

# ARTE-TECNOLOGIA-LINGUAGEM OU (HIPER) ESCRITOS SOBRE O HOMEM E A ARTE

*Anderson Marcos da SILVA<sup>1</sup>*  
*Paulo Matias de FIGUEIREDO JÚNIOR<sup>2</sup>*

**RESUMO:** Em um contexto de instabilidades, arte, ciência e tecnologia redefinem – ou extinguem – as fronteiras que as demarcam. Novas formas de socialização e expressão se consolidam no mundo pós-industrial e, a partir dos fluxos de informação digitais, permitem novas relações com o espaço e o tempo. Este artigo apresenta, de forma não linear, discussões sobre as linguagens que surgem nas zonas de contágio entre comunicação, arte e tecnologia. As novas configurações materiais e virtuais do corpo, que problematizam a noção de identidade, também serão abordadas através de seus desdobramentos nas artes da cena. Sem a pretensão de contemplar todas as implicações da convergência entre arte e tecnologia, este trabalho é fruto da compreensão de que a estética e o universo sociocultural são entidades em constante co-evolução.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte, tecnologia, linguagens híbridas.

**ABSTRACT:** In a context of instabilities, art, science and technology redefine - or extinguish - the boundaries which demarcate themselves. New ways of socialization and expression take place in the post-industrial world and, from the flows of digital informations, allow new relations with space and time. This article shows, in a non linear way, discussions about the languages that appear in touch zones between communication, art and technology. The new material and virtual settings of body, that problematize the notion of identity, will be

---

<sup>1</sup> Bacharel em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestrando no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Artista-pesquisador da cena. E-mail: anderson.mrcs@gmail.com.

<sup>2</sup> Orientador deste trabalho. Professor Adjunto do Curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, na Universidade Presbiteriana Mackenzie-SP. E-mail: paulomfjr@hotmail.com.

addressed through its developments in the scene arts. Without attempting to consider all the implications of convergence between art and technology, this work is the result of the realization that the aesthetic and sociocultural universe are entities in constant co-evolution.

**KEYWORDS:** Art, technology, hybrid languages.

### 1. (Re)começos, *entremeios*

Com a árdua tarefa de manter as unidades imaginárias pré-existentes, o homem, paradoxalmente, constrói o mundo – e a si mesmo – com peças desconexas. Se consciência e contexto se definem através de fluxos livres de informação, as fronteiras do *eu* são tênues, fugidias. A compreensão de indivíduo, natureza e cultura como entidades interdependentes, sistemas em co-evolução, no entanto, deriva de um pensamento marcado pela busca da emancipação humana através do domínio da ciência, de uma existência social objetiva e racional.

Os pensadores iluministas, ainda no século XVIII, esforçavam-se para estruturar uma sociedade onde a moralidade e a lei fossem universais e cujo progresso permitisse ao homem estar livre das misérias impostas pelas intempéries ambientais. A ruptura com a história e a tradição figurava como a única alternativa para uma organização social alheia às “[...] irracionalidades do mito, da religião, da superstição, [...]”. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas [...]” (HARVEY, 2011, p. 23). A utopia iluminista, apesar de seus ideais de liberdade plena, foi capitaneada por pensadores da elite, o que configurava a mais expressiva de suas contradições internas. O que se apregoava como única possibilidade de emancipação do homem poderia facilmente se converter em um sistema opressor. As relações socioculturais, econômicas e políticas da era moderna se desenvolvem como ecos do século das luzes, aprofundando seus ideais e crises.

A modernidade se estrutura, conforme aponta Canclini (1998), de acordo com as pretensões de quatro movimentos básicos: um projeto *emancipador*, que atua na secularização da cultura e racionalização da vida social; uma vertente *expansionista*, que procura estender a posse do conhecimento e dos bens de consumo a todos os indivíduos; um projeto *renovador* que abrange aspectos de aperfeiçoamento da relação entre natureza e sociedade, além da reformulação dos signos de distinção, facilmente desgastados pelo sistema de comunicação de

massa; e, por fim, seu caráter *democratizador*, que age na difusão da educação e da arte como ferramentas para evolução racional e moral. Quando passam a ser desenvolvidos, no entanto, tais projetos entram em conflito e a busca pela autonomia das práticas e do pensamento humano vão de encontro à modernização política, econômica e ao avanço tecnológico, fatores que estabelecem novas frentes de dominação.

