

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

A TÉCNICA E OS PROCESSOS CRIATIVOS

NO SÉCULO XX:

Entre as artes visuais e a música

Eduardo Campolina Vianna Loureiro

Belo Horizonte

2013

Eduardo Campolina Vianna Loureiro

A TÉCNICA E OS PROCESSOS CRIATIVOS
NO SÉCULO XX:

Entre as artes visuais e a música

Tese apresentada ao Programa de
Pós-graduação da Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial
à obtenção do título de Doutor

Área de Concentração: Arte e
Tecnologia da Imagem

Orientador: Dr. Stéphane Huchet

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes – UFMG

2013

Loureiro, Eduardo Campolina Vianna, 1955-

A técnica e os processos criativos no século XX [manuscrito] : entre as artes visuais e a música / Eduardo Campolina Vianna Loureiro. – 2013.

306 f. : il.

Orientador: Stéphane Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Arte – Filosofia – Teses. 2. Artes plásticas – Teses. 3. Música – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XX – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal De Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 701



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **EDUARDO CAMPOLINA VIANA LOUREIRO** Número de Registro **2009711135**.

Titulo: **A TÉCNICA E OS PROCESSOS CRIATIVOS NO SÉCULO XX: Entre as artes visuais e a música**

Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet – Orientador - EA/UFMG

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral - titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Rodolfo Caesar – Titular – UFRJ

Prof. Dr. Carlos Antonio Leite Brandão - Titular – EA/UFMG

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho – Universidade Estadual de Campinas

Belo Horizonte, 13 de agosto de 2013

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Dr. Stéphane Huchet pelas trocas sempre estimulantes, pelo incentivo sempre sincero.

Ao Dr. Jean-Paul Olive, que me acolheu de forma tão profissional e competente na Universidade de Paris VIII, pela disponibilidade e atenção.

A meus colegas da área de composição da Escola de Música da UFMG que me apoiaram em meus dois anos de afastamento de sala de aula, fundamentais para o resultado que agora apresento.

À CAPES pela bolsa concedida que me permitiu passar 5 meses na Universidade de Paris VIII, sem os quais este trabalho não teria chegado onde chegou.

A todos aqueles que anônima ou explicitamente contribuíram com sua amizade, seu incentivo, tolerância e compreensão para o fechamento desta etapa que sem dúvida vem abrir inúmeras outras.

RESUMO

A criação, em qualquer área que se manifeste é sustentada por um saber-fazer. Este saber-fazer desde as origens da civilização ocidental na Grécia antiga foi associado à *techne*, que com o passar do tempo fixou sua tradução no vocábulo 'técnica'. Na origem a *techne* continha um significado amplo, envolvendo além do aspecto operacional ou o saber-fazer, um aspecto mitológico, o conhecimento necessário, a experiência acumulada, a qualidade do produto produzido, o processo envolvido na produção, e tudo isto foi sendo pouco a pouco esquecido em função do aspecto puramente operacional. Na área das artes o saber-fazer operacional sempre ocupa um lugar muito importante até o início do século XX, quando Marcel Duchamp, com o *ready-made*, desorganiza o campo. A partir daí como pode ser compreendido o saber-fazer contido na palavra técnica? Esta é a pergunta essencial desta pesquisa. Para tentar respondê-la é proposta uma revisão do conceito partindo das origens em Platão e Aristóteles, passando pelos principais filósofos ocidentais que trabalharam o conceito, dentre os quais foram selecionados José Ortega y Gasset, Jacques Ellul e Martin Heidegger. A partir da revisão do conceito é estudada sua projeção no pensamento e nas obras de 3 músicos – John Cage, Pierre Boulez e Brian Ferneyhough -, e 3 artistas plásticos – Marcel Duchamp, Francis Bacon e Gerhard Richter. Todos os artistas selecionados produziram no século XX, e alguns ainda produzem atualmente. A compreensão da atualidade do conceito de técnica na criação artística é, portanto, o foco desta pesquisa.

Palavras-chave: Técnica, Criação, Música, Artes plásticas, Brian Ferneyhough, Francis Bacon, Gerhard Richter, John Cage, Marcel Duchamp, Pierre Boulez.

RÉSUMÉ

La création, dans toutes les domaines qu'elle se manifeste est soutenue par un savoir-faire. Ce savoir-faire depuis les origines de la civilisation occidentale dans la Grèce antique a été associé à la *techne*, qui avec le temps a fixé sa traduction dans le vocable 'technique'. Dans son origine la *techne* contenait une signification ample, qui supposait, en plus de l'aspect opérationnel ou savoir-faire, un aspect mythologique, les connaissances nécessaires, l'expérience accumulée, la qualité du produit, le processus développé dans la production, et tout cela a été oublié avec le temps, en fonction de l'aspect purement opérationnel. Dans le champs des arts le savoir-faire opérationnel a toujours occupé une place très importante jusqu'au début du XXème siècle, quand Marcel Duchamp, avec le *ready-made* desorganisé le champs. À partir de là, comment peut être compris le savoir-faire contenu dans le mot technique? Celle là c'est la question essentielle de cette recherche. Pour essayer de la répondre c'est proposé une révision du concept, à partir des origines en Platon et Aristote, en passant par les principaux philosophes occidentaux qui ont travaillé le concept, parmi lesquels ont été sélectionnés José Ortega y Gasset, Jacques Ellul, et Martin Heidegger. À partir de la révision du concept est étudiée sa projection sur la pensée et les oeuvres de 3 musiciens – John Cage, Pierre Boulez et Brian Ferneyhough -, et 3 artistes plastiques – Marcel Duchamp, Francis Bacon et Gerhard Richter. Tous les artistes sélectionnés ont travaillé pendant le XXème siècle, et quelques uns parmi eux travaillent encore actuellement. La compréhension de l'actualité du concept de technique dans la création artistique est le point focal de cette recherche.

Mots-clefs: Technique, Création, Musique, Arts Plastiques, Brian Ferneyhough, Francis Bacon, Gerhard Richter, John Cage, Marcel Duchamp, Pierre Boulez.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras	Página
Figura 1: Motorboot - 1965 - Richter	133
Figura 2: Sailors - 1966 - Richter	137
Figura 3: Konstruktion 389 - 200 cm x 300 cm - 1976 - Richter.	142
Figura 4: Abstraktes Bild 431/1 - 78 cm x 52 cm - (matriz) - 1977 - Richter	144
Figura 5: Abstraktes Bild 428 - 200 cm x 300 cm - 1977 - Richter	145
Figura 6: Abstraktes Bild 811-1 - 250 cm x 200 cm - 1994 - Richter	149
Figura 7: Abstraktes Bild 890-5 - 89 cm x 59 cm - 2004 - Richter	149
Figura 8: Cage 897- 4 - 290cm x 290cm - 2006 - Richter.	150
Figura 9: Cage 897- 1 - 290cm x 290cm - 2006 - Richter	150
Figura 10: Trecho do Quarteto de Cordas nº 2 - Ferneyhough	154
Figura 11: Compassos iniciais de Unity Capsule para Flauta solo - 1973-1976 - Ferneyhough	157
Figura 12: Esquema correspondente ao início do Quarteto de Cordas nº 2 1979-80 - Ferneyhough	166
Figura 13: Descrição esquemática do cartucho 17 - Ferneyhough	167
Figura 14: Trecho da partitura de Quarteto nº2 - Ferneyhough	168
Figura 15: Representação esquemática dos cartuchos 6, 7 e 8 do esquema p.166. - Ferneyhough	169
Figura 16: Crucifixion - 1933 - Bacon	196
Figura 17: Tríptico - Three figures in a room - 1964 - Bacon	201
Figura 18: Painel esquerdo do Triptych August 1972 - Bacon	202
Figura 19: Study for a portrait March 1991 - Bacon	202
Figura 20: George Dyer no atelier de Francis Bacon fotografado em 1964 por John Deakin	205
Figura 21: Francis Bacon em seu atelier em 1977.	206
Figura 22: Three Studies for a Crucifixion - 1962 - Bacon	208

Figura 23: Painel direito - Three Studies for a Crucifixion – 1962 - Bacon	209
Figura 24: Crucificação - 1274 - Cimabue	209
Figura 25: Retrato do Papa Inocêncio X - 1650 - Diego Velázquez	214
Figura 26: Estudo sobre retrato do Papa Inocêncio X de Diego Velázquez - 1963 - Bacon	214
Figura 27: Partitura da primeira parte de Radio Music - 1956 - Cage	230
Figura 28: Éclat - 1965 - Boulez	266
Figura 29: Nu descendant un escalier - 1911 - Duchamp	271
Figura 30: A música hoje (1972), p.126 - Boulez	276
Figura 31: A música hoje (1972), p.109 - Boulez	276
Figura 32: Trait (sur fonds rouge) 1980 - 190 x 2000 cm - Richter	277
Figura 33: Três estudos para um auto-retrato - 1976 - Bacon	281
Figura 34: Indicação mão esquerda do regente Éclat - Boulez	284
Figura 35: Éclat - Boulez	284
Figura 36: Troisième Sonate - Constelation Miroir - 1957 - Boulez	285

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO	9
1.1. Techne – as origens pré-platônicas	9
1.2. Techne em Platão e Aristóteles	17
1.2.1. Techne e Episteme	18
1.2.2. Techne, Empeiria, Logos	22
1.2.3. Techne, poder, precisão	30
1.2.4. Techne e Ergon – objeto ou processo	32
1.2.5. Techne e Theia Moira	37
1.3. Ortega y Gasset – aspectos introdutórios	43
1.3.1. Ortega y Gasset e a reflexão sobre a técnica	46
1.4. Jacques Ellul e o movimento personalista	57
1.4.1. A técnica e o sistema técnico	60
1.4.2. A arte na sociedade técnica	68
1.5. Martin Heidegger, o ente, o ser e a metafísica	80
1.5.1. Heidegger e a questão da técnica	87
2 OS CRIADORES E SEUS PROCESSOS	96
2.1.1. Marcel Duchamp - o altar da tecnicidade e a técnica da salvação	96
2.1.2. A morte da técnica e a consciência infinita	101
2.1.3. Técnica, liberdade e sistema	105
2.1.4. Repetir ou não repetir - tecnicamente	112
2.1.5. Técnica e finalidade – <i>ergon</i> e materialidade	119
2.2. Gerhard Richter	128
2.2.1. Pintura sobre fotografia – realidade, precisão e impossibilidade	130
2.2.2. Pintura abstrata – controle e descontrole	141

2.2.3. Acaso e controle	147
2.3. Brian Ferneyhough	153
2.3.1. A complexidade na composição e na técnica do intérprete	155
2.3.2. Complexidade e precisão	161
2.3.3. Técnica e estrutura na complexidade	165
2.3.4. Técnica e sistema	174
2.3.5. A técnica e o jogo – <i>ludens complexus</i>	182
2.3.6. A estrutura em Ferneyhough e o <i>Gestell</i> heideggeriano	189
2.4. Francis Bacon	195
2.4.1. Técnica, figuras e figuração	197
2.4.2. Técnica e desordem	205
2.4.3. Técnica e sensação – forças, perceptos e afectos	210
2.5. John Cage	218
2.5.1. Técnica e liberdade	220
2.5.2. Técnica e indeterminação	224
2.5.3. Cage e natureza - <i>Techne</i> e <i>Poiesis</i>	239
2.6. Pierre Boulez	245
2.6.1. Técnica e herança histórica	247
2.6.2. Técnica, ciência e precisão	254
2.6.3. Técnica, série, leis, sistema	256
2.6.4. Técnica e acaso	264
3 MISTURAS	269
3.1. Platão, Aristóteles e origens – <i>techne</i> e Técnica	270
3.2. Ortega y Gasset – a técnica e as circunstâncias	288
3.3. Jacques Ellul – a técnica e os sistemas	291
3.4. Martin Heidegger – a técnica e a verdade	293
REFERÊNCIAS	298

Introdução

As obras de artes são provocações. Nós não as explicamos, mas polemizamos com elas. Nós as interpretamos de acordo com nossos próprios fins e aspirações, trazemos para elas um sentido cuja origem se encontra em nossas próprias formas de vida e hábitos mentais [...] As obras de arte são cumes inalcançáveis. Não vamos a elas diretamente, giramos em seu entorno (HAUSER, 1981, p.9).

Neste trabalho a perspectiva colocada acima por Arnold Hauser se verifica - toda proposta de aproximação de uma obra de arte deixa, ao final do processo, a impressão de incompletude. Todos os percursos que visam o entendimento pleno, sejam eles bem direcionados ou abertos aos desvios, receptivos às passagens arriscadas ou imprevistas, conduzem por rota sinuosa, na qual o ponto de chegada indica a infindável continuidade de uma estrada que ainda leva a muitos lugares, ao mesmo tempo que chega a lugar nenhum.

O trabalho aqui apresentado conta desde já com esse desfecho inevitável. O posicionamento, no entanto, não se reduz a um derrotismo simplificador. O ganho existe sempre; apenas parte-se desde já da constatação de uma impossibilidade que caracteriza a reflexão sobre a arte. Heidegger, um dos principais referenciais teóricos desta pesquisa, reafirma muito claramente o mistério que envolve não simplesmente a reflexão sobre a obra de arte, mas que perpassa também aquilo que é eleito como o cerne da discussão: a técnica nos processos de criação.

Porque a técnica? Inicialmente é necessário esclarecer que esta pesquisa nasce de uma inquietação pedagógica - atuo como um dos responsáveis pela área de composição da Escola de Música da UFMG. Ao orientar alunos de composição o professor é constantemente colocado face a uma série de demandas de ordem pedagógica que procuram embasar o processo de criação, e que tem sido constantemente redimensionadas em função das revisões curriculares pelas quais temos passado. E quem pensa em gerar uma mínima autonomia através de uma formação acadêmica, necessita rever sem descanso os parâmetros que orientam tal formação. A palavra 'técnica' vem à tona nestes momentos como um espectro que deve ser visto de frente, espécie de esfinge que a todos desafia e perturba com sua presença silenciosa, que pressiona por um lado o professor que orienta, e por outro

o estudante que se descobre sozinho face à folha de papel em branco. Como se constitui uma técnica composicional abrangente? Em que variáveis colocar a maior ênfase?

