

Pontos de seguimento: inflexões poéticas sobre o ritmo e a ficção

Lia da Rocha Lordelo ¹

Pedro Amorim Filho ²

Intro: histórias e seus tempos

Uma atriz e um músico tentam se entender. Dois artistas buscam nos núcleos de seus processos de criação elementos que sinalizem o quanto suas vidas se entrelaçam ao que produzem. No curso dessa busca, vai se tornando difícil enxergar suas próprias obras separadas – entre si, deles mesmos. Essas obras e experiências artísticas vão, progressivamente, emergindo e se aglutinando; ou, ao modo de Allen Kaprow (Kelley, 1992), sendo emolduradas, intensificadas e interpretadas como dois grandes motivos criativos: a ficção e o ritmo.

224

Ficção

1.

Primeira ficção: além de artista, sou psicóloga. Em Psicologia, fiz praticamente todo o meu percurso acadêmico, ainda que hoje leccione no campo das artes. Um episódio interessante e que praticamente virou uma anedota em algumas ocasiões ilustra o valor que questões teóricas têm, de modo geral, no curso de Psicologia. Mas não só na Psicologia, acredito. Há

¹ Psicóloga, atriz, Doutora em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

² Músico, pesquisador, Doutor em Doutor em Composição Musical pela Universidade Federal da Bahia. Professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

muitos anos, conversando com uma colega que estava prestes a se formar, expliquei-lhe o que estava estudando em meu mestrado e qual era a natureza da preocupação de minha linha de pesquisa, que tinha uma abordagem bem filosófica. Ela, de forma compenetrada, respondeu que, apesar de também se interessar bastante por estudar o “sexo dos anjos”, optaria, quando se formasse, por alguma coisa mais prática.

Aquilo me marcou. Ela quis dizer que eu estudava alguma coisa que não existia.

Será que a teoria é algo que não existe, e a prática é algo que existe?

2.

Quero falar do sexo dos anjos. Eu adoro o sexo dos anjos. Precisamente porque eu acredito em coisas que eu não posso enxergar, ou tocar, mas sobre as quais eu posso pensar; coisas que eu sinto, que eu tento entender. E que me movem. As teorias me movimentam. Digo isso porque já tentei me convencer de dar mais valor à prática do que à teoria. Acho que já acreditei que elas estivessem bem separadas. Jamais consegui acreditar que elas fossem a mesma coisa. Elas são alguma coisa no meio do caminho. E, mesmo que não seja possível separá-las, me permito me inclinar mais a essa alguma coisa na equação.

As ideias povoam meu mundo. Acho que povoar e deslocar são poderes reais. Poderes que se estruturam a partir de ideias, de ficções.

3.

Sobre povoar e deslocar: tenho povoado, preenchido meu tempo e deslocado minhas energias sendo mãe. Agora, minha filha deu a perguntar o porquê das coisas. Muita gente já deve ter passado por isso. E eu tenho ficado intrigada com as perguntas que ela faz e também com a forma que encontrei de respondê-las.

Um detalhe de princípio: quando perguntamos por que algo acontece, estamos querendo entender a causa dessa coisa, o motivo. Uma explicação. Portanto, se ela me pergunta:

“Mãe, por que a gente não vai pra praia hoje?”

O motivo é simples de explicar. Por exemplo: “porque está chovendo; com chuva, o mar não fica legal pra tomar banho”. A chuva causou nossa ausência na praia. Correto?

Mas, às vezes, eu não consigo explicar uma causa. Ela pergunta:

“Por que você vai trabalhar?”

Eu digo: “porque eu preciso de dinheiro para pagar nossa comida, roupas, essa casa...” Aí, eu vejo que não é uma causa. É um fim. Uma finalidade. Trabalho para pagar contas, ganhar dinheiro, enfim. Não é?

E tem vezes que ela vai mais longe.

“Mãe, por que eu fiquei na sua barriga?”