A estética moderna, fundamentada na secularização e independência, nega o passado, mesmo o mais recente, e faz da ruptura uma convenção da época. O desacordo entre a produção e os mecanismos de apreciação e consumo de arte é gradualmente dissolvido pelas pressões socioeconômicas, destituindo as obras modernistas de qualquer valor de crítica ao mercado ou ao academicismo artístico. Com a recusa à *mimese*, definida por Aristóteles como fundamento da pintura, poesia e música através da representação verossimilhante dos modelos ideias de beleza, o pensamento artístico se desenvolve a partir das normas capitalistas. É neste momento da história que surge a divagação sobre a morte da arte. Conforme defendeu Hegel, não mais existia possibilidade de atualidade na arte, pois, o “[...] tempo da grandeza artística havia passado, e com ela desapareceram também todas as implicações decorrentes da função superior que a arquitetura, a escultura, a música e a poesia desempenharam [...]” (NUNES, 1999, p. 48). A liberdade, alcançada com a secularização da arte, é agora tolhida pela dinâmica mercantil, que induz o artista a produzir apenas o que o público deseja consumir.

A evolução técnico-industrial propiciou o desenvolvimento dos meios de comunicação e, a partir do jornal, consolida a transição da cultura oral para a escrita, seguida do advento dos meios eletrônicos de difusão. A cultura de massa se estabelece, e a separação tradicional entre as produções de signos eruditas e populares é atenuada (SANTAELLA, 2008). Este processo, apesar de seu caráter homogeneizante, é regido por um paradoxo fundamental baseado na necessidade de manutenção de padrões socioculturais, pois, “[...] a sedução do mercado é, simultaneamente, a grande igualadora e a grande divisora. Os impulsos sedutores, para serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos [...]” (BAUMAN, 1998, p. 55). Portanto, apesar da abrangência da mensagem, apenas os indivíduos dotados de capital financeiro ou simbólico, conseguem adquirir os bens anunciados, perpetuando as hegemonias. A partir de então, o modernismo se mostra como realidade impraticável ou como projeto inconcluso.

Em um contexto de revisão de paradigmas, viver é experimentar a falência das certezas. Os ideais de racionalidade pura, da moral e da ética clássicas, as nações, os povos e as fronteiras fundadas por narrativas heroicas não fazem sentido diante dos novos fluxos de

informação e das subjetividades virtuais. A crise da modernidade é também a crise do sujeito iluminista, cujas capacidades de razão, consciência e ação emanavam de um centro fixo, um núcleo interior que correspondia à sua identidade. Para Hall (2006), as possibilidades de um sujeito uno e de identidades sólidas no contexto atual são fantasiosas. O deslocamento do centro dos sujeitos se consolida com as vanguardas modernistas e com discursos que vão de encontro ao conhecimento acumulado no paradigma moderno, sobretudo no decorrer do século XX. As interpretações da teoria marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, a linguística de Saussure, os estudos do poder disciplinar de Foucault e os novos movimentos sociais, sobretudo o Feminista, conduzem os sujeitos e as identidades à categoria de celebrações móveis.

Na contemporaneidade, as transformações se concretizam sem um plano definido, passado e presente se interpenetram em redes de discontinuidades. Indefinições epistemológicas a parte, a experiência de uma modernidade tardia ou da pós-modernidade flui do efêmero, do fragmentário e da antinarrativa. Conforme Harvey (2011), a coexistência de discursos heterogêneos acerca de gênero, classe, etnia e religião reforça a compreensão das diferenças e da alteridade e reorganiza a comunicação e os instrumentos de poder. O convívio social se estrutura numa imensa colagem de textos e a construção de sentido alcança um nível extremamente subjetivo. Através dos *hyperlinks*, chaves de discontinuidade, a antiga relação entre conteúdo e substrato se perde, pois, “[...] um texto em um terminal é prontamente alterável [...]. A mensagem em circuito é tanto dirigida quanto dirigível por nós; o modo é fundamentalmente interativo [...]” (SANTAELLA, 2008, p. 94). Os hipertextos e, posteriormente, a hipermídia se estruturam a partir da hibridização das linguagens, dos códigos e das mídias, estimulando uma sensorialidade global, a sinestesia.