Muito embora este trabalho se origine em uma preocupação pedagógica, bem ancorada em uma prática de sala de aula, o seu teor não é pedagógico. O que interessa aqui é o aprofundamento da reflexão sobre os processos criativos e a técnica aparece como a variável central. A escrita de uma peça musical envolve uma série de aspectos objetivos básicos que a organização curricular tradicional procura resolver através de disciplinas específicas – como harmonia, contraponto, orquestração, análise –, mas a aquisição de uma técnica composicional não deveria se apoiar de forma estrita sobre aspectos tão exclusivamente operatórios; a impressão que resta é a de que com estas disciplinas e suas exigências não se leva um estudante ao âmago da questão criativa. Compor, criar, envolve uma série muito grande de componentes, tanto os de ordem operatória, importantíssimos, como aqui se quer afirmar, como também os de ordem reflexiva, igualmente indispensáveis. Eles devem ser explorados em conjunção, a reflexão deve atuar no âmago dos processos, questionar cada direcionamento, para se assegurar que o estudo se justifica enquanto um processo de amadurecimento da musicalidade, que deve chegar, se possível, em obras de um bom nível do ponto de vista técnico (operatório) mas que não pague o preço de um esvaziamento das variáveis de teor reflexivo.

Por que ao lado da música as artes visuais? Ampliar a reflexão, esta é a justificativa. Tal ampliação pode e deve levar a um amadurecimento no desempenho em sala de aula – uma reflexão sobre a música ganha em espaço todas as vezes em que outras artes são chamadas para o diálogo. Além disto, as concepções de técnica nas duas áreas não se superpõem exatamente, esta é a suspeita. E esta suspeita estimula a curiosidade. Se as duas áreas criam, se nas duas áreas a formação acadêmica (que é uma instância que se propõe a ensinar a fazer) é uma realidade já solidamente instalada, não deveria haver uma convergência maior na conceituação? Esse último ponto abre o espaço para uma discussão longa e bastante rica mas de fundo pedagógico, onde seriam verificadas convergências e eventuais divergências. Os currículos das escolas de belas artes também

contemplam disciplinas formativas, como os diversos ateliers de desenho, pintura, xilogravura, litografia, serigrafia, etc., etc. São, na verdade, as correlatas das disciplinas dos currículos de música citadas anteriormente. Mas o fato de verificar mais de perto, para além dos currículos, a concepção da técnica em dois campos tão diferenciados pode revelar surpresas interessantes. Investir nesta direção não é ainda o intuito.

É necessário esclarecer que não se trata aqui de um trabalho que visa estabelecer paralelos entre as duas áreas. As diferenças na constituição dos processos criativos existem e não é a intenção procurar proximidades a todo custo. Não se busca aqui nenhuma comprovação para uma especulação teórica que aproxime música e artes visuais pelo viés da técnica. A criação, nos dois campos, envolve um conhecimento específico, e é sabido que apesar das especificidades, os paralelismos podem ser explorados. No vocabulário de cada campo são empregados termos comuns que permitem a aproximação – ritmo de uma linha, colorido de um acorde. Na ordem das sensações também aparecem conexões possíveis – a densidade de uma textura (visual ou sonora), a clareza de um timbre. Tais proximidades no vocabulário poderiam dar lugar a uma reflexão cruzada, que procurasse ver no tratamento do material em um e outro campo uma possibilidade de elaboração teórica produtiva, mas este também não é o projeto.

O interesse neste trabalho recai sobre a constituição do conceito de técnica. Procura-se compreender como ele é tratado e digerido nos dois campos através da história, delimitando aqui o século XX como o território privilegiado da produção artística. Observa-se que quando se fala em técnica no meio musical, o entendimento do senso comum (e isto inclui professores, estudantes, compositores e intérpretes) privilegia uma visão estreita - o 'fazer sem errar'. O músico, na imensa maioria dos casos, inicia seu processo de musicalização através da lida com algum instrumento; ele é levado então aos inúmeros manuais de técnica pura ou aplicada, que fazem a tradição do meio. A palavra 'técnica' aparece no cabeçalho dos primeiros exercícios, que tratam como sempre de mecanismos repetitivos, que visam fixar reflexos básicos, ajustar as posições das mãos, o movimento dos dedos, o encaixe do instrumento no corpo, e tudo isto contribui para gerar uma correlação quase que imediata de técnica com mecanismo. Esta correlação acaba por

extrapolar o domínio instrumental, e quando se fala de técnica com um compositor, ele, na grande maioria das vezes, vai procurar apoiar o conceito nas disciplinas de praxe - harmonia, contraponto, orquestração, análise, nas quais uma condução mais superficial pode se caracterizar apenas pela atenção aos refinamento dos mecanismos de controle, reforçando uma concepção de técnica que parece estreita.

No campo das artes visuais percebe-se diferenças. Apesar de um certo paralelismo na instância formativa, nas constituições curriculares padrão das duas áreas, as artes visuais contam com um diferencial importante: Marcel Duchamp. O abalo provocado por Duchamp na campo das artes de um modo geral é de uma evidência que dispensa comentários; mas por ter atuado nas artes visuais ele deixa impressa no campo uma mudança mais diretamente aproveitável, mais facilmente assimilável, mas ao mesmo tempo mais ameaçadora. Duchamp trouxe para as artes visuais uma possibilidade de respiração renovada, um estímulo à revisão de parâmetros, um incentivo ao salto no vazio, que o campo tira proveito. Ao mesmo tempo, ele abre um espaço para o discurso sobre o nada justificado apenas por uma retórica desgastada, que convence muito pouco. O tempo passou, efetivamente.

Ao observar a pintura através do desenvolvimento da narrativa Vasariana, é evidente uma dimensão técnica que procura sua evolução principalmente no refinamento da capacidade de reproduzir a realidade visível. A partir do início do estilo moderno, localizado na década de 1880 nas obras de Van Gogh e Gauguin, uma descontinuidade é produzida, deslocando o centro de interesse da questão mimética para a reflexão sobre os meios e métodos de representação (DANTO, 2006, p.10). Essa descontinuidade desloca o conceito de 'técnica', mas não o desfigura. Se reproduzir um rosto de mulher dando-lhe contornos realistas demandava um domínio técnico adquirido através de um investimento considerável em tempo de estudos de ferramentas básicas além da observação atenta, equilibrar uma imagem abstrata compondo e decompondo os pesos, os matizes e as linhas de força ali envolvidas, não demandaria menos - a questão é técnica e estética.

Mas a intervenção de Marcel Duchamp provoca o abalo. Em 1913 ele propõe o primeiro *ready-made* - a Roda de Bicicleta - e a partir daí coloca o artista como "*alguém capaz de repensar o mundo e refazer o significado através da linguagem,*

mais do que alguém que produz objetos visuais manufaturados para o prazer retiniano.” (STILES, 1996, p.804). Ao se opor ao formalismo de seus contemporâneos, Duchamp retira o foco da questão estética, dando a entender que a arte, a partir daquele momento, poderia existir para além das considerações do gosto, poderia se desviar das boas intenções de produzir o belo, o agradável ou, até mesmo, o desagradável. O importante para ele, muito mais do que trabalhar a favor de uma forma plástica bem acabada, interessante pela maneira como se relaciona com leis de equilíbrio do material, era de abrir e desestabilizar o campo, gerar a diferença através do significado que o objeto adquirisse após seu estabelecimento.

Ao introduzir essa nova dimensão no perfil do objeto da arte e conseqüentemente no papel do artista, Duchamp mais que desloca o conceito de ‘técnica’ – ele o transmuta, ele o desfigura, iluminando-o com um novo colorido. Mais que fazer, o artista deve agora fazer pensar. A partir daí, para onde se desloca a técnica? Quais são os ganhos? Quais são os sacrifícios?

Aqui se chega ao ponto fundamental da problematização: a discussão a respeito da transformação do conceito de ‘técnica’, e suas reverberações na produção e no pensamento artísticos, a partir do momento em que Duchamp propõe o *ready-made* como solução plástica em oposição à estética formalista.

Duchamp se posiciona no campo das artes visuais, mas sua atuação irradia no seu entorno, e chega também ao campo da música – John Cage é quem assume com suas composições a posição correlata, a partir do final da década de 1940. Mas Duchamp é inteiramente absorvido, compreendido e incensado pelo meio artístico, enquanto Cage, para a grande maioria dos músicos, ainda é colocado na posição de artista menor, pouco considerado, pouco executado, quase nada conhecido para além da etiqueta de excentricidade que carrega graças a 4'33".

Localizada a questão central, passa-se à estratégia que é muito simples. Como o conceito de ‘técnica’ é o foco da reflexão é necessário retomá-lo desde suas origens; é o que é feito no primeiro capítulo. Cinco referenciais teóricos formam o suporte sobre o qual é dado o impulso à reflexão – o conceito é retomado desde suas origens na Grécia antiga com Platão e Aristóteles, passando em seguida a

José Ortega y Gasset, Jacques Ellul, para finalizar com Martin Heidegger, os últimos três localizados em pleno século XX. Estes filósofos foram selecionados a partir da leitura de Carl Mitcham (1983, 1989, 1994), pesquisador eminente, especialista na área da reflexão sobre a técnica e a tecnologia, amplamente reconhecido no campo por suas publicações.

Uma vez alimentado e desenvolvido o conceito no primeiro capítulo, passa-se ao segundo capítulo no qual o olhar recai sobre seis criadores da tradição ocidental e suas reflexões sobre o processo criativo, permeadas por pequenas análises de alguns aspectos de suas obras. Visando um equilíbrio entre os dois campos escolhidos – música e artes visuais – seleciona-se três criadores em cada campo. O marco inicial e de certa forma obrigatório é Marcel Duchamp (1887–1968), por ser ele quem gera uma transformação radical no panorama artístico ocidental a partir da segunda década do século XX, que reverbera inevitavelmente sobre o conceito de técnica nas artes em geral. No campo das artes visuais foram escolhidos ainda os pintores Francis Bacon (1902–1992) e Gerhard Richter (1932-). No campo da música se inicia a análise por John Cage (1912–1992) por ser quem assimila mais rapidamente as inovações de Duchamp – por esta razão foi também considerado ponto de passagem obrigatório. Passa-se em seguida a Pierre Boulez (1925-) e Brian Ferneyhough (1943-).

É necessário comentar um pouco mais estas escolhas. Devido ao perfil do tema percebe-se que qualquer músico, qualquer artista plástico em qualquer momento da história poderia ser um ponto focal da pesquisa, independente da época, da cultura, da opção estética. Toda criação envolve alguma técnica, o que abre absolutamente o leque da pesquisa. No entanto, a necessidade do recorte é evidente, o que obriga a deixar de lado situações que poderiam ser muito ricas e interessantes para a análise. No campo da música, por exemplo, a pesquisa não é direcionada para as situações que envolvem o uso da tecnologia, aspecto tão importante na criação no século XX. Não são analisadas as experimentações eletro-acústicas empreendidas inicialmente na Europa dos anos 50, que supõem uma estratégia técnica absolutamente alterada, nem as estéticas atuais que envolvem ferramentas de computação muitíssimo potentes. Da mesma forma, no campo das artes visuais, a análise da produção que envolve tecnologia não foi contemplada.

Contrariando um impulso inicial, não são analisadas obras do acervo do museu de Inhotim que fizeram parte da idéia inicial e que oferecem uma oportunidade evidente de aproveitamento de material local, de fácil acesso e de inequívoca representatividade. Tratam-se, portanto, de sacrifícios inevitáveis em um projeto que tem um recorte limitado no tempo.

Como foi afirmado anteriormente, Marcel Duchamp e John Cage foram desde o princípio escolhidos por representarem uma proposta de reviravolta na estética ocidental e por guardarem, entre eles, uma estreita conexão conceitual, cada um em seu campo. Os demais escolhidos não podem ser justificados por uma lógica equivalente; tratam-se de escolhas pessoais, que recaem sobre criadores suficientemente reconhecidos e legitimados em seus campos, cada um deles carregando especificidades no processo criativo que nos chamam a atenção desde sempre. Obviamente, estas escolhas foram inúmeras vezes refletidas, refeitas, reconsideradas; um sem número de outras poderiam constar aqui, com perdas e ganhos, evidentemente.

No enfoque de cada criador é evitada a análise pura e simples de obras selecionadas. O mais importante todo o tempo é captar o que eles dizem a respeito de seus processos, como se relacionam com o conceito de técnica. Foi feito um levantamento bibliográfico criterioso sobre cada um deles, de seus textos próprios ou textos de seus comentaristas, na procura de compreender seus processos de criação, suas expectativas, estratégias, questionamentos, indecisões, satisfações, e, porque não, frustrações. Algumas análises de obras são apresentadas, por vezes por estrita necessidade de ilustrar aspectos julgados relevantes, mas o foco recai sobretudo no que cada um diz a respeito do fazer artístico. A observar ainda que, neste segundo capítulo, não é observada ordem cronológica na apresentação dos artistas - o trabalho deixa a escrita na ordem em que foi feita. Muito mais do que traçar a transformação do conceito na teoria e na prática, foi perseguida a multiplicação das perspectivas que o iluminam, e neste sentido o ordenamento não necessita do enfoque cronológico.

No terceiro capítulo procura-se o fechamento do círculo com uma volta aos filósofos da técnica. Neste momento são retomados pontos específicos delineados

no primeiro capítulo, que são projetados sobre os criadores, agora de uma forma menos ordenada, na procura sobretudo das misturas livres, jogando uma perspectiva sobre a outra, colocando um criador ao lado do outro, na expectativa de uma síntese de todo o processo desenvolvido nos dois primeiros capítulos.