Eu percebo que me aproximo do fato de ela estar na minha barriga contando elementos que povoam essa história, embora não sejam a causa dessa história. Se eu disser que fui fecundada pelo pai dela e essa é a causa de ela ter parado na minha barriga, não me parece que tal assertiva vá satisfazer a curiosidade dela. Eu começo dizendo: “Bem, antes de você nascer, você passou um tempo na minha barriga, pois foi onde você apareceu em primeiro lugar. E aí, você ficou lá, deitada, descansando, bebendo e comendo, e um dia, quando a barriga estava bem grande, você saiu de mim e chegou aqui na nossa casa”. Eu conto o que veio antes, o que veio depois, como ela estava e que eu estava curiosa em conhecê-la... Eu conto uma história e observo que, além de prestar atenção, ela se satisfaz com o que acaba de ouvir. Com as imagens, com as ideias, com as sequências de eventos...

O filósofo escocês David Hume (2009) dizia, ainda no século XVII, que a gente pensa que as coisas têm uma relação de causa e efeito; mas o que nos dá essa sensação é o conhecimento prévio que a gente tem das coisas, a experiência que a gente já tem sobre o mundo. Sabemos, em frente a uma mesa de sinuca, que o movimento do taco em direção a uma bola moverá esta peça, dependendo do ângulo do taco, em direção a uma segunda bola. Se, numa situação hipotética, nascêssemos imediatamente em frente a essa mesma mesa de sinuca, não conseguiríamos prever o deslocamento da segunda bola. Jamais inferiríamos a relação entre o primeiro e o segundo movimento. Não temos experiência; não temos

repertório. E por essa razão, como a minha filha não tem muito conhecimento prévio, ela gosta mesmo é de uma boa história. Outro pesquisador que eu adoro, no caso da Psicologia, o Jerome Bruner (1986), nos conta que há dois modos de nosso pensamento funcionar: um lógico-científico e outro narrativo. São tipos de causalidades diferentes. No lógico-científico, nós queremos uma relação lógico-matemática entre os eventos, pedimos uma verdade que precise ser testada e comprovada. É um modo muito importante. Se não trabalhássemos com ele, talvez não tivéssemos hoje vacina para a covid-19. Mas o modo narrativo é interessante; significa que uma história bem contada nos dá conforto e sensação de acompanhamento, e até de compreensão.

Eu contei uma bela história a minha filha e, assim, eu dei conta de explicar por que ela esteve na minha barriga.

4.

Tem ainda um filósofo espanhol, o Larrosa Bondía (2002), que contribui para pensarmos a noção de experiência, bem como outras coisas. Quando nos referimos aos modos de pensar esquematizados por Bruner, precisamos também lembrar que pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes; pensar é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. Não só nós fazemos coisas com as palavras, como também as palavras fazem coisas com a gente. De um ponto de vista filosófico bem distinto, no contexto da virada linguística, Austin (1990) dizia algo semelhante em seu livro Quando dizer é fazer. Mas isso seria assunto para outro texto.

5.

Falo aqui de um certo sexo dos anjos: falo de histórias e de como elas estruturam o modo como entendemos o mundo. As teorias existem. Valendo-me de minha condição de pesquisadora em Psicologia e nas Artes Cênicas, tenho de certa forma me dedicado a estudar essa existência: um fenômeno que chamo, na esteira do filósofo alemão Hans Vaihinger (1925), de “a natureza produtiva das ficções”. Ao contrário dos sentidos comuns que entendem a ficção como algo irreal, falso e não confiável, Vaihinger

enfaticava a sua natureza criativa. As ficções são estruturas mentais que nos dão suporte em nossas travessias, as mais diversas. Se subo no palco, não estou procurando fugir do real nem espero que a audiência escape mentalmente do recinto, tornando o teatro um refúgio desconectado de seus problemas cotidianos. E o que é paradoxal: atuar dispensando o máximo de artifícios em cena, sejam eles refletores, adereços, figurinos, modulações vocais ou físicas, tampouco significará que estarei representando a mim mesma.