Cada vez mais condicionada pelas relações estabelecidas em ambientes virtuais, a existência do homem contemporâneo desafia as noções de território e pertencimento. Os intercâmbios entre nações e os fluxos populacionais sempre interferiram nas dinâmicas culturais. Segundo Canclini (1998), com o processo de globalização, a divisão cartográfica do mundo entre centro e periferia não basta para a compreensão do espaço socioeconômico, pois, novos fatores tornam as relações mais complexas. A presença efetiva de empresas multinacionais em países subdesenvolvidos, a disseminação de produtos simbólicos pelas redes telemáticas e a adequação de saberes internacionais aos hábitos de cada povo se configuram como agentes da desterritorialização.

A possibilidade de comunicação para além das capacidades do sistema sensório-motor acentua a fragmentação do *eu* que, além das identidades assumidas no mundo físico, se multiplica em *personas* e *avatars* no mundo virtual. O anonimato e criação de celebridades instantâneas coabitam o ciberespaço e dão vazão aos desejos e sentimentos que não atendem aos preceitos éticos e morais das sociedades modernas. A moda, os estilos de vida e o comportamento são disseminados por imagens que, através do culto e do fetiche, compõem um corpo estranho, idealizado. A existência virtual dos indivíduos, marcada pela instabilidade e fragmentação do ambiente, se concretiza no consumo de produtos materiais e simbólicos e, a partir de então, “[...] o corpo estranho passa a fazer parte de seu próprio corpo, num processo de antropofagismo midiático como em sua matriz, a Semana de 22, e seus vestígios dadaístas [...]” (TAKANASHI, 2010, p. 137).

As novas relações entre corpo e paisagem, que emergem da convergência entre arte, ciência e tecnologia, redefinem também os significados da cidade contemporânea. Diante da produção de espaços sem territorialidade explícita, imunizados, na definição de Takanashi (2010), a busca por alternativas para a produção e exibição artística propõe uma reaproximação do público com as sugestões eróticas e cognitivas que emanam dos cheiros, gostos e texturas que se dão a perceber. A negação da ideia de que museus, galerias e teatros são os únicos locais para apreciação e legitimação artística, portanto, é reflexo da crise dos fundamentos da arte tradicional e uma crítica à institucionalização do capitalismo no campo da estética. A apreciação desinteressada, contemplativa, é substituída por uma “[...] produção que reclama a participação do espectador. Ao mesmo tempo, a participação ativa do espectador na produção da obra de arte sugere a ideia de processo, chamando atenção para a maneira como a obra se manifesta entre o público” (ARANTES, 2005, p. 37).

## **2. Pós-modernismos e performatividade**

As produções artísticas contemporâneas transcendem o campo da experiência estética, mesmo em sua definição mais ampla, e perpassam pelo significado do homem e da individualidade na era pós-industrial. A arte na contemporaneidade se estrutura poeticamente “[...] no ponto de convergência em que a discussão da verdade e a discussão do presente subjetivamente vivido se encontram, se animam e se reforçam uma à outra [...]” (BAUMAN, 1998, p. 139). Os manifestos do Surrealismo, Futurismo e Dadá ainda reverberavam na produção de arte, pleiteando uma aproximação com a vida cotidiana. Sob a influência dos

Movimentos de contracultura da década de 1960 e de pensadores como Antonin Artaud, a arte se traduz em ferramenta contra os espetáculos de entretenimento, nos quais eram oferecidas ao público apático representações idealizadas da sociedade, fundamentadas nos padrões aristotélicos de arte.