O primeiro capítulo, portanto, trabalha o conceito de técnica através da filosofia ocidental, iniciando por suas origens com Platão e Aristóteles para culminar em Martin Heidegger no século XX – é o que se segue.

CAPÍTULO 1

A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO

1.1. *Techne* – as origens pré-platônicas

A busca da origem de qualquer conceito ou idéia nos leva ao terreno das incertezas, das imprecisões, e, porque não, das suposições. O termo grego *techne* não escapa à regra, muito pelo contrário. Investigar a origem de algo que é tão essencial ao ser humano, que se relaciona tão estreitamente com a manutenção da própria vida, com a manutenção dos movimentos ou dos estatismos, da mecânica das coisas ou das idéias, da rigidez ou da flexibilidade em tudo o que é concebido ou elaborado pelo ser humano, nos transporta à incerteza de tempos muitíssimo remotos. Mitcham confirma tal perspectiva quando localiza a origem do termo *techne* na raiz Indo-Européia *tekhn*, “significando, provavelmente trabalho com madeira ou carpintaria.” (MITCHAM, 1994, p.116). Ele ainda associa *techne* ao termo grego *tekton* ou ao sânscrito *taksan* que significam “carpinteiro ou construtor” ou ao verbo *taksati*, “constrói, ou edifica”. Mitcham expande ainda mais a extensão das raízes ao associar *techne* ao hitita *takkss*, “ajuntar ou construir” ou ao latim *texere*, “tecer”, ou *tegere*, “encobrir, colocar um teto em” (op.cit., p.117).

Balansard (2001) confirma as associações ao termo *techne* colocadas por Mitcham apoiando-se no *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P.Chantraine, observando ainda que mesmo os estudos etimológicos não dão muitas indicações sobre o significado da palavra. O termo *techne* pouco a pouco se distanciou de seu parente *tekton* (carpinteiro), passando a ser empregado em relação a situações diversas, adotando significados de ordem mais ampla. Ela destaca ainda uma referência em Saussure, que ao estudar a etimologia do termo coloca-o em relação com a raiz *teks* – “construir com arte”. (BALANSARD, 2001, p.18).

Roochnik (1996) e também Balansard (2001) localizam os origens literárias do termo *techne* no século VIII a.c. nos poemas de Homero (Ilíada e Odisséia), que ali aparecem já com uma grande diversidade de significados:

[...] a habilidade do construtor de navios que trabalha com madeira; a capacidade de Hephaestus, que forja a liga de metal para conter o poderoso Ares; a astúcia de Proteus que é capaz de mudar sua própria forma segundo seu desejo; o plano ou estratégia que Aegisthus concebe para assassinar Agamenon (ROOCHNIK, 1996, p.18).

Roochnik traz ligeira diferença em relação a Mitcham e Saussure ao definir a origem de *techne* na raiz Indo-Européia *tek*, significando “ajustar o entrelaçado da madeira em uma casa.” (ROOCHNIK, 1996, p.19). Como é possível perceber, apesar das admitidas flutuações do significado, as principais indicações de origem do termo associam *techne* a uma necessidade básica do ser humano desde sua origem, qual seja proteger-se daquilo que lhe é externo. Ao ser capaz de construir sua morada lançando mão do trabalho com a madeira, produzida pela natureza, o *tekton*, ou carpinteiro, lança mão de conhecimento específico, e chega com seu trabalho a um produto palpável, útil, essencial mesmo.

Kübe, para quem a origem de *techne* “provavelmente significa a construção de uma casa em um trançado de troncos e galhos” (KÜBE, 1969 apud ROOCHNIK, 1996), especula sobre a ligação mais estreita que o termo *techne* manifesta com o trabalho com madeira, que acontece mais frequentemente do que, por exemplo, com o trabalho com o ferro, cuja referência também aparece nos poemas de Homero. Kübe observa que é exigido do carpinteiro maior grau de racionalidade e capacidade intelectual, uma vez que se envolve com situações mais complexas, que demandam conhecimento de geometria assim como a capacidade de improvisar ou combinar (KÜBE 1969 apud ROOCHNIK, 1996, p.19). Portanto, em Homero, quatro séculos antes de Platão, *techne* já aparece como um conceito que determina uma relação mais complexa do que um simples fazer manufaturado inadvertido. O fazer ali já se estabelece como algo que necessita de uma dose maior de racionalidade, e de capacidade de elaboração mental prévia ou concomitante.

Balansard apresenta importante síntese retirada de Löbl, que para ela é referência fundamental por se aprofundar no estudo das raízes da *techne* do ponto de vista linguístico na antiguidade entre Homero e Platão:

(l) O termo *techne* em suas primeiras ocorrências é associado à construção de navios. [...]. Este termo é igualmente associado ao

termo *sophos*: é dito *sophos* aquele que possui uma *techne*, aquele que dispõe, por seu próprio saber, de uma maestria sobre um domínio prático. [...] A *techne* recobre descobertas feitas no contato com populações estrangeiras de um desenvolvimento cultural elevado (como os Fenícios). (II) Em suas primeiras ocorrências a *techne* é relacionada ao deus Hephaistos. [...] (III) O termo *techne* não designa uma simples habilidade, mas o saber que permite realizar corretamente uma ação. Muito cedo o termo implica a noção de método. [...] (IV) Certos empregos de *techne*, aparentemente mais distantes – ‘astúcia’, ‘finta’, ‘meio’ – se relacionam com uma mesma raiz semântica. [...] A *techne* é apenas um instrumento ao serviço de um fim que pode ser bom ou mal: ela é apenas um meio, um instrumento de progresso ou de ruína”(LÖBL, 1997 apud BALANSARD, 2001, p.19).

Da síntese de Löbl retem-se inicialmente a relação *techne/sophos* = técnica - sabedoria, indicando que aqui já é esboçada a relação *techne/episteme*. A proximidade *techne/episteme* é um dado da língua grega. Segundo Schaerer *episteme* “é o conhecimento claro e seguro de um objeto, e *techne* este conhecimento concebido em suas possibilidades de realização prática.” (SCHAERER, 1930 apud BALANSARD, 2001, p.8). Esta relação é reforçada com a referência ao contato com culturas mais avançadas – mais avançadas porque sabem mais. Por outro lado, Hephaistos - o ferreiro dos deuses - além de possuir a maestria na lida com o ferro, é também aquele que constrói as casas para todos os deuses do Olimpo. Mais uma vez a relação *techne/sobrevivência* desponta nos primórdios do termo: quem constrói a casa protege, contribui para a continuidade e a sobrevivência. Hephaistos além de proteger todos os deuses com a habitação construída, ainda as sobreprotege com fechaduras inteligentes que outros imortais não conseguem abrir (STEWART, 2012). Sua técnica contém, portanto, segredos inextrincáveis aos imortais, que dizer dos mortais. Não se pode deixar de observar, no entanto, um sinal de visível fragilidade que tensiona, neste caso, a relação técnica x poder: ao ser arremessado do Olimpus à Terra em uma contenda com Zeus, Hephaistos torna-se um deus coxo - técnico porém imperfeito.

A referência citada por Löbl a “*ruse, tour, moyen de faire*” (astúcia, finta, maneira de se fazer) amplia o enfoque mas não escapa ao campo até aqui explorado. A astúcia ou a finta podem ser vistas como espécies de desvio onde se beira o desleal no intuito de cumprir determinado fim - Hephaistos tem algo de astuto na medida em que o exercício de sua *techne* acontece permeado por segredos. Observa-se também que a *techne* neste momento comporta uma certa neutralidade;

ela não é boa nem ruim em si, podendo resultar em benefício ou ruína daquele que a possui.

Roochnik, baseado nas especulações de Kübe, organiza uma lista de critérios que delineiam o perfil primitivo do termo *techne*:

- A *techne* funciona em um campo específico, e o conhecimento daquele que a possui é limitado ao trabalho com madeira.

- Aquele que possui a *techne* é capaz de construir casas para a comunidade, produzindo, portanto, um objeto de inequívoca utilidade.

- A *techne* é confiável – o produto bem elaborado é a garantia de sua confiabilidade.

- Aquele que utiliza a *techne* na produção de um objeto pode ser recompensado.

- A casa construída pelo *tekton* (trabalhador com a madeira) é o certificado que comprova o conhecimento adquirido.

- A *techne* é um conhecimento que pode ser ensinado, envolvendo, uma dose de racionalidade que a suporta. Essa racionalidade se torna explícita quando o *tekton* se mostra capaz de transmitir seus princípios ao leigo, transformando-o em um *expert*; o *tekton* é uma autoridade. (ROOCHNIK, 1996, p.20)

É possível elencar, portanto, de acordo com Roochnik/Kübe, os aspectos originários ligados à *techne* ou àquele que a possui: a *techne* produz algo de útil, é confiável, recompensável, transmissível, envolve o *logos*, a racionalidade, e é circunscrita ao trabalho com madeira.

Entre os primeiros registros do aparecimento do termo *techne* em Homero e o primeiro referencial teórico aqui considerad – Platão - se passam 400 anos durante os quais o termo tem seu significado ampliado, ganhando inúmeros derivativos permitindo outras conexões. Roochnik (1996) elabora importante detalhamento da matéria, e relaciona os pontos que parecem mais relevantes - ainda em Homero a *techne* é associada a Proteus, o velho homem do mar, que é capaz de mudar sua forma conforme seu próprio desejo. Tal tipo de capacidade não está diretamente associada à colocação no mundo de um produto palpável; trata-se muito mais de

uma capacidade ligada à astúcia, que é utilizável enquanto artimanha no comportamento e não enquanto geradora de produto objetivo. Uma diferença também pode ser observada entre o *technites* - aquele que possui a *techne* - e o *demiourgo*, o artesão, aquele que trabalha em benefício do *demos*, o povo: o profeta, o doutor, o cantor são mencionados como *demiourgoi* e não como *technites* – manobram saberes que não dão lugar à produção material. No entanto, uma transição pode ser observada nos escritos mais tardios de Homero, levando à produção imediatamente posterior a ele, na qual a *techne* aparece ligada ao produto tangível do trabalho com madeira ou com metal, mas também ligada à capacidade de se tocar a lira ou à astúcia de Prometeu que rouba o fogo de Hephaistos - estas últimas, atividades não explicitamente produtivas do ponto de vista material (ROOCHNIK, 1996, p.25). Aparece aqui, na referência ao tocador de lira, a primeira conexão da *techne* com a música, foco principal de nossos esforços. Oito séculos antes de Cristo, o domínio de um instrumento musical aparece pela primeira vez como dependente da variável *techne*.

Um importante contraponto surge na obra de Roochnik (1996) quando traz à discussão o poeta e estadista grego Solon, cujos escritos datam de dois séculos antes de Platão. Solon usa o termo *techne* apenas para se referir às habilidades de Hephaistos. A questão surge a partir do momento em que Solon afirma que a felicidade do homem depende de fatores alheios à sua capacidade de controle. Solon aponta seis tipos de *techne* distintas – a pesca, a agricultura, o trabalho com metal, a poesia, a medicina e a profecia – e coloca que mesmo dominando tais *technai* (*technai* = plural de técnica = técnicas) o homem não tem garantias de sucesso em suas iniciativas: “Moira (o destino), e não a perícia técnica, trazem o bem e o mal aos mortais e finalmente determinam se o projeto humano tem êxito ou não.” (ROOCHNIK, 1996, p.29). A partir desta discussão Roochnik elege mais um critério determinante para a constituição do perfil da *techne* pré-platônica: “A *techne* é neutra em seu uso ou valor e não pode trazer por ela mesma a felicidade” (op.cit., p.31). Se desde sua origem a *techne* não traz felicidade, é certo que ela pode sempre abrir novas perspectivas, que podem ser tanto bem-vindas quanto ameaçadoras. Abraham Moles¹ ao falar da técnica nas invenções da atualidade, não

¹ Abraham Moles: engenheiro, filósofo e sociólogo, diretor do Institut de Psychologie Sociale de Communications em Strasburgo, França.

fala de um destino feliz ou infeliz, mas fala de um homem que é o senhor “aproximativo” de um destino, e traz à tona a noção de “margem de tolerância” ligada ao desenvolvimento técnico (SCHEPS, 1996, p.61): algo a se considerar de forma a prevenir situações limite provocadas pelo advento de novas técnicas. Trata-se de um raciocínio elaborado na atualidade, quase preventivo, ligado neste caso à área das engenharias mas que pode ser interessante se pensado em relação às origens da *techne*. Nos deparamos aqui com dois mil e oitocentos anos separando considerações a respeito de um conceito essencial na constituição da cultura ocidental, nas quais os autores estudam as funcionalidades mas ao mesmo tempo consideram os riscos. A técnica direciona, regula, controla, mas, se não garante a totalidade nos dias atuais, na Grécia antiga já não garantia.