As teorias existem. As ficções existem. Essa é precisamente a força de uma ficção, de uma boa história. Ainda para Bruner (1991), uma verdade lógica é testada pela sua verificabilidade; enquanto uma verdade narrativa – uma história, e mesmo uma ficção – é julgada pela sua verossimilhança. E talvez a verossimilhança seja medida pela quantidade de coisas que podemos fazer com as palavras – as que outras pessoas nos dizem, e as que contamos a nós mesmos.

228

Ritmo

1.

Primeiro tempo: futuro do pretérito. Além de artista, eu poderia ter sido muitas outras coisas. Posso dizer, talvez, que além de artista sou músico? Poderia soar absurdo, mas muitas vezes os músicos e os artistas (os “outros” artistas) são colocados em caixas diferentes. Isso é conversa para um terceiro ou quarto tempo.

1.1 Primeiro contratempo: pretérito perfeito. Uma vez, conversando com colegas de um coletivo de artistas com o qual estava trabalhando, falávamos sobre nossas pesquisas de doutorado (era moda na época, quase todos nós fazíamos doutorado ou mestrado, com bolsa, e vivíamos imersos nas pesquisas e conversávamos muito sobre isso). Um desses colegas-artistas-doutorandos me perguntou “sobre o que” era minha pesquisa. Como eu não sabia bem o que responder, tentei ser bem pragmático e falei que era sobre uma das palavras-chave do meu projeto: “minha

pesquisa é sobre o mundo!”. As pessoas riram, mas eu estava falando sério.

2.

Segundo tempo: pretérito quase perfeito. Este é um texto a quatro mãos (junto com minha colega-artista-pesquisadora etc. Lia Lordelo). Escrevi o meu parágrafo 1 depois de ler o que ela havia escrito. Escrevi o meu parágrafo em ressonância com o dela. Quando ela diz: “Primeira ficção: além de artista, sou psicóloga[...]”, minha ressonância é: “Primeiro tempo, futuro do pretérito. Além de artista, eu poderia ter sido muitas outras coisas.” Quando ela conta a anedota do comentário da colega sobre o “sexo dos anjos”, eu conto a minha, da risada desencadeada por eu pesquisar “o mundo”. Para entender um ritmo, é muito importante perceber não só o que acontece antes e o que acontece depois, mas também as co-incidências, ou seja, as simultaneidades. Meu parágrafo veio depois, re-soando falas da minha colega, no entanto as coincidências entre nossas experiências vêm de antes.

229

2.1 Segundo contratempo: pretérito mais-que-perfeito. Metodologias anárquicas e sensoriais: quando escrevo “co-incidências” e “re-soando”, em vez das formas dicionarizadas “coincidências” e “ressoando”, é para enfatizar os ritmos explícitos nos prefixos: co- (simultaneidade); re- (repetição, reiteração). Então, uma coincidência é uma incidência simultânea, são coisas que acontecem ao mesmo tempo. Uma re-sonância é algo que soa em resposta a algo, depois de algo. Simultaneidade e sucessividade: dois aspectos relacionais rítmicos fundamentais.

3.

Terceiro tempo: presente contínuo. Falar numa relação entre arte e vida – como na expressão “a arte imita a vida” ou mais ainda no inverso “a vida imita a arte” –, como se fossem entidades distintas e equivalentes, pode induzir a um engano. Essa “vida”, nas expressões acima, se refere mais ao cotidiano, à vida diária e ordinária, distinta de uma (suposta) suspensão da normalidade provocada pela arte. Numa perspectiva fenomenológica, porém, a arte, assim como todos os demais fenômenos (culturais/ naturais

etc.) é parte da vida. Entendidas desta outra forma, “arte” e “vida” não são entidades da mesma natureza; sendo “vida” o conjunto de todas as experiências vividas, “arte” é uma maneira de experienciar momentos específicos da vida, em que pese não se dever confundir “vida” com tudo que acontece, ou seja, com o mundo-da-vida. Por outro lado, “arte” também é um termo sujeito a revisão; se não uma revisão fenomenológica (na qual a arte poderia ser, erroneamente, reduzida a um conjunto de sensações e seus efeitos: a estésis e sua derivação substantivada, a estética), pelo menos a um resgate de seu sentido mais amplo, mais mundano, mais ligado à vida, no sentido apresentado inicialmente. “Arte”, no sentido mais amplo possível, é “jeito de fazer”. Esse é, grosso modo, o sentido original da poética, como definida por Aristóteles, e, mesmo antes, no próprio vernáculo do idioma por ele empregado em seus textos.