A renovação na *práxis* e no pensamento artístico ocorre nas diversas linguagens, redefinindo as estruturas para possibilitar uma leitura mais flexível. A rigidez do código imposto ao corpo e as narrativas fantasiosas do balé clássico não resistiram às mutilações que o mundo sofreu na primeira guerra. Como aponta Silva (2005), a busca pela liberdade criativa em dança se fundamentou no uso não literal da música e da criação de uma dramaticidade do movimento em oposição ao que consideravam um lirismo superficial. Os sistemas de formação e as coreografias desenvolvidas por Isadora Duncan, Doris Humphrey e Martha Graham contribuem para a compreensão de que a dança é fruto da articulação de princípios estéticos e filosóficos individuais, da ressignificação do corpo e dos movimentos cotidianos e pode apresentar narrativas não lineares, episódicas.

Apesar das mudanças significativas, somente com os conceitos de Merce Cunningham as coreografias revelam o pensamento pós-moderno. A dança se liberta dos artifícios e se estrutura em seu componente fundamental: o corpo em movimento. Os temas, as narrativas e a dramaticidade caíram em desuso, pois, a dinâmica corporal e a construção de uma expressividade abstrata “[...] tornaram-se razões mais do que suficientes para a criação coreográfica, que por sua vez, transformou-se naquele momento em uma moldura, uma janela por onde olhar o movimento em si mesmo” (SILVA, 2005, p. 106). O acaso se consolida como método de criação quando as sequências de movimento eram apresentadas aleatoriamente, baseadas em sorteios ou de acordo com os diagramas do *I Ching*. Em associação com o músico John Cage, Cunningham aprofunda suas pesquisas sobre a indeterminação através do *Untitled Event*, uma tentativa de fusão entre teatro, poesia, pintura, dança e música. A manutenção da individualidade das linguagens e a formação de uma unidade também expressiva eram os objetivos de Cage, que definiu os momentos de ação, quietude e silêncio a partir de roteiros entregues aos diversos artistas participantes (GLUSBERG, 2009).

A valorização do processo de criação em detrimento da obra de arte finalizada encontra na *action painting* um de seus pontos fundamentais. A proposta do pintor americano Jackson Pollock de conceber seus quadros em apresentações públicas confere-lhe uma postura cênica, evidenciada por sua interação expressiva com espaço-tempo e a sua relação com o

público. O corpo se traduz em veículo para a materialização de sentimentos, que são fixados à tela como marcas dos gestos. O ato de pintar se converte em tema central da obra, como afirma Glusberg (2009), através de uma imensa *collage* das imagens fluidas que surgem das interações em um ambiente criativo compartilhado. As criações plásticas de Allan Kaprow, desenvolvidas a partir da sobreposição de materiais como alimentos, fotografias, palha, alumínio etc., em telas onde a representação pictórica cede lugar às variadas texturas e aos relevos, denominadas de *assemblages*; e os *environments*, ambientes inteiramente construídos a partir do acúmulo de objetos encontrados nas ruas, luzes e aparelhos sonoros, nos quais todas as capacidades sensório-motoras eram estimuladas, se juntam às manifestações anteriormente citadas como precursoras dos *happenings*. Tais eventos, ou acontecimentos em tradução literal, se caracterizavam por um processo de criação participativo, uma colagem de intervenções artísticas variadas que propunham imitar o caos da existência humana. A causalidade e a casualidade se fundem no movimento *Live art*.

Os *happenings* e as primeiras *performances* realizadas na década de 1960, frutos das novas formas de pensamento, extrapolam o campo das artes. Os estudos da *performance* congregam disciplinas diversas e trazem sempre em seus objetos a ação que se desenvolve frente a uma audiência consciente, em um espaço que se constrói na intersecção dos mundos físico e simbólico. Apesar de seu caráter cênico, a *performance* diverge do teatro no tocante à tentativa de recriação da realidade a partir do ficcional. A postura de rito que o *performer* assume não condiz com a ideia de representação de um personagem ou reconstrução da estrutura social. A postura livre e indisciplinar do movimento performático confere ao corpo a posição de fragmento comunicativo, parte do processo de composição por *collage* das mais diversas mídias que se concretiza no ritual de criação de significados a partir de diversas combinações cognitivo-sensoriais (COHEN, 2007).