Em Ésquilo, dramaturgo grego do século cinco a.C., encontra-se a origem da idéia de *techne* através de uma perspectiva mitológica. Em uma de suas tragédias - O Prometeu Acorrentado - Ésquilo descreve o sofrimento de Prometeu, acorrentado em um rochedo por ordens de Zeus, assim punido por ter entregue aos homens o segredo do fogo, que roubou de Hephaistos, o Deus ferreiro, aquele que martela o ferro em brasa assentado nos cimos do Etna. Prometeu aparece como aquele que rouba o fogo, que aqui simboliza a sabedoria, a generosidade; ele é aquele que ilumina, trazendo ao homem revelações de ordem superior (Scarlati, in: ÉSQUILO, 1995). Além de ser preso ao rochedo, como punição Prometeu tem seu fígado devorado por um misto de leão e águia que todos os dias vem impingir-lhe os maiores sofrimentos. O fogo roubado aparece, neste caso, como a imagem mitológica da *techne*. Além do fogo, Prometeu em sua fala enumera os segredos que entrega aos homens, fazendo referência à construção de casas em tijolos e em madeira, à construção de barcos, à capacidade de se proteger do frio, e a regulagem das colheitas, tudo isto reforçando o perfil da *techne* que vem sendo desenhado desde sua origem mais distante. Prometeu se refere ao estado depauperado do homem na terra antes de sua intervenção:

Não sabendo utilizar tijolos, nem madeira, habitavam como as pródidas formigas, cavernas escuras cavadas na terra. Não distinguiam a estação invernososa da época das flores, das frutas e da ceifa. Sem raciocinar agiam ao acaso, até o momento em que eu lhes chamei a atenção para o nascimento e o ocaso dos astros [...] Ninguém mais, senão eu, inventou esses navios que singram os

mares, veículos alados dos marinheiros. (ÉSQUILO, 2005, p.16)

Prometeu traz também a referência a habilidades que não dão lugar à produção material, habilidades de outra ordem como a capacidade da cura, ou o segredo dos números (matemática) ou das letras (escrita):

Inventei para eles a mais bela ciência, a dos números; formei o sistema do alfabeto, e fixei a memória, a mãe das ciências, a alma da vida. [...] Ouvi o resto e ainda mais admirareis o valor das artes e indústrias que dei aos mortais. Antes de mim – e este foi meu maior benefício – quando atacados por qualquer enfermidade, nenhum socorro para eles havia, quer em alimento, quer em poções, bálsamos ou medicamentos: eles pereciam. Hoje, graças às salutares composições que lhes ensinei, todos os males são curáveis. (ÉSQUILO, 2005, p.17)

Neste caso, Roochnik (1996, p.34) justifica a escrita, "o sistema do alfabeto", enquanto uma *techne*, haja vista que requer o domínio de um conjunto de símbolos com suas combinações admissíveis, submetidas a regras específicas de organização. Ele observa também que 5 séculos a.C. aquele que dominava a escrita poderia ser considerado verdadeiro especialista – o *technites* - em uma matéria que possuía ampla utilidade, embora de ordem muito diferente da capacidade de produzir uma embarcação ou moradia. Nesse caso a *techne* supõe muito mais que uma habilidade intelectual, um conhecimento, assim como as matemáticas. Esta última, alçada por Prometeu à posição da mais bela sabedoria, é da mesma ordem – espécie de conhecimento teórico, cuja aplicabilidade pode auxiliar o homem em aspectos diversos de suas necessidades de ordem prática, mesmo não sendo produtiva no sentido material do termo.

Em sua lista de critérios derivados do mito de Prometeu que definem a *techne*, Roochnik insiste na questão da transmissibilidade do conhecimento. Ao incluir as letras e os números no rol de conhecimentos que entrega aos homens, Prometeu ratifica a conexão da *techne* com a possibilidade da aprendizagem, com a inteligência e a racionalidade, atributos que a legitimam e definem. Além disso emprega em seu discurso verbos como 'ensinar', 'elucidar', 'explicar' que vão também na mesma direção. (ROOCHNIK, 1996, p.41)

Observa-se, no entanto, algumas passagens instigantes na peça de Ésquilo que são desprezadas na análise de Roochnik:

Elucidei-lhes todos os gêneros de adivinhações; fui o primeiro a distinguir entre os sonhos, as visões reveladoras da verdade; expliquei-lhes os prognósticos difíceis bem como os prognósticos fortuitos ou transitórios. Interpretei precisamente o vôo das aves de rapina, bem como os augúrios, felizes ou sinistros que provem de outros animais. (ÉSKUILO, 2005, p.17)

O fato destas referências não serem trabalhadas nos estudos até aqui consultados surpreende de certa forma. Se tudo o que Prometeu entregou ao homem está sendo interpretado como imagem metafórica da *techne*, não se pode desprezar o que foi colocado na citação acima, mesmo se ali aparece um claro deslocamento no tipo de capacidade sugerida. A *techne*, que até aqui se via sempre conectada a uma racionalidade controlada, aparece agora como sustentando um outro tipo de prática - Prometeu adivinha, interpreta augúrios e distingue visões que revelam a verdade. Tal tipo de atividade contraria o perfil da Atenas clássica, que vai aos poucos se constituindo sobre o desenvolvimento do *logos*, da coesão cívica, do peso de uma *polis* que se organiza através de leis, que almeja o equilíbrio dentro do ideal de justiça, das virtudes políticas e do conhecimento do Bem. A *techne* sugerida por Prometeu neste momento pende menos para para *logos*, e mais para o prática de um certo ocultismo que manobra forças desconhecidas. Encontram-se sinais de práticas ocultas na sociedade grega já nos séculos V e IV A.C. através do testemunho das *katadesmoi* (CANDIDO, 2004, p. 21). Tratam-se de pequenas lâminas de chumbo com inscrições que visam mobilizar forças mágicas que atuam em favor de vítimas de agressão, constrangimento ou mesmo sujeitas a prejuízo moral ou financeiro. Cidadãos que se sentissem ameaçados em situações que seriam levadas a juízo, por exemplo, poderiam recorrer à magia das *katadesmoi* no sentido de obter resultados favoráveis perante o tribunal. De acordo com o estudo de Candido, o recurso às práticas das *katadesmoi* se encontrava algo à margem dos preceitos éticos do sociedade grega, e por esta razão adquiriam um certo caráter obscuro e secreto, tratando-se mesmo de prática associada a momentos de crise ou desequilíbrio. Teocrito, descreve em sua poesia, no século III A.C. a maneira de confeccionar as *katadesmoi*, assim como bonecos de cera ou chumbo que eram usados em rituais mágicos que visavam beneficiar ou mesmo prejudicar decretando

a morte do inimigo (CANDIDO, 2004, p.104). A constatação da tendência a um possível desequilíbrio ético, atestado aqui no testemunho das *katadesmoi* não deveria, no entanto, suprimir a consideração do viés ocultista incomum, sugerido no mito de Ésquilo. Prometeu declara: “todas as artes e conhecimentos que os homens possuem são devidos a Prometeu”. (ÉSQUILO, 2005, p.18) Se todas as *technai* (=técnicas) humanas lhe são devidas, também o é o poder oculto que adivinha e identifica augúrios - aspecto diferenciado mas de forma alguma desprezível no escopo desta pesquisa.

Com o mito de Prometeu, em sua primeira aparição documentada em Ésquilo, encerra-se o estudo das origens pré-platônicas do conceito de *techne*. A seguir, a lógica do percurso indica Platão e Aristóteles como os próximos pontos focais.

1.2. *Techne* em Platão e Aristóteles

A organização da base teórica desta pesquisa foi feita de forma que mais de dois mil anos separam os dois primeiros referenciais, Platão e Aristóteles, localizados em 4 séculos a.C., dos demais filósofos escolhidos, que se situam todos no século XX. Para reforçar este recorte temporal foi feita a opção de trabalhar os dois primeiros de forma conjunta, mesclando as referências, jogando a discussão de um a outro, formando com eles um único bloco, sendo a maior concentração colocada sobre Platão por razões bibliográficas.

A leitura de Platão revela um modo de proceder, quase uma estratégia do raciocínio que evita a definição precisa do que vem a ser *techne*. Quando o conceito surge, ele o faz sempre dentro de uma discussão mais ampla que o envolve, mas percebe-se que não há interesse em isolá-lo radicalmente. Em diversas passagens lança-se mão do conceito para determinar hierarquias ou classificações, para discutir sua relação com a infalibilidade ou a precisão, ou com quantidades maiores ou menores de lógica e raciocínio, mas ele é sempre colocado em uma espécie de suspensão, como um conceito que irradia e alimenta uma discussão mas que não se desnuda por inteiro. Em suma, Platão não se preocupa em definir *techne* de forma estrita e isolada, mas sim em discutir aspectos da vida que se conectam de uma forma ou de outra às funcionalidades sugeridas pelo conceito. Já Aristóteles no

sexto livro de sua "Ética a Nicômaco" (1967) discrimina a *techne* como uma das virtudes intelectuais, juntamente com o conhecimento (*episteme*), a prudência ou discernimento (*phronesis*), a sabedoria (*sophia*) e o entendimento (*nous*). A partir do estudo destes dois autores foram selecionados aspectos da *techne* por eles discutidos, que passam agora a balizar o desenvolvimento.

1.2.1. *Techne e Episteme*

A *episteme* - o conhecimento, a ciência – aparece em Platão e também em Aristóteles como o saber que tem necessariamente o foco sobre um determinado objeto. Platão, na República, ao definir a ciência, estabelece esta necessidade:

A ciência em si é ciência do conhecimento em si ou de tudo aquilo que, seja o que seja, convém que se converta em objeto do conhecimento. Uma ciência, e determinada ciência, o é assim mesmo de um determinado conhecimento. Assim, por exemplo, quando surgiu a ciência da construção não já se colocou à parte das demais ciências e se a denominou em seguida com o nome de arquitetura? [...] com isto o que se fazia era precisá-la como ciência de um objeto determinado.(PLATÃO, 1979, 438c)

Segundo Balansard (2001, p.96), apesar da não fixidez da relação, *techne* e *episteme* aparecem nos escritos de Platão em diversas situações como termos equivalentes. Na passagem acima pode-se perceber que a ciência tomada como exemplo é justamente a arquitetura, que é citada em diversas ocasiões como exemplo e referência de uma *techne*, daí um sinal claro de ligação entre os conceitos. A arquitetura é seguramente uma *techne*; Sócrates inclusive a destaca por pertencer à classe daquelas mais puras, as que comportam alto grau de precisão por lidar amplamente com números e medidas (PLATÃO, 56c). No entanto, apesar da relativa equivalência, torna-se difícil, senão impossível, fixar a relação *techne/episteme* em Platão. Na República o conceito de *episteme* evolui, e é por diversas vezes retomado com uma definição cada vez mais estreita que tende a diferenciá-lo, chegando a ser ligada, por exemplo, ao conhecimento das formas, ao inteligível, se distinguindo assim da *doxa*, que seria ligada à compreensão do sensível (BALANSARD, 2001, p.113). Ora, música e pintura são *technai* estreitamente ligadas a manifestações do sensível, e se tornam, neste momento, incompatíveis com a constituição da *episteme* – os dois conceitos aqui se afastam.

A relação *techne/episteme* aparece ainda na República, quando Platão estabelece a distinção entre duas classes de pessoas. Na primeira inclui os amantes dos espetáculos, os predispostos à técnica, e os homens de ação; e em oposição a estes coloca uma segunda classe, composta pelos verdadeiros filósofos. O que cria a diferença entre estas duas categorias é a capacidade de cada uma delas de se interessar pela essência das coisas, os filósofos se diferenciando por se preocuparem com o conhecimento do todo, não se satisfazendo apenas com o conhecimento das partes isoladas. Para Platão os amantes do espetáculo são capazes de apreciar a beleza das formas, das vozes, das cores; no entanto, não são capazes de abraçar o belo em si. Os verdadeiros filósofos não interrompem a busca ao se depararem com a manifestação da beleza; vão além e procuram compreender todas as coisas que dela participam, uma vez que procuram a verdade das coisas, e esta só pode ser acessada através de sua essência. O pensamento dos filósofos, portanto, “constitui a verdadeira ciência, e o do outro, por outro lado, é somente mera opinião.” (PLATÃO, 1979, 476b) Platão admite dois extremos na questão do conhecimento. Parte do princípio de que o que existe pode ser conhecido, e o que de nenhuma maneira existe não pode ser conhecido. Ao separar estas duas situações opostas surge a possibilidade de algo se situar no meio delas: “suponhamos agora que haja algo que existe e ao mesmo tempo não existe. Não o consideraremos como intermediário entre o puramente existente e o que de maneira nenhuma existe?” (PLATÃO, 476e). A imagem trabalhada tem como extremos a sabedoria, a ciência (daquilo que efetivamente existe), e no seu oposto a ignorância (do que não existe). Entre estes dois extremos, balizada portanto por aquilo que existe e ao mesmo tempo por aquilo que não existe, fica a opinião, aquilo que é acessível ao “homens predispostos para a técnica” que ficam, desta forma, incapazes de alcançar o verdadeiro conhecimento.

Techne e *episteme* se misturam, se reforçam, mostram sua interdependência e ao mesmo tempo se contradizem nos Diálogos – o encontro dos dois termos não gera uma equação de fácil solução. Pode-se dizer que, mesmo quando não há estrita correspondência no uso, a *techne* carrega sempre dentro dela um conteúdo epistemológico. Existe, no entanto, uma clara distinção entre os dois termos. A *techne* está sempre ligada à produção de algo originado na vontade do homem, algo que não teria existência própria pela ação da natureza, ou por uma simples

tendência a existir, inata e autônoma. A *techne* não tem um fim localizado em si mesma, sempre dando origem a algo que lhe é exterior, e por esta razão pode ser considerada neutra – o significado do que ela produz reside fora dela (OLIVEIRA, 2000). Já a *episteme* não olha para fora dela; ela é um fim em si mesma. Ela é voltada para a geração de um discurso que demonstra com precisão aquilo que existe objetivamente, por absoluta necessidade e que tem caráter eterno (ARISTÓTELES, 1967, 1139b). Daí resulta que a *techne* é uma forma de conhecimento assim como a *episteme*, mas que pode ser considerada inferior a esta última uma vez que trata de objetos que poderiam jamais ter existido, não fosse sua estrita dependência da ação do homem. O poder criativo do cosmos se manifesta, através de 3 instâncias principais: a natureza (*phýsis*), o acaso (*týche*) e a arte (*techne*):

[...]as maiores criações e as mais belas de todas são obras da natureza e do acaso, enquanto que as menores são obras da arte [...] A arte, por sua vez, nasceu mais tarde, como último resultado destes dois princípios e é mortal por sua união com outras coisas mortais, engendrou, finalmente estes joguetes que não possuem senão uma parte muito débil de verdade e não são mais que simples simulacros, da mesma família que as mesmas artes; a este gênero pertencem os que criam a pintura, a música, e todas as artes similares (PLATÃO, 1969, 889c).

