-back.”

^{xxiii} POPPER, 1985, p.232;

“(…) afin de définir les conditions ‘interdisciplinaires’ qui pourront permettre à l’artiste de justifier ses prétentions à une créativité plus large, fondée sur la science, des méthodes et des techniques interdisciplinaires modernes et sur le recensement des besoins esthétiques, tout en conservant le sens de ses responsabilités sociales.”

^{xxiv} POPPER, 1985, p.206;

“Yanez elabore depuis 1967 un programme de recherches destinées à un ‘spectateur/participant et créateur libre, un participant comme producteur d’un événement plastique, un spectateur non consommateur de l’objet ou de l’œuvre en tant que produit génial de l’artiste, mais constructeur d’une situation de dialogue avec les installations présentées par l’artiste ou le travailleur d’art’. (...)”

cherche à instaurer une situation où le participant fournirait l'impulsion créatrice à la fabrication d'un objet, où il provoquerait et accomplirait un acte libre. Ces objectifs sont, (...) dont les œuvres (...) doivent être activées par le spectateur."

^{xxv} HIGGINS, 2002, p.198;
"(...) learning societies(...)."

^{xxvi} MERVANT-ROUX, 2002, p. 09.

"Une telle démarche implique d'appréhender la représentation à la manière d'un 'fait social total'. (...). " Enfin, le phénomène théâtral est d'abord un événement au sens profond du mot" (Denis Bablet. Analyser la communication théâtral, In: Le CNRS et la communication. Paris, CNRS, 1984);

"Celui qui assiste au jeu appartient à la définition nodale du jeu".

^{xxvii} MERVANT-ROUX, 2006, p. 41;

"la facticité des présences, leur apparence anthropoïde et leur absence d'humanité"

^{xxviii} ROUEN *apud* MERVANT-ROUX, 2006, p. 62;

Actes du colloque tenu à Rouen les 19, 20 et 21 octobre 1995.

"Années quatre-vingt-dix. (...). 'Le spectateur (...) est d'abord une potentialité, une virtualité- un pur devenir (...), mais plutôt l'ouvrir à sa *dimension profondément symbolique*, c'est-à-dire créative, en même temps qu'à son caractère d'*épreuve de réalité*."

^{xxix} MERVANT-ROUX, 2006, p. 126/7;

"l'expérience perceptive n'équivaut pas à un jugement de vérité; cependant, elle n'est pas non plus hors du champ de ce jugement. (...)Le fait d'acquérir d'un objet une certaine connaissance sur le plan scientifique ne change rien à la perception (sensorielle) qu'on en a et pourtant "qualifie" autrement ce que nous percevons. (...)Le monde scientifique intervient comme une solution de rechange au répertoire mythique un peu trop fatigué."

^{xxx} MERVANT-ROUX, 2006, p. 71;

"Première dérive: une fois les recherches polarisées sur la salle, on est très rapidement passé de l'observation selon laquelle le public joue un rôle à la croyance en une nature théâtrale de ce rôle. Ce glissement a touché l'ensemble de la critique occidentale. Deuxième étape: l'activité du spectateur est de plus en plus souvent décrite pour elle-même, comme une expérience esthétique et/ou relationnelle, dont on suggère qu'elle a davantage de puissance que la véritable expérience, étant en quelque sorte concentrée par le travail de mise en forme et la brièveté de la séance. L'essentiel devient l'événement: le public, s'il est bon, collabore à sa réussite. Troisième étape: au sommet de son anoblissement, la figure spectatrice disparaît brutalement, comme si elle s'était épuisée (elle s'est en effet épuisée dans son rôle de soutien formel). Dernière étape: l'arrivée des

candidats au remplacement, le plus dynamique et le plus médiatisé étant certainement l'interacteur."

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó/SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. A economia internacional no século XX: um ensaio de síntese. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, v. 44, n. 1, June 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292001000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20/05/2014.

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea. Uma história concisa*. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção Mundo da Arte)

ARDENNE, Paul. *Un Art Contextual. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2002.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e Notas: Cláudio Willer. nº 05. Porto Alegre/RS: L&PM, 1986. (Coleção Rebeldes Malditos)

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Org.: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Teles e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas/SP: Papirus, 1993.