Na ausência de personagens, o *performer* busca tornar visíveis partes de si, de sua visão de mundo ou de estruturas arquetípicas de ação. O processo de criação é baseado nas experiências pessoais, permeado por associações casuais de informações e sentimentos, das quais emergem figuras não realistas que guardam uma energia própria, embora sejam condicionadas pela personalidade do criador. A dissolução da ideia de representação corrobora com a instalação do rito e cria uma relação mítica de apreciação. O movimento performático apresenta a dicotomia entre a busca por uma totalização da arte e a construção de sentidos a partir de estímulos sensíveis e informações desconexas, evidenciando a

polifonia do significado e a complexidade de qualquer interpretação, como aponta Bauman (1998).

O distanciamento da linguagem hierárquica e repleta de convenções do teatro, permite que a arte da performance consolide novas metáforas para a compreensão da sociedade e da cultura. Segundo Carlson (2010), o teatro e a dança tradicionais, os rituais de fertilidade, as festividades religiosas e toda gama de manifestações de uma comunidade podem ser consideradas performances culturais. As demonstrações ritualísticas das formas de organização material e simbólica de uma sociedade, embora estejam inseridas no cotidiano, constituem situações separadas no tempo e no espaço, permitindo ao espectador compreender seu caráter performativo. Um conceito inconcluso, margem ou limiar de negociações de sentidos, a performance é percebida como reforço às verdades culturais e, paradoxalmente, como força altamente subversiva. A representação dos papéis sociais se dilui em jogos de significados.

Para Carlson (2010), o conceito de jogo cultural compreende as noções de *ludus*, um conjunto de regras e de competições institucionalizadas; e *paidia*, que compreende as ações espontâneas, o lúdico e a empatia. O jogo se estabelece como ação voluntária e que pode ser interrompida. É uma atividade de lazer, desse modo, acontece em um espaço-tempo determinado, separado da vida, o que lhe permite subverter as regras do cotidiano. O carnaval, no sentido *bakhtiniano*, pode ser apontado como exemplo de jogo cultural, teste das possibilidades de estrutura social, expressão livre dos instintos, das suposições e das credences latentes. O reinado de Momo, um lapso da existência normatizada pelas relações de trabalho, se renova como celebração à anarquia, uma indulgência às falhas que ainda virão. Realidade, cultura e jogo estão envolvidos numa rede de interdependência que reafirma ou dissolve teorias e práticas em contextos determinados.

Os jogos de linguagem são também parte da construção do cotidiano. Conforme Arantes (2005), as novas possibilidades de comunicação através da produção digital de imagens e sons não só redefinem a estética como rompem completamente com todas as concepções de criação fundamentadas na ideia do belo. As obras de arte-comunicação difundidas através da transmissão de dados por telefone, ondas de rádio, satélite, televisão, internet etc., tornam evidente o rompimento espaço-temporal experimentado na pós-modernidade e assumem o sentido de desmaterialização e intersubjetividade. Estes novos paradigmas sugerem ao homem a necessidade de buscar na própria obra de arte sua categorização estética, pois, estas são fruto de transformações decorrentes da revolução

industrial que, além das relações socioculturais, alterou nosso senso de realidade (NUNES, 1999).

### 3. Desmaterialização e tecnossensibilidades

As interações entre os produtos de arte e de comunicação na era pós-industrial são marcadas pelo processo de desmaterialização, acentuado pela apropriação dos meios eletrônicos. As tecnologias de produção de imagem, a partir da captação e transposição da luz refletida pelos objetos, possibilitam novas leituras de mundo em nível crescente de semelhança com a realidade cotidiana. O advento da fotografia é o marco inicial deste processo, que se consolida com o cinema e a ilusão de movimento, criada através das sequências de imagens fotográficas, e chega ao auge com a televisão que, através do meio videográfico, transmite imagens e sons em tempo real. O sinal de vídeo é o principal meio de difusão de conteúdos massivos, mecanismo de dominação e pasteurização social, mas é também uma ferramenta de crítica ao sistema e de criação artística, um meio de contágio entre linguagens.