A arte que contém em sua essência pouco de verdade, se situa em um plano inferior ao da natureza que por sua conexão direta com o divino, com aquilo que fundamenta o ser e sua existência, lhe supera. A ciência ou *episteme* “é o conceito do universal e necessário”; a arte ou *techne* “tem como matéria o que é da ordem do possível.” (ARISTÓTELES, 1967, 1141a).

No Teeteto, Sócrates cria uma imagem peculiar para explicar a relação da posse de uma ciência com o conhecimento de seu objeto, comparando-a ao fato de encerrar pássaros em um pombal: "preparamos agora em cada alma um pombal que contenha pássaros de todas as classes" (PLATÃO, 1976, 197d). Na construção da imagem, os pássaros encerrados no pombal são substituídos pelas ciências, que passam agora a habitar cada uma das almas. A ciência encerrada na alma é ciência adquirida. Encerrá-la como a um pássaro é o mesmo que apreendê-la, ou “ter descoberto o objeto do qual ela é ciência. Nisto precisamente consiste o saber.” A

episteme supõe portanto a apreensão, o conhecimento de seu objeto. Logo em seguida a conexão *episteme/techne* é sugerida quando toma como exemplo a relação do matemático com seu conhecimento – e a matemática é inquestionável *techne* (PLATÃO, 1976, Gorgias 450d, Político 258b):

transmitir é o mesmo que ensinar, tomar é o mesmo que aprender e ter como possessão no pombal do qual falamos é coisa idêntica ao saber. [...] Poderia acontecer que um perfeito matemático não conheça todos os números? Porque não há dúvida de que existe em sua alma ciência de todos os números.(PLATÃO, 1976, 198)

A relação da *techne* com a *episteme* pode ser vista também pelo viés da qualidade daquilo que é produzido. Platão divide então as ciências em duas categorias definidas pela ação ou pela não ação. Uma *techne* que se expressa através do trabalho manual pode produzir resultado concreto, manifesto sob forma de objeto palpável, vinculado originariamente a uma ação. Mas é também possível que a *techne* não se realize através de ação concreta, produzindo, ao se manifestar, o próprio conhecimento: “a aritmética e algumas outras artes da mesma família não estão despojadas de todo ponto de contato com a ação e se limitam a produzir conhecimento?” A partir deste princípio ele estabelece a divisão entre ciência prática - porque consegue a “produção de corpos a quem ela dá existência” - e ciência teórica. Nesta passagem observa-se que a *techne* e *episteme* se interpenetram; a *techne* enquanto ligada ao aspecto prático passa ser uma das “duas espécies compreendidas na unidade que constitui o conjunto da ciência.” (PLATÃO, 1976, 258b-259a)

Ainda na República (PLATÃO, 1979, 373a-d), ao discorrer sobre a gênese da cidade, Sócrates prevê a satisfação das necessidades vitais dos cidadãos, como a vestimenta, a habitação, o calçado. Observa, no entanto, a partir de uma intervenção de Glaucon, que a cidade projetada poderia se tornar uma cidade de grosseiros cidadãos, e que o supérfluo também deveria ser ali incluído, no sentido de torná-la uma cidade voluptuosa, na qual houvesse o gosto de viver. Inclui então objetos originados de fabricação manual, como camas, mesas, móveis de todas as espécies, mas também pinturas, e matérias primas a serem trabalhadas como o ouro, o marfim, o que acaba por criar a necessidade de incluir na cidade “artesãos

de todas as classes”. Tais técnicas práticas e objetivas tratam do que Balansard chama de *technai* demiúrgicas (2001, p.110), dependentes da atuação do demiurgo² ou artesão, que não podem ser consideradas pura *episteme* uma vez que produzem objetos relacionados ao saber prático, ao sensível, que implicam não o conhecimento da verdade mas a aplicação da *doxa*.

Fica claro que a relação *techne/episteme* aqui não se fixa. Percebe-se, juntamente com Balansard (2001), que a forma adotada nos Diálogos se presta a tal sorte de fluidez na conceituação; o diálogo é um processo, e é no correr deste que as definições são trabalhadas, refinadas, transformadas – inútil exigir exatidão e fixidez em tal contexto.

1.2.2. *Techne, Empeiria, Logos*

Se a relação *techne/episteme* (conhecimento) se caracteriza por uma extrema flexibilidade, com os termos ora se superpondo, ora se opondo, na relação *techne/empeiria* (experiência) prevalece a oposição. A primeira delas pode ser apontada no Gorgias, onde Socrates e Polos discutem sobre o fato de ser ou não ser a retórica uma *techne*. A discussão gira em torno de uma comparação - retórica x medicina - e articula através dos dois conceitos a questão do conhecimento. Para Socrates, o médico para ser médico necessita deter os conhecimentos relativos à atividade. Isto é aceito como uma verdade – a medicina é uma *techne*. Na comparação com a retórica, Socrates alega que a eficácia desta última não depende necessariamente do conhecimento do assunto sustentado pelo orador; basta que ele tenha a força da persuasão: “A arte oratória não necessita em absoluto ter um conhecimento profundo das coisas; basta haver encontrado um meio de persuasão que o permita aparecer ante os ignorantes como mais sábio que os realmente sábios.” (PLATÃO, 1979, 459). A partir daí a oposição *techne/empeiria* aparece: “Para dizer a verdade, a mim não me parece que seja uma arte [...] é uma aquisição

² O demiurgo é aquele que trabalha prioritariamente para o demos, o povo da cidade; sua produção é reconhecida e admirada pelo homem comum. Seu reconhecimento e prestígio possibilitam que ele seja convidado a executar seus serviços e ser remunerado por ele (ROOCHNIK, 1996, 26). Balansard (2001, p.72-73) localiza em Homero e também em Platão referências ao demiurgo que permitem associá-lo não somente ao trabalho de origem manual, mesclando o padeiro, o sapateiro, o ferreiro, ao médico, ao piloto de navios. A amplitude do termo faz com que Balansard defina o demiurgo como estando articulado com a noção de produção.

experimental ou rotineira [...] um modo de produzir certo encanto e prazer.” (PLATÃO, 1979, 462)

Socrates equipara a retórica à culinária, negando às duas o caráter de *techne* e classificando-as enquanto atividades de tipo empírico. As duas fazem parte de uma mesma prática, apresentando em comum o fato de se dirigirem unicamente à busca do prazer, sem se preocuparem em ir além na compreensão de suas causas e efeitos. A isto Socrates denomina “adulação”³:

A retórica, Gorgias, trata-se de uma prática que não merece o nome de arte, porém, isto sim, precisa de um espírito alerta e valente e dotado pela natureza do dom das relações humanas. E chamo de adulação o que constitui a parte mais importante dela. Esta prática tem muitas facetas, uma das quais é a culinária, que passa por uma arte mas que, no meu entender não é uma arte, senão uma atividade de tipo empírico e rotineiro. (PLATÃO, 1979, 463a)

Aqui a procura do prazer fácil, isolado enquanto objetivo principal é o que exclui a possibilidade da *techne*. O problema se localiza na busca irrefletida do prazer da alma ou do corpo, sem a preocupação em criar a distinção entre prazer melhor ou pior, procurando o puro deleite seja ele bom ou mal, sem examinar a natureza nem o fundamento deste prazer. (PLATÃO, 1979, 501c-d) A busca do prazer irrefletido, da “adulação”, que exclui a retórica do campo da *techne* colocando-a no campo das experimentações, se traduz mais uma vez e de forma ainda mais expandida quando Socrates traz para a discussão a cosmética na comparação com a ginástica.

A comparação das duas áreas gera uma discussão que traz à tona a questão da facilitação do prazer pela via da simplificação no resultado no que toca à estética. A ginástica se relaciona com o corpo pelo viés da saúde, e colocada lado a lado com a cosmética leva à questão do belo - um corpo bem desenvolvido pela prática da ginástica pode ser tão admirável quanto um corpo bem adornado pela cosmética. É

³ Adular: lisonjear servilmente. (PRIBERAM, 2001) A adulação à qual se refere aqui Platão parece ligada ao fato de se tentar um agrado pela via da facilidade, do quase-imediatismo. O prazer enquanto um dos eixos principais que orientam a existência, está diretamente conectado à idéia de felicidade. A adulação tenderia então a uma felicidade produzida pela superficialidade, pela rapidez irrefletida, tendendo à gratuidade.

sabido, no entanto, que a natureza é para os gregos a referência maior, e do substantivo 'natureza' deriva-se o adjetivo 'natural' - torna-se digno da maior apreciação aquilo que tende ao natural. Sócrates coloca então a ginástica lado a lado com a política e a medicina, enquanto áreas pertencentes à *techne* (PLATÃO, 1979, 464d); mas ao aproximar ginástica e cosmética revela mais um aspecto da oposição *techne/empeiria*. À ginástica, autêntica *techne*, se opõe à cosmética que é colocada no campo da *empeiria*, típica adulação do corpo e dos homens na medida em que é classificada como:

procedimento pernicioso, enganoso ignóbil, impróprio de homens livres, que produz uma impressão ilusória à mercê dos vestidos e das cores, das maquiagens e das formas, e faz com que descuidando da beleza natural que se adquire por meio da ginástica se busque uma beleza mentirosa. [...] a cozinha é para a medicina o que a cosmética é para a ginástica. (PLATÃO, 1979, 465a)

O campo foi aqui claramente dividido – o que é beleza natural e que se associa à *techne*, se opõe à mentira, à ilusão, frutos de um comportamento que tende ao adulatório, classificado como pura aquisição experimental e rotineira. Uma vez que a cosmética se propõe a tornar o corpo mais belo, criando reforços, desvios ou contrastes, procurando chamar a atenção sobre um suporte enriquecido, pode-se tentar expandir a comparação para com o processo de criação artística. Quem se vale da cosmética pretende sem dúvida atrair sobre si o olhar do outro. Também o artista modela a matéria na procura de atrair quem se coloca na outra extremidade do processo – o sujeito receptor – criando com este algum tipo de comunicação. O fato de almejar a comunicação o leva a procurar imprimir no objeto de sua criação a capacidade de estimular sentimentos, emoções, prazer ou desprazer. Aparece aí o risco - o da simplificação do processo, na medida em que a atitude de tornar o objeto mais acessível para facilitar a comunicação pode cobrar seu preço. A procura de uma maior proximidade com o receptor (público) pode gerar a tentativa do adorno, do recurso ao artificial, àquilo que atrai pela facilidade, de modo a não permanecer isolado na incompreensão e incorrer na ausência de comunicação, ou em uma comunicação restrita a poucos escolhidos. Resumindo a argumentação acima na forma de uma única e simples pergunta: o artista que cria sem o domínio sobre os fundamentos de seu ato, preocupado prioritariamente com a efetividade do estímulo, não se desloca consciente ou inconscientemente para dentro da categoria da

"adulação", da aquisição experimental e rotineira, se afastando assim da *techne* da forma como esta é fundamentada por Platão? A resposta não é fácil pois a pergunta por si só já se coloca no fio da navalha: onde situar a fronteira? Cada caso merece uma análise específica; muitos são os fatores envolvidos, sempre.

Se *techne* e *empeiria* por vezes se opõem, encontramos também situações em que elas se complementam. Na verdade a oposição entre elas não significa uma radical impossibilidade de articulação dos dois conceitos. Na República, a experiência é colocada enquanto fator essencial no amadurecimento da *techne*; sem ela nada acontece:

Estimas que basta empunhar um escudo ou qualquer outra das armas e instrumentos bélicos para converter-se em um bom general, em um bom soldado, quando o fato de ter em mãos instrumentos das demais artes não converte ninguém em artesão ou em atleta e nem sequer presta utilidade ao que não possui um conhecimento de cada arte e não desenvolveu nela suficiente prática? (PLATÃO, 1969, 375a)

Esta observação de Platão é corroborada por Aristóteles quando afirma no início do primeiro livro da Metafísica que a verdadeira *techne* aparece quando se chega em um conceito único e universal que se aplica a todos os casos, e que este conceito é obtido a partir de muitas experimentações. (Metafísica, 1979, 980b)

Aristóteles coloca na origem do aprendizado a atuação eficaz da memória. As espécies animais evoluem no aprendizado, e tem mais capacidade de aprender aquelas que possuem maior capacidade da memória, o que possibilita maior rendimento quando investem na experiência. O homem, enquanto espécie, vive amparado em uma grande somatória que envolve sua capacidade de desenvolver a arte (*techne*) em conjunção com o raciocínio (*logos*), que juntamente com sua capacidade de memória lhe permite avançar tirando partido da experiência (*empeiria*) de forma inteligente. A memória reiterada de um determinado evento chega a substituir a necessidade da experiência; mas a experiência enquanto fator isolado chega a ser mais importante que o conhecimento teórico. Aqueles que a possuem obtêm mais facilmente o que desejam do que os que possuem apenas a teoria. A partir destas colocações Aristóteles reafirma que a experiência, apesar de

se opor à *techne* enquanto categoria, tem participação legítima na constituição da arte e da ciência:

Porque graças à experiência alcançam os homens a arte e a ciência, já que a experiência constroi a arte, enquanto a carência dela leva ao acaso. Se chega à arte quando a partir de muitas noções obtidas pela experiência se chega em um conceito único e universal aplicável a todos os casos semelhantes. (ARISTÓTELES, 1967, 980b).