4.

Suspensão. Até aqui, empreguei, sem explicar, alguns jargões da fenomenologia, como “experiência vivida” e “mundo-da-vida”. Estou confiando na fluência do argumento, mas, em momento oportuno, o jargão poderá ser corretamente referenciado para não incentivar leituras equívocas.

230

5.

Quarto tempo: futuro do pretérito. Antes de sucumbir à polêmica entre as palavras e as coisas mesmas, antes de perdermo-nos nas infinitas discussões sobre nomenclaturas e agências dos fenômenos, vamos aceitar, por um momento, a separação arte X vida, para podermos voltar a ouvir cair a ficha da síntese arte/vida, proposta por artistas e teorias a partir de meados do século XX. Se esse tópico ainda suscita discussões hoje em dia, creio, é porque um ideal de arte como separação da vida (cotidiana, “ordinária” etc.) continua vigente. Talvez não tão vigente nos cânones da antiga vanguarda e da academia atual, mas com certeza na ideia geral, popular e industrial (e essas dimensões se condensam, na maioria dos casos) de arte como espetáculo. “Espetáculo” aqui deve ser entendido como o estabelecimento de uma separação entre arte e público: de um lado, algo para ser visto/ouvido/apreciado, e do outro, alguém que aprecia esse algo. Com tal

conceito de espetáculo, tributário das teorias situacionistas, temos uma chave mais precisa para ler a problemática entre arte e vida. Quanto menos espetacular e mais imersa nas situações, quanto mais atrativa como convite à ação e mais permeável a intervenções (sobretudo as não programadas nem conduzidas), mais a “arte” estará amalgamada com a “vida”.

6.

Contraste. Também no século XVII, o filósofo holandês Bento de Spinoza (de família judia portuguesa refugiada, que depois foi excomungado pela sinagoga... mas isso importa aqui? Veremos...) dizia que somos corpo e mente ao mesmo tempo, sem separação possível. Nas palavras de Spinoza (apud Deleuze, 2002, p. 73): “o corpo é um modo da extensão”, ou seja: pertence à materialidade. Ao passo que a mente “é um modo do pensamento” (apud Deleuze, 2002, p. 73). É estranha essa frase: a mente ser um modo do pensamento. Mais estranha ainda, se levarmos em consideração que alguns autores (como o próprio Deleuze) defendem que a palavra original usada por Spinoza em latim (*mens*) é melhor traduzida por “espírito” e não “mente”, apesar da herança etimológica (*mens* → *mente*). Deleuze ainda faz questão de frisar que Spinoza evita usar a palavra “alma” (anima) – e isso tem a ver com o fato de ele ser um judeu refugiado excomungado. Essa tentativa de explicar ou definir o que não é o corpo (os gregos falavam de “*asômata*” = incorporais) vem de longe e, também, vai longe. O que nos interessa aqui não é isso, mas o que Spinoza conclui disso: a mente (ou o espírito) é a ideia do corpo. Minha mente só pensa o que pensa porque está percebendo o mundo a partir do meu corpo. Dizer, contudo, “minha” mente e “meu” corpo também induz ao erro, porque não temos e sim somos uma mente e um corpo. Mais importante ainda: dizer “a mente é ideia do corpo” não é dar primazia nem ao corpo nem à mente. A mente e o corpo são uma coisa só: “[...]a ordem das ações e das paixões de nosso corpo é simultânea, em natureza, com a ordem e as paixões de nosso espírito” (SPINOZA, 2017, p.179). Assim, a história que Lia conta para a filha sobre quando ela estava na barriga se encontra com uma memória desse período guardada no corpo (talvez inacessível à mente) da criança. A experiência do corpo (estar na barriga) é reiterada bastante tempo depois

pela experiência da mente (ouvir a narrativa). O ponto de encontro é a pergunta: “por que eu fiquei na sua barriga?...” por que ela perguntou? Que sensação pode ter despertado essa curiosidade?