As primeiras experiências com o vídeo no campo das artes, segundo Mello (2008), se fundamentam na negação de sua capacidade de difusão massiva de conteúdos. Em oposição à televisão, o experimentalismo inicia a problematização do vídeo como linguagem autônoma a partir da possibilidade de armazenamento de imagens e sons. A gravação de imagens e sons em suporte magnético, através do recém-inventado videotape, os mecanismos de distorção, a montagem e a sobreposição de fragmentos de vídeos desconexos originaram os primeiros videoartes, ainda na década de 1960. No decorrer do tempo, os diálogos do vídeo com outras linguagens se aprofundou, ampliando os discursos dialéticos através do videoclipe, videodança, videoperformance etc. A associação das linguagens, como estratégias criativas, “[...] trata-se de observar a saída do vídeo do plano-tela monitor (ou o *singlechannel video*), para uma abertura de experiências no circuito expositivo [...]” (MELLO, 2008, p. 137), como acontece nas criações de videoinstalação e nas *performances* de manipulação de imagens por VJs (video-jockeys), apresentações que mesclam imagens e música da cultura pop eletrônica em ambientes imersivos. Diante da complexidade das interações possíveis, o vídeo não pode ser compreendido apenas como produto audiovisual e adquire funções discursivas mais amplas no contexto das artes híbridas.

A nova relação com o espaço-tempo, o fluxo tecnológico e os processo de criação fragmentada reverberam também no campo musical. A música, cuja existência é determinada pela duração dos sons que a compõe, se converte em experimento através das simultaneidades, repetições e mecanização sonoras, já nos últimos anos da década de 1940. As criações de Pierre Schaeffer na Rádio Francesa, em Paris, são o marco inicial da *musique concrète*, como afirma Menezes (1999). A aliança entre as técnicas de composição e os meios tecnológicos passou a estruturar o pensamento musical pós-moderno, que se desenvolve no limiar entre o fazer artístico e a pesquisa laboratorial. É este contexto que possibilita o surgimento de manifestações como o *live-eletronic*, técnica precursora da música computacional, que consistia na manipulação eletrônica em tempo real dos sons produzidos por instrumentos acústicos.

A tonalidade musical se estrutura através de “[...] dispositivos de integração que trabalham justamente entre a ameaça do descentramento e o centramento reparador, entre a perda e a afirmação de um eixo subjetivo [...]” (WISNIK, 2007, p. 175), e a música atonal, por sua vez, se relaciona com o tempo que foge a qualquer experiência consciente, se estrutura nas qualidades puras e nas intensidades diferenciais, reflexo das identidades fluidas da contemporaneidade. As obras de música computacional, produzidas inteiramente a partir de softwares de síntese, são amplamente influenciadas pelo universo instrumental, e se desenvolvem com tentativas de recriação dos ‘sons naturels’ através da plataforma eletrônica.

As interações entre a música orquestrada, que alcançou seu apogeu no período romântico, e a música concreta criam um gênero misto em que as escrituras instrumentais e as estruturas eletroacústicas ora transferem suas características umas às outras, ora ressaltam suas disparidades sonoras. Mesmo a música instrumental produzida na atualidade reflete características próprias das experiências eletroacústicas.

#### **4. Artes do corpo híbrido**

O processo de hibridização também redefine os domínios das artes de espetáculo, não só a partir do uso da tecnologia como auxiliar na construção de sentidos, mas também na reformulação de seus conceitos estruturantes. Conforme aponta Fernandes (2010), a falência do paradigma das artes miméticas acionou um processo interno de resistência à linguagem teatral. A *antiteatralidade* foi responsável por mudanças expressivas na relação entre texto e cena, na concepção dos personagens e no trabalho do ator. A diluição do imaginário coletivo,

fruto da crescente busca pela individualidade marca, segundo Abreu (2011), as transições da Tragédia para o Melodrama e deste para as produções contemporâneas, negando as complexas relações com os modelos arquetípicos para dar lugar à pura expressão do *self*. Os padrões da dramaturgia clássica são rejeitados, pois, a estruturação em diálogos, a unidade espaço-temporal e a ação progressiva não condizem com um contexto de desmaterialização, desterritorialização e de individualidades fluidas, no qual o próprio conceito de comunicação se redefine incessantemente.