A *empeiria* não só toma parte na constituição da *techne* mas ao mesmo tempo lhe é essencial uma vez que a inexperiência produz o acaso, e o acaso, apesar de participar como uma das três potências criativas do cosmos, não é *techne*. A obtenção de um conceito universal relativo a um bloco de experiências acontece apoiada no funcionamento da memória que retem os fatores em jogo e também do *logos* (raciocínio) que os ordena e articula de forma inteligente. A ligação *techne/logos* é explícita tanto em Platão quanto em Aristóteles, mas este caráter lógico da arte não supõe necessariamente um raciocínio do tipo matemático como poderia supor uma modernidade enviesada. Trata-se da lógica no sentido platônico, que envolve o conhecimento e a consciência da essência das coisas, assim como a compreensão das razões que dirigem os processos e mecanismos. Platão compara a medicina e a culinária para deixar clara esta relação – a medicina é *techne*, a culinária é *empeiria*:

[...]cozinhar não é um arte mas um saber fazer; a medicina, por outro lado, examina a natureza do paciente que ela deve curar, estuda as causas que justificam o que ela faz e pode raciocinar sobre cada um de seus gestos. Quanto à outra prática ela consagra ao prazer a totalidade de seus cuidados: é sempre em direção ao prazer que ela se dirige sem o menor recurso à arte, ela não examina nem a natureza nem a causa e sem calcular nada, sem articular um mínimo procedimento ela procede por rotina e por saber-fazer (PLATÃO: 1969, 501).

Ao questionar a relação *techne/prazer*, Platão toca na questão da ação empreendida e do resultado obtido, o que permite ampliar o conceito. É possível imaginar que a simples obtenção de um resultado previsto como consequência de determinada ação indica presença de *techne*. Isto, no entanto, não é o bastante. Sócrates afirma que a culinária se preocupa com a satisfação de um prazer e a ele dedica todos os seus esforços. No entanto, se tal prazer é obtido, mas, enquanto

resultado atingido, não é conectado à razão discursiva que o suporta, a *techne* não acontece: "Cada forma de arte se relaciona com o discurso, que trata do objeto do qual se ocupa a arte em questão" (PLATÃO: 1969, 450).

A proximidade com as origens da *techne* ainda é grande, e já se percebe que o conceito abarca algo mais do que a simples atividade mecânica que produz resultados objetivos, objetos palpáveis. A respeito da conexão *techne/logos*, Platão relativiza, e apesar de afirmar, como visto anteriormente, a absoluta importância de tal conexão, cria uma separação entre duas categorias de *techne*: aquelas que pouco necessitam de discursos, estando mais centradas na atividade manual, e outras que dependem pouco ou quase nada da atividade manual e realizam toda sua função através do discurso. Sócrates afirma:

[...] entre a totalidade das artes existem algumas que se reduzem quase por inteiro à atividade e cuja necessidade de discursos é pequena ou nula. Existem algumas que inclusive podem cumprir sua finalidade em silêncio, a pintura, a escultura e muitas outras. [. . .] Porém existem outras artes que cumprem toda sua função por meio do discurso e pode afirmar-se que é muito pouca ou nenhuma a atividade manual de que tem necessidade. Assim ocorre com a aritmética⁴, a logística, a geometria, a combinatória de jogos e muitas outras artes (PLATÃO: 1969, 450).

A *techne* está ligada, portanto, às causas que a justificam, ao raciocínio que guia os procedimentos, ao cálculo que prevê e controla o resultado. Embora a técnica no senso comum atual suponha o saber a fazer, este, por si só, e desde quatrocentos anos a.C., não legitima de forma suficiente uma técnica. O saber fazer é admitido enquanto consequência e suporte da experiência, no entanto, o saber fazer isolado de um suporte racional não pode ser considerado uma *techne*:

Uma arte? Afirmando que não é uma, apenas um saber fazer porque a cozinha não pode fornecer nenhuma explicação racional sobre a natureza do regime que ela administra, ela é incapaz de dar a menor justificativa. Isso eu não chamo de arte, apenas uma prática, que age sem razão. (PLATÃO: 1969, 465)

⁴ Quando se refere à aritmética, Platão se refere ao conhecimento dos números pares e ímpares enquanto sequência organizada pela soma das unidades. Quando fala de logística, se refere ao que chamamos cálculo matemático. (PLATÃO, 1969, p.359, nota do tradutor)

A conexão *techne/logos* é também confirmada por Aristóteles:

Ora, como a arquitetura é uma arte, sendo essencialmente uma capacidade raciocinada de produzir, e nem existe arte alguma que não seja uma capacidade dessa espécie . . . segue-se que a arte é idêntica a uma capacidade de produzir que envolve o reto raciocínio. (ARISTÓTELES, 1967, 1140a)

Aristóteles agrupa em uma mesma afirmação a capacidade de raciocinar e a capacidade de produzir como constituintes da *techne*. Este agrupamento complementa de alguma forma uma separação anteriormente colocada - na mesma passagem ele deixa claro que ação e produção são coisas distintas, e a *techne* lida essencialmente com esta última. Quem produz traz para o mundo real algo que depende da matéria que lhe constitui, que será submetida à sua capacidade raciocinada de produzir; mas tal produção fica condicionada ao mesmo tempo às possibilidades que esta matéria lhe oferece, à sua maleabilidade e plasticidade que deverão ser balizadas pela percepção (*aísthesis*) que será em última instância aquilo que guia a atividade do *technites* (OLIVEIRA, 2000, p.26).

A percepção guia o homem da *techne* que evolui em sua atividade pela via da experimentação, sendo que esta pode acontecer em níveis distintos. A execução de uma obra, por exemplo, pode supor a participação daqueles que dirigem, mais ligados ao raciocínio e às razões que movem a execução, e daqueles que realmente executam, os subordinados, mais ligados ao fazer em sua parcela operacional, o trabalho manual. Todos tomam parte na experiência mas os que dirigem merecem mais consideração que os que operam manualmente por conhecerem as razões daquilo que executam. No entanto, ser um empirista, estar de posse dos razões que sustentam a experiência ainda não é o bastante para ser considerado possuidor de uma *techne*. Esta supõe ainda a capacidade de transmissão do suposto conhecimento:

[...] uma prova da posse da ciência é a capacidade de ensiná-la. Razão pela qual a opinião comum valoriza como mais ciência a arte que a experiência, porque os homens versados em uma arte podem ensiná-la e os empiristas não podem fazê-lo. (ARISTÓTELES, 1967, 981b)

Para Aristóteles a matéria pode ser dividida em duas categorias – a matéria sensível, e a matéria inteligível. Da matéria sensível fazem parte as matérias brutas como o bronze ou a madeira, às quais ele se refere como objetos passíveis de serem deslocados no espaço, de serem movidos. Já a matéria inteligível é encontrada, por exemplo, nos objetos matemáticos como o círculo ou o triângulo. Um círculo feito em bronze ou argila é considerado forma sensível. O círculo, no entanto, existe independente da matéria bronze ou argila que eventualmente venha a lhe dar forma - este círculo autônomo é o objeto inteligível, que contém o verdadeiro conhecimento. (ARISTÓTELES, 1967, 1036a) A partir daí ele desconsidera o saber quando ligado somente ao sensorial. O verdadeiro saber se liga à categoria do inteligível, e isto pela introdução do *logos* que, mais uma vez, traz à tona os porquês da configuração em jogo:

Não concedemos a categoria de saber a nenhuma noção sensorial, mesmo que as experiências sensitivas sejam fundamentalmente verdadeiros conhecimentos do singular; porém de coisa alguma nos dizem o porquê, como, por exemplo, por que é quente o fogo, nos dizem somente que é quente. (ARISTÓTELES, 1967, 981b)

O sentir originado de uma experiência específica e isolada não dá lugar ao conhecimento, pois como visto anteriormente, o conhecimento verdadeiro deriva da observação de muitos particulares dos quais se deduz um princípio único. Para Aristóteles o filósofo aparece como a categoria acima de todas, uma vez que em seu desempenho ele ultrapassa o sentir ou o conhecer sentindo, lançando mão do *logos* para ser mais sábio que os demais:

Efetivamente o sentir e o conhecer sentindo é simplesmente uma faculdade comum a todo homem e por ser coisa fácil de maneira alguma chega à categoria do filosófico. Finalmente o que possui as noções mais exatas sobre as causas das coisas e é capaz de dar perfeita conta delas em seu ensino, é mais sábio que todos os demais em qualquer outra ciência. (ARISTÓTELES, 1967, 982a)

Ele é aquele que sabe os porquês e é capaz de dar perfeita conta deles em seu ensino – nesse momento o filósofo e o homem da *techne* se aproximam.

1.2.3. *Techne*, poder, precisão

Vivemos em um mundo constituído e afetado pelas técnicas que interferem em todos os contextos que nos rodeiam. Podemos ir desde as técnicas mais brutas, voltadas para a construção de ferramentas ou utensílios de primeira ordem, às técnicas de aplicação industrial, às que se propõem ao aparelhamento de instituições, sejam estas voltadas para a aplicação e manipulação de antigas aquisições intelectuais, ou ainda instituições que pesquisam a constituição de novas técnicas a partir das antigas, passando assim por todas as representações simbólicas ou palpáveis que técnicas novas ou antigas possam dar origem. Toda esse rede de criação ou aplicação de estratégias necessita inevitavelmente da existência de um poder constituído que organize as forças em jogo, que em nossos dias se subdividem em múltiplos e menores poderes que encontram seus espaços na constituição, atualmente tão fragmentada, daquilo que podemos chamar de sociedade. Em nossos dias quem domina as técnicas se aproxima do poder, seja ele já firmemente constituído ou apenas capilarizado. E em Platão já se pode observar a reflexão sobre a ligação da *techne* com o poder, da forma como ela aparece na República, que é justamente o diálogo que trata da justiça, através de seu viés político – *polis*, justiça, política, poder, *techne* – este é o encadeamento.

Na República, Sócrates dialoga com Trasímaco que defende que aquele que é considerado um mestre de alguma *techne* não se equivoca; e quando isso acontece é porque naquele momento ele abandona sua ciência, não merecendo, portanto, ser considerado um mestre. A partir daí deduz que o governante, por ser um mestre da arte de governar não se equivoca, decide sempre por aquilo que é bom para ele, que será conseqüentemente bom para seus governados, afirmando: “é justo fazer o que convém ao mais forte.” (PLATÃO, 1979, 341). Mitcham (1994, p.123) chega a associar a posição aqui assumida por Trasímaco como um tipo de comportamento bastante atual no campo das modernas tecnologias, quando o objeto das técnicas tem uma aplicação direta e em diversos aspectos benéfica na vida das pessoas, mas visa antes de mais nada o lucro resultante de sua comercialização – a técnica atua para render financeiramente lucros ao detentor de seus segredos. Sócrates intervém então opondo-se à posição de Trasímaco. Parte do princípio que a *techne* é criada para buscar dar a cada um o que lhe convém, e

seu argumento inicial é amparado na medicina, legítima *techne* como já foi visto anteriormente. Sócrates, ao perguntar o que é o mais importante para cada *techne*, deixa como resposta: a necessidade da perfeição. Se a arte da medicina surgiu, isto se deveu à necessidade de um corpo que, em desequilíbrio, não se bastava a si mesmo. Então, se ela surge por uma carência do corpo, o benefício que ela traz é endereçado ao corpo e não a ela própria – o médico ordena o que convém ao doente e não o que lhe convém a ele mesmo enquanto médico. Por conseguinte Sócrates afirma: “as artes governam e dominam aquilo para que foram feitas. [...] não há conhecimento que examine e ponha em ordem o que convém ao mais forte, senão aquilo que convém ao mais debil e governado por ele.” (PLATÃO, 1979, 342). A *techne* grega, justificando suas origens, pende claramente para a prática do bem, do equilíbrio e da justiça em suas manifestações.

Platão cria um divisor de águas entre as diversas *technai* quando coloca de um lado as artes mais voltadas para a produção e de outro lado as que tem como principal finalidade a educação, e, com isto, introduz na discussão a questão da precisão – *akribeia*. De um lado ele coloca as *technai* que fazem uso dos números, dos pesos e das medidas, e considera que estas se situam um nível acima das restantes. As que mais se valem do conhecimento dos números são consideradas mais puras, sendo por isto mais científicas, enquanto as demais se orientariam por conjecturas ou por potências vaticinadoras. Afirma ainda que estas últimas somente encontrariam sua eficácia em um intenso e laborioso treinamento. As artes mais exatas seriam aquelas voltadas para a construção de navios, de casas ou de objetos de carpintaria, que se valem do uso dos números mas também de instrumentos altamente técnicos como a régua, o compasso e o esquadro. As artes menos precisas, mais próximas do campo da educação são a medicina, a agricultura, e também a música:

A arte de tocar flauta está cheia disto, o que ajusta suas consonâncias não por medida, mas por meio de uma conjectura empírica; o mesmo podemos dizer de toda a música, que busca à força de conjecturas empíricas a medida de cada corda que vibra, mesmo quando esta contenha uma grande dose de imprecisão e pouco de certeza. (PLATÃO, 1979, 56a).

A música está incluída na categoria das *technai* menores, menos rigorosas e menos exatas – a exatidão é critério decisivo na hierarquia das *technai*. A relação com os números, considerada em princípio mais rigorosa que as demais, é também trabalhada por Sócrates. Ele diferencia dois tipos distintos de aproveitamento científico dos mesmos, e dentro destes tipos a hierarquia também é estabelecida: existe a aritmética do vulgo, assim como a aritmética dos filósofos, ou seja, uma ciência das medidas e uma ciência dos números. Existem aqueles que se valem dos números como auxiliares em seu raciocínio, como os homens do comércio, por exemplo, que podem somar unidades díspares como “dois exércitos e dois bois, ou dois objetos quaisquer” sem que isto seja um problema – estes ficam um degrau abaixo na pirâmide. A outra categoria, mais refinada, se dedica à “geometria filosófica e aos cálculos sábios”, e para estes últimos os números funcionam como objetos de estudo, como essência sobre a qual o raciocínio se concentra, e não como mera ferramenta de apoio (PLATÃO, 1979, 56b).