7.

Segunda suspensão. Teoria e ficção, corpo e espírito, arte e vida: o que essas oposições binárias têm em comum? Do ponto de vista rítmico, têm em comum o fato de serem binárias. Cada dupla se compõe de dois “sinais” que podem se articular com precedência de um ou de outro (sucessividade), concomitância de ambos (simultaneidade) e predominância de um ou de outro (acentos) ou não. Ainda que possamos conceber independentemente cada unidade num par, na articulação binária, um elemento contribui por contraste com a compreensão do outro. O binarismo é a forma mais básica de ritmo; a outra, mais complexa, são as estruturas ternárias. A ideia de “triolética” como extensão da “dialética” é proposta e defendida por alguns pesquisadores (SOJA, 1996; LEFEBVRE, 2021), em que pese já, antes deles, ter sido elaborada em detalhe por um artista: Asger Jorn (SHIELD, 2018), que propôs uma aplicação prática da triolética com o futebol de três lados, jogado num campo hexagonal com três times! Um exemplo “teórico”: um terceiro elemento nas coordenadas cartesianas espaço/tempo seria a energia, criando uma tríade de parâmetros: espaço/tempo/energia. Qual seria o terceiro elemento para compor a tríade com “corpo e mente”? E para “ficção e teoria”? Que conceito poderia fazer uma tríade válida com o binômio “arte e vida”?

232

8.

Ritornello. Mas, voltando à distinção ou não entre arte e vida – e voltando à questão do ritmo –, imaginemos “arte” e “vida” como acentos diferentes: (1) focos específicos colocados sobre modos de agir cotidianos (vida) ou modos de agir extra-ordinários (arte) ou, (2) em outra escala, a atenção voltada para aspectos ou momentos específicos selecionados no fluxo da existência para serem postos em evidência em processos criativos (arte) ou a atenção difusa tentando capturar “tudo que acontece” (vida).

8.1 - Breve loop, fase um: os acentos, ou seja, a ênfase em um ou em alguns eventos específicos, são marcadores importantes para a determinação de um ritmo.

8.2 - Breve loop, fase dois: as escalas, isto é, as diferentes medidas de duração utilizadas para situar eventos num fluxo temporal, são referenciais importantes para entender o encadeamento rítmico dos eventos.

8.3 - Breve loop, fase 01 reiterada: a ênfase, ou seja, os acentos nos (a) modos de agir cotidianos (ordinários, condicionados, sejam naturais, culturais ou outra coisa) se opõe aos acentos nos (b) modos de agir “criativos” (extra-ordinários, desconicionados, contraculturais, artificiais ou outras coisas). Nesse sentido, o momento arte (extra-ordinário) e o momento vida (ordinário) não podem ser simultâneos, pois são mutuamente excludentes. Será?

8.4 - Breve loop, fase 02 reiterada: podemos ter a percepção de escalas distintas entre (a) momentos específicos dedicados à criação, ao experimento, à performance, à pesquisa, à coleta de eventos e objetos no fluxo cotidiano (ready-mades, inspirações etc.) e ao desempenho de ações ou pensamentos incomuns (happenings, intervenções, conceitualismo etc.) e (b) o próprio fluxo geral da vida, a convivência e a interação com seres e objetos de todo tipo a todo momento, o desempenho de todas as ações possíveis. Essa distinção de escalas explicita o fato de que a arte é uma parte (um momento) da vida. As pessoas que se dedicam a “viver de arte” ou, “dedicam suas vidas à arte”, ampliam a proporção e as durações dos momentos “artísticos” (a) dentro do fluxo contínuo da vida (b). Nesse caso, não há contradição entre arte e vida; elas não são mutuamente exclusivas, pois a arte está necessariamente contida na vida. Mas essa conclusão é muito fácil para ser aceita pelos artistas. Não é?