A teatralidade contemporânea se revela na fragmentação da cena, no abandono aos espaços tradicionais e na sobreposição de elementos plásticos e sonoros à atuação. A renovação da prática teatral, segundo Pavis (2010), aproxima os conceitos de encenação e performance outrora antagônicos. O confronto é amenizado com a compreensão de que a performatividade representa as qualidades únicas de cada apresentação, construídas no trânsito de sensações entre ator e público, e a teatralidade possibilita o reconhecimento e a significação das ações em um quadro de referências determinadas. A nova textualidade teatral, em desenvolvimento desde a década de 1970, é definida por Hans-Thies Lehman como pós-dramático, tendência que tem início com o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e as peças-paisagem de Gertrude Stein (FERNANDES, 2010).

A complexidade da atuação teatral com a dissolução do drama é revelada pela ausência de um centro estruturante para os sentidos. Ação, espaço e tempo tornam-se entidades fluidas a serviço das alteridades, pois “[...] o autor, em seguida os intérpretes, mantém o leitor e o espectador em treinamento, dando-lhes a ilusão de que acabarão por descobrir o enigma desse *deal* e desse conflito sem tema [...]” (PAVIS, 2010, p. 209). O corpo do ator, desnudado das vestes da personagem, se converte em mídia de si, autobiografia materializada no entre-lugar do palco, onde o privado e o particular se dissolvem. A confluência entre as ações cotidianas, os códigos de representação e movimentos abstratos fortalecem as zonas de contato entre teatro e dança, uma tradução dos estímulos sensíveis em abstrações de movimento no espaço-tempo, fugindo às descrições verbais.

A dança, pensamento do corpo na definição de Katz (2003), passa a se alimentar da interdisciplinaridade, dos recursos do teatro, mímica, acrobacia e das pesquisas de movimentação autoral, fato que se revela nas inovações estéticas dos coreógrafos contemporâneos. Os estudos iniciados por Rudolf von Laban, ainda na década de 1920, já tinham por objetivo a construção de uma linguagem independente, baseada apenas na harmonia dos movimentos e nas qualidades dinâmicas do corpo no espaço, características

fundamentais na criação da *tanztheater*. Seu sistema de movimento se desenvolveu através de exercícios de improviso com dança-som-palavra (*tanz - ton - wort*). Quebradas as convenções do teatro e da dança, as fronteiras entre as linguagens passam a funcionar como cerne de uma modalidade única, que se consolida através do fluxo livre entre movimento, palavra e corpo (FERNANDES, 2006).

A influência de Bertolt Brecht que, em seu *Teatro Épico*, elaborou conceitos como *gestus*, que combinava ações corporais com falas e gestos socialmente significantes de forma não ilustrativa, e o efeito de distanciamento, a partir do qual se reafirmava o caráter fictício das cenas, conforme aponta Fernandes (2007), incide na estrutura episódica e na crítica social profundamente estetizada que caracterizam as obras de Pina Bausch. Coreógrafa do *Wuppertal Tanztheater* a partir de 1973, desenvolveu uma fusão entre a tradição da dança expressionista alemã e o estilo pós-moderno americano através de coreografias acerca da condição humana. A justaposição da palavra e do movimento à música popular ou à ópera recriava simbolicamente as experiências pessoais dos bailarinos, em meio a um palco desconstruído pela presença de flores, pinheiros, lixo ou água, como salienta Silva (2005).

O corpo híbrido e mutante do homem pós-moderno se traduz nas repetições de movimentos que estruturam as coreografias de Bausch. O caráter de incompletude, a impossibilidade de comunicação e o vazio existencial se materializam em inúmeras repetições, como uma tentativa inoperável de esclarecimento de seus signos. As representações expõem a instabilidade dos significados da obra e da própria dança, evidenciando a negociação incessante de informações entre dançarinos e público. A compulsão pela completude narrativa esbarra na quebra do fluxo de movimento, que se reinicia com qualidades diferentes. Os momentos de pausa estreitam as ligações com a realidade objetiva que se apresenta: um indivíduo frente a outros, em situação de pré-expressividade, consciente de sua *performatividade* social e artística (FERNANDES, 2007).