1.2.4. *Techne* e *Ergon* – objeto ou processo

“Para a maioria dos comentadores, a *techne* pode ser identificada pelo objeto que ela produz e que designa o termo grego *ergon*.” (BALANSARD, 2001, p.51). De acordo com Balansard esta posição compartilhada pelos teóricos confirma um traço essencial da *techne*, qual seja, seu caráter teleológico. A *techne* funciona no tempo, e no fim do percurso algo deve se apresentar enquanto produto de uma ação coordenada. Kent-Sprague (apud Balansard, 2001, p.52) propõe uma subdivisão entre as “artes de primeira ordem” – aquelas cujo produto é facilmente identificável – e as “artes de segunda ordem”, cujo produto é de difícil determinação. O construtor de navios produz seus navios, o agricultor seus alimentos, o médico produz a saúde – são todas artes de primeira ordem. A proposta de Kent-Sprague, como vemos, não se pauta pela materialidade do produto, mas por sua evidência enquanto resultado da ação técnica. Nas artes de primeira ordem, por exemplo, ele elenca a medicina, que é o exemplo típico de *techne* cujo produto é imaterial; porém, apesar da evidente imaterialidade, ele é de fácil identificação. No Eutidemo, Sócrates dialoga com Criton: “Sócrates: a medicina, ao dirigir tudo o que depende dela, que *ergon* oferece? Não dirias tu que é a saúde? Criton: Sim.” (PLATÃO, 1979, 291e). Tamanha evidência é suficiente para encaixar a medicina como arte de primeira

ordem na classificação de Kent-Sprague. O mesmo não se pode dizer, por exemplo, da política – arte de segunda ordem. A política não tem um objeto como resultado de sua ação, e além disso, a abrangência daquilo que irradia deixa como produto algo que é perceptível, porém disperso no ar, impossível de ser cercado por uma definição sucinta. A meta de toda política é promover a concórdia entre habitantes da cidade, e etimologicamente significa tudo aquilo que afeta o funcionamento da *polis*, seja para o bem, seja para o mal (JAEGER, 1989, p.764). Cambiano (apud Balansard, 2001, p.52), por sua vez, propõe uma subdivisão diferente – de um lado a *techne* produtiva, e de outro a *techne* de uso, que tem como função estabilizar a ordem política.

Tanto Kent-Sprague quanto Cambiano procuram equacionar um espaço não resolvido na questão do *ergon* – sua constituição, sua materialidade ou não-materialidade, a evidência de sua manifestação. A aplicação de uma *techne* vem necessariamente modificar um estado de coisas, e tal modificação pode se dar a perceber de forma explícita ou se manifestar através de uma força menos evidente, ficando a percepção do resultado diluída no processo. Enxergar uma embarcação ou uma estátua como produto de um agenciamento de forças e idéias é tarefa simples – a proposta de Kent-Sprague de artes de primeira ordem nestes casos parece clara e suficiente. No Sofista, Platão classifica como produtiva toda potência que é tomada como causa de algo que, não existindo em absoluto, passa a existir. Nesse caso se manifesta o *ergon* fundamental, início de todos os processos: a criação do mundo. Todos os animais, plantas e raízes que crescem sobre a terra, assim como aquilo que se encontra no interior dela, sejam corpos animados ou inanimados, tudo se apresenta como um *ergon*, resultante de ciência divina, emanção de Deus (PLATÃO, 1979, 265c). A partir daí Platão separa o que compõe o mundo em dois diferentes tipos de produção - a natureza, obra de arte divina, e aquilo que os homens compõem a partir desta, as obras de arte humanas. Dentro das *technai* humanas Balansard (2001, p.53) indica conexões do termo *ergon* com a pintura e a escultura no Ion, no Menon, no Sofista, no Político e nas Leis. Nesses casos o *ergon* aparece como objeto fechado na mais evidente concretude, de fácil percepção. No Hípias Menor as referências ao *ergon* também se conectam a objetos concretos. Hípias fabricou tudo que ele usa – seu anel, seu carimbo, seu recipiente para azeite, suas sandálias, sua túnica, como vemos objetos produtos de manufatura evidente

(PLATÃO, 1979, 368b). Mas quando se refere aos poemas, epopéias e tragédias que Hipias traz consigo, Sócrates não utiliza *ergon* para descrevê-los, mas *poièma*. No caso de outros saberes como o cálculo, a geometria, a astronomia e a mnemotécnica, Sócrates fala de *techne* sem avançar além deste ponto. Quanto a outras *technai*, cujas resultantes são advindas de trabalho manual, de evidente caráter concreto e de fácil percepção – as *technai* do cultivador, do carpinteiro, do sapateiro, do tecelão, do construtor de navios - o termo *ergon* é normalmente utilizado (BALANSARD, 2001, p.55).

T.Irwin aponta ainda uma situação diferenciada. O bom flautista ou o bom jogador de xadrez, por exemplo, não produzem objetos como resultante de suas ações, mas é inegável que há, nestes casos, produção. Irwin defende então a idéia de que o *ergon* não deve ser visto como mero objeto, produto da *techne*, mas como “aquilo que resulta dela sem que este resultado se atualize em um objeto fabricado.” (IRWIN apud BALANSARD, 2001, p.55). Balansard observa que esta discussão acaba por colocar o foco sobre uma ambiguidade contida no próprio texto platônico, na medida em que trata como *ergon* não somente o resultado concreto ou abstrato da ação: o *ergon* designa “tanto a ação quanto aquilo que ela realiza” (BALANSARD, 2001, p.56). A ambiguidade cria a oportunidade de uma discussão de fundo - Balansard traz Irwin e Kent-Sprague para a discussão da relação *techne* x *ergon* x processo x produto.

Nesta discussão dois aspectos parecem dividir o espaço, qual sejam, o sentido ativo do *ergon*, no momento em que este é identificado com o processo, com o tipo de atividade que a *techne* supõe e desencadeia; e o sentido passivo do *ergon*, que o localiza enquanto produto evidente e identificável de uma operação técnica. Em Platão, Balansard assinala que esta dualidade permeia o texto, sem que uma solução definitiva resolva o impasse.

A questão das matemáticas é trabalhada no Carmides:

Onde viste que o cálculo e a geometria produzam obras comparáveis às casas que edifica a arquitetura, aos tecidos que produz a arte de tecer e os produtos de uma multitude de outras artes que caberia citar? Eu o respondi: tens razão; porém posso mostrar-te o objeto próprio destas ciências, sempre distinto da mesma ciência. Assim o

cálculo tem como objeto o número par e o ímpar, sua qualidade numérica própria e suas mútuas relações. [...] A verdade, de todo distinta, é que as demais ciências tem um objeto distinto de si mesmas, enquanto a sabedoria, a única entre todas, tem como objeto próprio as demais ciências e a ela mesma. (PLATÃO, 166a)

A partir desta passagem, Balansard observa que o cálculo não possui um *ergon* no sentido de objeto produzido, mas identifica-se com um produto determinado – os números pares e ímpares. O *ergon* aqui é sublimado, re-orientado na questão do objeto - a matemática é método dedutivo e o pensamento que a produz é poético, pois procede por etapas, produzindo um resultado que se apresenta como objeto, mas se identifica integralmente com sua essência, par ou ímpar. Irwin propõe, a partir desta passagem do Carmide, uma maneira distinta de abordar a questão através da pergunta “De que ‘é’ uma ciência?”⁵ A resposta parece apontar para o tema/assunto, ou para o produto, ou para ambos. A tecelagem ‘é’ ciência de fabricar tecidos, ao mesmo tempo que é ciência dos tecidos; a execução musical em uma harpa ‘é’ ciência de movimentar os dedos sobre as cordas, ao mesmo tempo que é ciência de produzir na harpa sons harmoniosos. Ele propõe então a diferenciação entre objeto (tema, assunto) e *ergon* (produto), e para isto trabalha com o conceito de processo. Um calculista ao exercer sua *techne* visando um resultado, cria um percurso composto por passos diversos; o resultado que alcança (formado de números pares e ímpares) é uma coisa, o percurso a ser seguido é outra. Da mesma forma, o trabalho do sapateiro quando modela e ajusta o couro é diferente do sapato que dali resulta. O movimento dos dedos do harpista nas cordas da harpa produz a música, mas o movimento em si não é a música que soa a partir dali. Em todos estes casos percebe-se que resultado não é processo. Por outro lado, em essência, o percurso desenhado pelo calculista lida com a mesma ‘matéria’ do resultado alcançado - os números pares e ímpares. Raciocínio análogo pode ser feito em relação aos exemplos acima - ao sapateiro e ao músico. De acordo com Balansard (2001, p.57) o objeto da *techne* (seu assunto ou tema) e seu produto, portanto, se aproximam por lidarem com a mesma essência e, ao mesmo tempo, se diferenciam pela qualidade intrínseca de cada aspecto.

⁵ “What a science is of?” (IRWIN apud BALANSARD, 2001, p.57)

No Eutidemo, Sócrates chama a atenção ainda sobre um tipo de *techne* que tem uma relação diferenciada com seu produto – a *techne* da caça:

Nenhuma forma de caça propriamente dita vai além da perseguição e da captura, uma vez que a pessoa colocou sua mão sobre o que era objeto de sua perseguição, é incapaz de tirar proveito dele: os caçadores e os pescadores, os entregam aos cozinheiros; outros, os geômetras, astrônomos e calculistas se entregam também a uma caça, pois em cada um destes ofícios eles não produzem de maneira alguma as figuras: se limitam a descobrir as que existem (PLATÃO, 290a).

Os astrônomos não produzem as estrelas que observam, assim como o caçador não produz o coelho que abate. Da mesma forma, o geômetra não produz o círculo, nem os números pares e ímpares - estes existem abstratamente desde sempre, e o que o calculista faz é descobri-los e a partir daí compreender e jogar com suas propriedades e características. A matemática adquire aqui uma relação ainda mais incerta com o *ergon*, uma vez que tudo o que ela alcança como resultante é algo que já é, antes de ser descoberto. Balansard (2001, p.58) aponta no Sofista ainda uma subdivisão da *techne* relacionada ao *ergon*: as *technai* de produção e as *technai* de aquisição. Tudo aquilo que lida com o que vai ser construído ou modelado, como a construção de objetos mobiliários ou a agricultura, lida na verdade com um estado anterior de ‘não ser’, que é conduzido através do processo ao estado de ‘ser’. Levar a ‘ser’ é considerado neste caso como um ‘produzir’ – daí a denominação *poiètikè* ou *techne* de produção. Por outro lado, atividades como a administração das pecúrias, a pesca e a caça, são tratadas no Sofista como atividades onde nada se fabrica, tudo já foi anteriormente produzido, podendo ser somente capturado: “O melhor seria então, em fim de contas, reunir todas estas partes sob o nome de arte de aquisição.” (PLATÃO, 1979, 219d) – *techne* de aquisição ou *ktètikè*.

A questão do *ergon* de uma *techne*, portanto, não é simples, nem é questão que aponta em uma só direção. A elaboração de Platão passeia por paragens diversas, mas percebe-se que dois extremos se delineiam – o *ergon* é o que resulta da *techne*, seja como objeto produzido, seja como ação empreendida. Nas *technai* poiéticas – aquelas que produzem – o *ergon* se aproxima do objeto produzido, e nas *technai* não poiéticas o *ergon* se identifica com a ação. Como observa Balansard

(2001, p.59), o *ergon* está para *techne* poiética assim como seu objeto está para *techne* não poiética (não o objeto resultante, concreto, mas o objeto de que trata a *techne*). Um pedreiro construirá uma casa e aqui o *ergon* aparece como objeto resultante. Um político, na medida em que procura tornar melhores os seus concidadãos, não deixa como legado um objeto da mesma ordem, assim sendo, seu *ergon* será a ação realizada no intuito de cumprir seu objetivo. O *ergon* fica também ligado à idéia de utilidade; a ação técnica produz alguma alteração em seu entorno e algum benefício dali resulta. O médico, por exemplo, produz como resultado de sua *techne* a saúde, bem de utilidade inequívoca - o *ergon* aqui diz tanto da essência da ação quanto do benefício que ela proporciona. As matemáticas não tem *ergon* próprio, mas tem bem definidos os objetos com os quais labora – o números pares e ímpares.

O homem vive, e enquanto vive, atua. Ao refletir sobre sua atuação enquanto educador, e no sentido de tornar mais perfeitas as almas de seus filhos, contribuindo para a constituição de uma *polis* pacífica e organizada, Sócrates valoriza as diversas *technai* aprendidas com os mestres, homens de muita valia. Se os homens são o que são sem nada dever a mestres, as obras serão então o elo indispensável e devem ser apresentadas como garantia e instrumento de legitimação destes mesmos homens:

Se algum de nós afirma não ter tido mestre, porém pode ao menos nos mostrar suas obras, deve dizer-nos que indivíduos, ateniense ou estrangeiro, escravo ou livre, chegaram a ser, graças a ele, homens de mérito reconhecido (PLATÃO, 1979, 186a).

O *ergon* de cada *techne* é, portanto, aquilo que legitima o homem grego.

1.2.5. *Techne* e *theia moira*

Theia moira – o favor divino. *Techne* não é favor divino – este é o foco da discussão neste momento. A criação é um fenômeno complexo, com cortes e recortes compostos por múltiplos aspectos que se superpõem, se misturam, se excluem, se reforçam. Fala-se sobre a criação mas o sentimento que predomina nos momentos de reflexão é sempre de impotência face ao fenômeno. Toda explicação

é insuficiente, incompleta por não cercar efetivamente todas as variáveis em jogo – algo sempre sobra em suspensão, inexplicado, incompleto, como se ainda esvaziado. Mas vale o exercício - a incompletude e a insatisfação, se incomodam, ao mesmo tempo impulsionam.