Ponto, seguimento, ponto

É. A voz apócrifa que inicia o texto – o sujeito indeterminado que sempre prometeu assegurar neutralidade na escrita – responde à pergunta de Pedro. Embora a arte precise (por necessidade lógica e por contingência) estar contida na vida, é difícil aquiescer e aceitar essa afirmação. Talvez porque faltem arestas por aparar, porque nada haja a acrescentar; ou porque a frase cesse inquietações. E inquietações são o motor das criações. Produzem novas cadências, dinâmicas temporais que direcionam e formam obras. As inquietações produzem também motivos poéticos, ou espaços ficcionais que se erguem pela nossa capacidade tão humana de projetar futuros a partir de futuros do pretérito – ou seja, futuros reais a partir dos futuros que conseguimos imaginar. Ficções e ritmos se entrelaçam, em pontos de seguimento que levarão ao fim deste artigo. No parágrafo seguinte.

234

Finalizar é retornar a Allen Kaprow (1993), que inicia o texto A educação do não-artista afirmando que o crescimento e o requinte da conscientização no mundo das artes no fim dos anos de 1960 tornaram difícil não afirmar que um evento como a transmissão do diálogo entre a base da NASA em Houston e os astronautas da Apollo 11 tenha sido mais especial que um sarau de poesia contemporânea. Se a Bahia se tornar o ponto de referência, é possível situar artisticamente o deslocamento dos vendedores de cerveja nas ruas em meio ao carnaval de Salvador, dispensando, inclusive, molduras como “coreografia”, “dança”, “performance” e por aí vai. O que ainda não é, afirma o autor (KAPROW, 1993, p. 98), classificado e plenamente entendido como arte, mas que já atraiu em alguma medida a atenção do artista. Kaprow está se referindo à não-arte, mas, pausa. Convém deixar esta aresta por aparar.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*: edição bilíngue. São Paulo, Editora 34, 2017 (2ª reimpressão 2020).

AUSTIN, John. L. *Quando dizer é fazer*: palavras e ação. Porto Alegre: ArtMed, 1990.

- BONDÍA, Jorge L. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação, 19, 20-28, 2002.
- BRUNER, Jerome S. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA, USA: Harvard University Press, 1986
- BRUNER, Jerome. *The Narrative Construction of Reality*. Critical Inquiry, 18, 1-20, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa Filosofia Prática*. São Paulo, Escuta, 2002.
- HUME, David. *Tratado da natureza humana*. São Paulo: EDUNESP, 2009.
- KAPROW, Allen. The education of the un-artist, Part One. In: *Essays on the blurring art and life* (edited by Jeff Kelley). Berkeley: California University Press, 1993.
- KELLEY, Jeff. Introduction (1992). In: Allen KAPROW, *Essays on the blurring art and life*. Berkeley: California University Press, 1993.
- LEFEBVRE, Henri. *Elementos de Ritmanálise: e outros ensaios sobre temporalidades*. Rio de Janeiro, Consequência Editora, 2021
- SHIELD, Peter. *Comparative vandalism: Asger Jorn and the artistic attitude to life*. Londres/Nova York, Routledge, 2018
- SOJA, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge/Oxford, Blackwell Publishers, 1996
- SPINOZA, Benedictus. *Ética*. São Paulo, Autêntica, 2017.
- VAIHINGER, Hans. *The philosophy of "as-if": a system of the theoretical, practical and religious fictions of mankind*. New York: Harcourt, Bracii & Company, Inc., 1925.

RESUMO:

Dois artistas – um músico e uma atriz – buscam nos núcleos de seus processos de criação elementos que sinalizem o quanto suas vidas se entrelaçam ao que produzem. O texto é construído em formato aforístico, de modo a acentuar as dimensões mais importantes de seus motivos criativos: a ficção e o ritmo.

Palavras-chave: Vida. Arte. Ficção. Ritmo.

ABSTRACT:

Two artists – a musician and an actress – search within the cores of their creative processes elements that signal how much their lives are intertwined in their artistic works. The text is written in the shape of aphorisms, in order to emphasize important dimensions in their main creative motives: fiction and rhythm.

Keywords: Art. Life. Fiction. Rhythm.