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito. Conferências Brasileiras*. Tradução: Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Tradução Juremir Machado da Silva. 4 ed. Porto Alegre / RS: Sulina, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética Pós-moderna*. 3ª edição. São Paulo: Paulus, 2006.

BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido. Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 6ª ed.

BORRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes)

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz (Portugal). 4ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre/RS: Zouk, 2008.

BRONOWSKI, J. *Magia, Ciência e Civilização*. Tradução de Maria da Luz Veloso. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1986.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

_____. *A. Performance: uma introdução crítica*. Tradução: Thais F. N. Diniz e Maria A. Pereira. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2009 (Coleção Humanitas)

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Tradução: Guy Raynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Toda as Artes)

_____. *Frequentar os Incorporais. Contribuição a uma Teoria da Artes Contemporânea*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008. (Coleção Todas as Artes)

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea. Criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Estudos, 162)

COHEN, Renato. "Performance, Tecnologia e Novas Arenas de Representação". Texto Guia do Evento "Constelação", 2002. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/constelacao.htm>

CORNAGO, Oscar. Teatralidade e Ética. In: *próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. Org. Fátima Saadi e Silvana Garcia. São Paulo: Itáu Cultural, 2008.

COSTA, Carlos Zibel. *Além das formas. Introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura*. São Paulo: Annablume, 2010.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução: Sandra Rey. Porto Alegre/RS: Editora da UFRGS, 2003. (Coleção Interfaces).

COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro & Pensamento. As bases intelectuais do Teatro na Educação*. Tradução: Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980. (Coleção Estudos, 76)

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. In: *Tempo e Performance*. Org: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M.F.M., MATSUMOTO, R.K. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem. Uma História do olhar no ocidente*. Tradução: Guilherme Teixeira. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *MIL PLATÔS Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. RJ: Ed. 34. 1995. (Coleção TRANS)

_____. *MIL PLATÔS Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto et alii. RJ: Ed. 34. 1996. (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Equipe de Tradução: Roberto Machado (coordenação. et. all). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007. (Estéticas)

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos – 35)

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Tradução: Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto/Portugal: RÉS-Editora, 1986.

_____. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Tradução do francês: Cristina de Peretti e Cristina Rodrigues Marciel. Madri/ES: Editorial Trotta S.A., 2008.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes)

DUCHAMP, Marcel "*Le processus créatif*", 1957. In: *Art News*, vol. 56, n. 4. Été 1957. Houston, 1957. Disponível em: <http://gamm.org/index.php/2009/02/24/il-processo-creativo-duchamp-1957>. Acesso em 09/11/2012.

ECO, Humberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 9ª. Edição- 3ª. Reimpressão. (Debates; 4)

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos, 277)

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução e Organização Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

_____. *O que é um Autor?* Tradução António Fernando Cascais. Lisboa: Nova Vega, 2006.

FREUD, Sigmund. *Projeto para uma psicologia científica*. Tradução Milton Person. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1975. (Pequena Coleção das Obras de Freud. Livro 12)

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Por uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GIACCHÉ, Piergiorgio. *Lo Spettatore Partecipante. Contributi per una antropologia del teatro*. Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati s.r.l., 1991.

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Tradução Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte/MG: C/Arte, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUINSBURG, J. E FERNANDES, S. (orgs). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo, Perspectiva, 2008.

HIGGINS, Hannah. *Experience Fluxus*. EUA: University of California Press. 2002.

HUSSERL, Edmund. *Investigações Lógicas; Sexta Investigação. (Elementos de uma Elucidação Fenomenológica do Conhecimento).* SP: Nova Cultural, 1996. (TEXTO ORIGINAL DE 1968)

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura.* Tradução: Lucimar A. Coghi Anselmi e Fulvio Lubisco. São Paulo: Martin Claret, 2009.

KOHAN, Walter Omar. "Vida e Morte da Infância, entre o Humano e o Inumano", In: *Educação e Realidade.* Porto Alegre/RS, v.35, n.3, set/dez 2010. Disponível em http://www.ufrgs.br/edu_realidade. Acesso 02/09/2012.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise.* Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. 2ª edição. (Debates – 84)

LE BRETON, David. Adeus ao corpo. In: NOVAES, Aduino (org.). *O Homem máquina. A ciência manipula o corpo.* São Paulo: Cia das Letras, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Col. TRANS)

LINS, Daniel. *Antonin Artaud. O artesão do corpo sem órgãos.* São Paulo: Lumme Editor®, 2011.