A multiplicidade de discursos e tendências, as misturas do clássico e do *kitsch*, as interpenetrações entre abstracionismo e dramaticidade e a incorporação de temáticas dos movimentos feminista, gay, étnicos e multiculturalistas enriquecem o pensamento e a prática em dança na pós-modernidade, conforme expõe Silva (2005). Os corpos expressam, através da multiplicidade de ossos e músculos, sua existência como objeto sublime e sexual, em uma aproximação com os ideais da arte performativa. Os discursos do corpo no teatro, dança, performance e artes visuais se consolidam diante de um público que ficcionaliza sua corporalidade em “[...] rituais socialmente estabelecidos. Frente à essa ficção, os artistas vão

apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa [...]” (GLUSBERG, 2009, p. 57). A arte contemporânea se desenvolve no limiar entre a experimentação estética livre e a desconstrução dos discursos massivos.

## 5. Perspectivas

Em um contexto em que a existência individual adquire status de negociação, as produções de arte e comunicação se misturam às crenças e aos valores das comunidades físicas e imaginadas. O *self*, como aponta Carlson (2010), emerge dos papéis sociais que são assumidos, ou *performados*, no cotidiano. O homem pós-moderno não é, assume momentaneamente posições diversas em um espaço-tempo determinado. É a individualidade compartilhada que fundamenta a arte e a comunicação contemporâneas, cujas *performatividades* se inscrevem na coautoria do receptor. Um objeto ou ação só adquire capacidades sígnicas quando artista e público desenvolvem uma observação crítica conjunta, uma atitude de expectativa diante das possibilidades de re-codificação, como afirma Glusberg (2009). Linguagens fortemente codificadas, desse modo, passam por constantes processos de ruptura e flexibilização para criar mensagens de caráter polissêmico.

A negação de modelos ideais e das normatizações do cotidiano e da arte dilui as estruturas que sustentavam as sociedades modernas. E se a pós-modernidade se constrói dos trânsitos entre mundo físico e virtual, a ética e a estética também devem ser fluidas. O novo espaço-tempo que se instala com as tecnologias da informação só poder ser percebido diante das novas produções de linguagem e de seu diálogo “[...] com as questões mais gerais do sistema capitalista contemporâneo; um capitalismo de fluxos que tem, cada vez mais, sustentado sua economia nos meios informacionais [...]” (ARANTES, 2008, p. 32). A *estética do fluxo*, portanto, se opõe às formas fixas e imutáveis, têm a qualidade dos líquidos que fluem livremente e que facilmente se fundem.

O movimento do mundo se faz ver no híbrido, na combinação de opostos, na dinâmica da cultura. A existência se dá entre ideia e natureza, no deslocamento e na (des)ordenação de materiais e referências, em fluxos diversos que se completam. A consciência do acaso, de que os acontecimentos são fruto de negociações e, portanto, apenas possibilidades realizadas, permite que se possa pensar um mundo menos determinista e determinado. Não há conclusões a serem escritas sobre o homem-arte-mundo em eterno vir-a-ser. Das artes do corpo híbrido e de suas *collages* de espaços-tempos e referências ainda há muito a descobrir – e experimentar.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto. A restauração da narrativa. *In*: NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. Tudo que é sólido derrete: da estética da forma à estética do fluxo. *In*: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (Orgs.). **Estéticas tecnológicas: novas formas de sentir**. São Paulo: Educ, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trans. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

KATZ, Helena. A dança, pensamento do corpo. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MENEZES, Flo. **Atualidade estética da música eletroacústica**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2009.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

PAVIS, Patrice. **Encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano** – da cultura das mídias à cibercultura. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: Edufba, 2005.

TAKAHASHI, Jo. Dimensões do corpo contemporâneo. *In*: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Orgs.). **Leituras do corpo**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.