_____. *Estética como acontecimento – o corpo sem órgãos.* São Paulo: Lumme Editor®, 2012.

LUCAS, Mônica. "Retórica e Estética na música no século XVIII", In: *ArtCultura,* Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. V. 9, n. 14, jan.jun. 2007. Pp. 223-234.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas.* 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MACHADO, Sônia de Azevedo. "O corpo em tempos e lugares pós-dramáticos", In: GUINSBURG, J. E FERNANDES, S. (orgs). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo, Perspectiva, 2008.

MAFFESOLI, Michel. *Saturação.* Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Aisthesis. Estética, educação e comunidades.* Chapecó/SC: Argos, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Biblioteca do Pensamento Moderno)

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *L'Assise du Théâtre . Pour une étude du spectateur*. Paris: CNRS Editions, 2002.

_____. *Figurations du Spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*. Paris/FR: L'Harmattan, 2006.

MIRANDA, Danilo Santos (org.). *Ética e Cultura*. São Paulo: SESC-SP, 2004.

MOLES, Abraham. *A criação científica*. Tradução Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva: Ed. USP, 1971. (Coleção Estudos, 3)

_____. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. 2ª Edição. Tradução Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *O Gosto*. Tradução e posfácio Teixeira Coelho. [1ª reimpressão]. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MORAIS, Regis. *Filosofia da Ciência e da Tecnologia. Introdução Metodológica e Crítica*. Campinas/SP: Papyrus, 1988.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da Transdisciplinaridade*. Tradução Lúcia Pereira de Souza. 3ª edição. São Paulo: TRIOM, 1999.

PÁL PELBART, Peter. "Elementos para uma cartografia da grupalidade", In: *próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*". Org. Fátima Saadi e Silvana Garcia. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 196)

PLAZA, Júlio. "Arte e Interatividade: Autor-obra-recepção", In: *Arte e Interatividade*, 2000. Disponível em: www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/arteeinteratividades.html. Acesso em 27/03/2014.

POPPER, Frank. *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris/FR: Éditions Klincksieck, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed.34, 2009.

RODRIGUES, Herbert. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner. In: *Cadernos de Campo. Nº 13*. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP, 2005.

SALZTRAGER, Ricardo. Os fenômenos de massa e servidão voluntária: um possível diálogo entre Freud e La Boétie. In: *Revista Digital Ad Verbum* 6 (2): Ago a Dez de 2011: pp. 177- 185. Disponível em:
http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/vol6_2/06_02_06servidaovoluntaria.pdf.

SANTAELLA, Lucia. Da Cultura das Mídias a cibercultura: o advento do pós-humano. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre/RS, n.22, dez 2003. Disponível em:
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3229/2493>. Acesso em 03/11/2012.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999. 2ª edição.

SCHOPENHAUER. Arthur. *Esboço de História da teoria do ideal e do real (dos Parerga e Paralipomena)*. Tradução e Comentários Vieira de Almeida. Coimbra: Ed. Atlântida, 1948.

SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça*. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

STANGOS, Nikos (Org). *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. 3ª. Ed. London: Thames and Hudson, 1994.

STIEGLER, Bernard. *L'Imagination transcendente en mille points*. Texto Impresso sobre Conferência proferida no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, 15 abril de 2002. Cópia.

SZONDI, Peter. *Teria do Drama Moderno. 1880-1950*. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEIXEIRA COELHO NETO, José. *Moderno Pós-moderno*. SP: L &PM, 1990. 2ª Edição.

TREITLER, Leo. "The Historiography of Music: Issues of Past and Present". In: Cook, N. & Everist, M. (orgs). *Rethinking music*. EUA: Oxford, 1999.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. *Psicologia da Arte*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VILLAR, Fernando Pinheiro. O pós-dramático em cena: La Fura del Baus. In: GUINSBURG, J. E FERNANDES, S. (orgs). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo, Perspectiva, 2008.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Tradução Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

ZEKI, Semir. Neural Concept Formation & Art. Dante, Michelangelo, Wagner. In: *Journal of Consciousness Studies*, 9, no. 3. Pp. 53-76. 2002. Disponível em <http://www.imprint.co.uk/jcs/>. Acesso em janeiro/2014.