Falar sobre a inspiração no ato criativo traz sempre o risco da superficialidade. No momento em que surge o inexplicável, optar pela inspiração como espécie de bóia salva-vidas que livra o artista da ameaça é solução empobrecedora. Ao mesmo tempo, não se pode simplesmente desprezar o conceito pelo risco que ele supõe – seria simplificar, da mesma forma. Fayga Ostrower coloca que seria romantismo exagerado acreditar que um momento aleatório de inspiração desencadeasse todo um processo criativo. Este surge de um engajamento por inteiro, constante, e muitas vezes inconsciente. A vida é permeada de momentos de menor ou maior intensidade emocional que trazem idéias singulares, percursos talvez nunca imaginados, possibilidades de formulação distinta, mas para que estes se tornem efetivos é fundamental um trabalho de filtragem e adequação dos produtos deste imaginário, que poderão coabitar com naturalidade ou em conflito, ganhar força de coesão ou não, e disto depende sua validade. “Talvez tenham sido idéias inspiradas, talvez não.” (OSTROWER, 1997, p.73) Uma sensibilidade alerta seria, segundo Ostrower, um ponto de partida bastante suficiente. Ela fala do encontro com uma “tensão dinâmica da intencionalidade” - trata-se basicamente de uma atitude a ser assumida pelo criador. Em todo o campo da criação seria então necessária a descoberta e manutenção de um grau máximo de tensão psíquica, que aparece como fruto de todo tipo de incidentes, exposições, solicitações de ordem emocional, afetiva e espiritual, que vão sendo acumulados muitas vezes de forma inconsciente e permitem ao criador um engajamento interior que, somado a uma disposição renovadora, desemboca no âmago do processo criativo. A partir daí ele não precisa se fiar na busca da inspiração – a atitude de sustentação da tensão psíquica o levaria à abertura para a intuição, aquela que se origina nas profundezas do ser, e que abre as portas para a passagem do inexplicavelmente atraente: “é a tensão que renova o impulso criador”. (OSTROWER, 1997, p.74)

O universo platônico anda distante de uma tal formulação. A atualidade acadêmica é mais aderentes aos psiquismos que às divindades, enquanto na Grécia

era necessário compactuar com elas, trazê-las para a interação com o humano na busca de um conforto intelectual que amenizasse as angústias de uma existência inexplicada. No diálogo Defesa de Sócrates (PLATÃO, 1979, 22a-c) encontra-se a origem da questão aqui focada. O oráculo de Delfos declara que Sócrates é o mais sábio dos homens de seu tempo. A partir desta declaração Sócrates sai em andança pela Grécia na expectativa de falar com poetas, artesãos, políticos, no intuito de verificar a capacidade destes que eram considerados os verdadeiros sábios de sua época, e assim confirmar ou não o acerto das palavras do oráculo. Os encontros se efetivam mas o resultado é decepcionante. Os mais renomados cidadãos aparecem no momento do encontro como os mais carentes de sabedoria. Sócrates percebe a contradição – ele conhece as obras destes poetas que considera as mais perfeitas, mas constata que as pessoas no entorno falam melhor das obras do que os próprios criadores. Ele entrevista os escritores de tragédias, os compositores de ditirambos e o resultado é sempre o mesmo – um desencontro cabal entre a qualidade de suas artes e a fragilidade da sabedoria que expressam em relação às próprias criações. Sócrates deduz então que a única maneira de explicar o descompasso percebido é considerar a capacidade criativa dos poetas não como advinda de uma qualquer sabedoria, mas sim de inspiração proveniente do poder divino. Neste momento Sócrates cria a ruptura entre inspiração e *techne* – a produção poética não é produto de caráter epistemológico (conhecimento) mas de uma espécie de disposição inata, uma aptidão natural em captar a essência do sopro divino.

Tal ruptura é confirmada ainda no mesmo diálogo, quando Sócrates se refere aos artesãos, os legítimos homens da *techne*, conhecedores de seu ofício: “sabiam coisas que eu ignorava e nisto eram, claro está, mais sábios que eu” (PLATÃO, 1979, 22c). No entanto, apesar de serem portadores do conhecimento mais específico, relativo ao próprio trabalho, estes não eram necessariamente sábios em todas as outras coisas de maior importância. Artesões possuem o conhecimento do ofício, sabem pela via discursiva dar vazão à episteme adquirida à força de muita prática - poetas produzem artes das mais perfeitas, mas não sabem o que dizer de sua arte. “Falhavam em interpretar o pensamento (*dianóia*) que forma a essência da mensagem poética, o que indicava não ser oriunda de um pensamento inteligente.” (JARESKI, 2010, p.285) Nos poetas, o lugar da episteme é ocupado por *theia moira* – a inspiração divina.

De acordo com Jareski (2010, p.285), ao tempo de Sócrates os poetas eram tidos como sábios, assim como médicos e engenheiros, dentre outros, e seu saber fazer era considerado produto de uma *techne*. O significado do termo oscilava e como consequência as mais diversas ocupações lhe eram associadas. Os gregos não dispunham de termo específico que diferenciasse a música da pintura, da poesia, da arquitetura, e a *techne* de certa forma entrava neste lugar, resvalando de um domínio a outro, iluminada por perspectivas a cada vez diferenciadas. É possível perceber tal estado de coisas a partir da análise dos diálogos; tudo que ali se verifica é a tentativa de compreender com maior clareza o que coloca atividades tão distintas nos mesmos, ou, em diferentes patamares. O poeta era tomado, portanto, no bojo do movimento incerto e considerado por muitos como um homem da *techne*. A habilidade técnica, o conhecimento moral, a sabedoria, eram a ele associados, e tais características não eram incompatíveis com o sopro divino. Jareski chega a citar trecho da *Odisséia* (Homero, 400 anos antes de Platão), na qual transparece a idéia de que no jogo entre o poeta e a divindade, o primeiro não abdica inteiramente de sua autonomia, não se submetendo de forma passiva ao domínio do segundo. O poeta, no jogo da criação, mantém o controle sobre sua liberdade e consciência (JARESKI, 2010, p.287). Esta visão, que tende a dotar o poeta de um mínimo controle sobre seu processo criativo, vai ser frontalmente contrariada por Platão no *Íon*. Segundo Jareski, ali Platão assume a paternidade da idéia de ruptura entre duas visões agora incompatíveis, uma vez que ao poeta é negado o caráter epistemológico associado a seu ato criativo – ali ele está sob o jugo de *theia moira*, o poder divino, que anula sua racionalidade e lhe coloca em êxtase, em um regime de entusiasmo poético que ele não controla, e sobre o qual tem muito pouco a dizer:

Eu vejo, Íon, e estou disposto a te explicar o que isto significa, a meu modo de ver. Essa sua faculdade de falar bem a respeito de Homero não é arte, é o que eu te dizia há pouco, mas uma potência divina que te põe em movimento, como se produz na pedra que Eurípedes chama magnetis e que comumente se chama Heracléia. Essa pedra não somente atrai os anéis de ferro, mas ela faz passar por eles uma potência que os torna capazes de produzir o mesmo efeito que produz a pedra e atrair os anéis de maneira que as vezes se vê uma grande cadeia de anéis de ferro pendurados uns aos outros desta maneira. E é da pedra em questão que depende a potência que reside em todos eles. É assim que a Musa por ela mesma faz que certos homens sejam por ela inspirados, e por meio destes inspirados existem outros que experimentam o entusiasmo: se forma assim uma cadeia. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, recitam todos estes belos poemas não precisamente graças a uma arte, mas

por estarem inspirados por um deus e possuídos por ele (PLATÃO, 1979, 533d).

A *techne* opera sob um determinado padrão que aqui desaparece. Ela exige raciocínio, treinamento com esforço, precisão, conhecimento do objeto – a *techne* é coisa do homem, movida por interesse e necessidade do homem - mas aqui quem atua e cria o movimento é o poder divino. E percebe-se que na criação poética o homem é apenas um elo na cadeia comunicativa - se a bela poesia acontece é por obra e vontade das Musas. A comparação com o magnetismo enquanto fenômeno indica uma maneira diferente na atuação da força; ela é invisível, impalpável, e atravessa o homem por inteiro, criando uma espécie de aglomeração composta na qual a musa atrai o poeta que atrai aqueles que o escutam. E o ato poético é ato delirante:

Outro tanto tenho que dizer dos bons poetas líricos: da mesma maneira que as gentes que são presa do delírio dos coribantes não são donas de sua razão quando dançam, assim tampouco os poetas líricos são donos de sua razão quando compõem estes belos versos; do momento em que colocaram o pé na harmonia e no ritmo são arrebatados por transportes báquicos, e sob a influência desta possessão, semelhantes às bacantes que quando estão possuídas por seu furor bebem mel e leite nos rios, coisa que não fazem quando são donas de sua razão, isto também faz a alma dos poetas líricos como eles mesmo dizem. Os poetas na verdade nos dizem que eles sugam seus versos em fontes de mel em certos jardins e vales das musas para trazê-los como fazem as abelhas, e estes revolteiam à maneira destas. (PLATÃO, 1979, 534a)

A referência ao leite e ao mel, segundo Jareski (2010, p.293) é de origem divina. O leite representa a abundância, e o mel, símbolo da imortalidade e doçura, é alimento dos deuses, criado por Dioniso. A música, embora incluída no rol das *technai*, aparece aqui em funcionamento com uma força paralela àquela da poesia (que não é *techne*) quando declamada. A fatura da música depende de conjecturas empíricas, mas quando executada contribui para a atmosfera ritual aqui desenhada através da dança dos coribantes, cuja atuação é comparada àquela dos poetas. Sócrates fala de arrebatamento, de possessão por um furor inhabitual, de perda da razão pelos dançarinos assim que colocam o pé na harmonia e no ritmo, ou seja, quando imersos na atmosfera musical, e compara o efeito da música nesse momento com o da poesia quando recitada pelo rapsodo – ela age com um quase automatismo comparável à pedra magnetis que neste momento subjuga o intelecto.

Jareski destaca a possível associação – música/magnetis - que essa passagem sugere (JARESKI, 2010, p.293). Ela encanta os Coribantes da mesma forma que a poesia dos bons poetas aprisiona os que os ouvem. Música se faz com *techne*, não das mais puras uma vez que é imprecisa em suas medidas. Mas, no momento em que atua como suporte para a atividade da dança dos Coribantes, ela contribui para a possessão, transe, privação da razão. Música é *techne* no momento da criação, e pode ser encantatória na recepção. A poesia é encantatória na recepção, mas se diferencia ainda por manter o mesmo regime no momento de sua fatura, uma vez que supõe a perda, pelo poeta, da capacidade de gestão do próprio ato. Quem comanda e irradia é a Musa na emergência de seu poder divino, tornando o poeta coisa sagrada:

E eles dizem verdade: o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada; ele não está em disposição de criar antes de ser inspirado por um deus que está fora dele, nem antes de ter deixado de ser dono de sua razão; enquanto conserva esta capacidade ou faculdade todo ser humano é incapaz de realizar uma obra poética, como não é capaz de cantar oráculos. [...]A melhor prova para confirmar nossa tese é Tínnico de Calcis. Ele nunca escreveu nenhum poema que se pudesse julgar digno de memória, exceto o peã, este que anda em todas as bocas, quiçá o mais belo de todos os poemas líricos, um verdadeiro ‘achado das Musas’, como ele mesmo diz. [...] estes belos poemas não tem o caráter humano e não são obras dos homens, senão que são divinos e provem dos deuses, e que os poetas não são outra coisa além de intérpretes dos deuses. (PLATÃO, 1979, 534b-c).

Tínnico de Calcis é um criador à parte. Toda sua trajetória poética é considerada medíocre, mas graças a um poema isolado, que se destaca pela qualidade alcançada, ele rompe o anonimato. O desequilíbrio provocado pela obra prima isolada dentro do conjunto da obra não causa espécie, pois tudo se justifica por *theia moira* – a Musa -; o personagem mitológico transcende e vem legitimar o compositor de uma sinfonia só. Fica a pergunta sobre o prestígio de Tínnico de Calcis. A primeira referência não é das mais abonadoras - nunca escreveu algo “digno de memória”. E o que escreveu e que seria o bastante para andar “em todas as bocas” finalmente não pode lhe ser creditado: “os poetas não são outra coisa que intérpretes dos deuses.” Afinal, ele apenas participa como um anel em uma cadeia de anéis que não começa nem termina nele; seu poema não é seu, ele apenas interpreta a voz divina. *Theia moira* resolve um problema mas causa outro. Enquanto

espécie correlata da *techne* ela deixa seu escolhido em situação no mínimo ambígua. Como visto anteriormente, nas origens da *techne*, o *technites* (o técnico) é um *expert*, seu trabalho pode ser certificado, ele é reconhecidamente competente e pode ser remunerado (ROOCHNIK, 1996, p.21) O poeta, por sua vez, é favorecido pela Musa que o escolheu, mas ao mesmo tempo que é, ele não é; escreveu mas não elaborou, falou mas a voz não é sua, deu à luz mas o filho não é seu. Alto preço a pagar para compensar tão especial favor divino.

1.3. Ortega y Gasset – aspectos introdutórios

Para chegar em José Ortega y Gasset (1883–1955) é efetuado um salto que, partindo da Grécia antiga, cobre um espaço de aproximadamente 24 séculos. Tal se justifica uma vez que entre a civilização grega antiga e século XIX não se registra, do ponto de vista filosófico, maiores preocupações com a questão da *techne* e seus derivados. São conhecidos todos os avanços científicos dos quais foi palco a Europa do século XVII, sobretudo com os inestimáveis desenvolvimentos da física e das matemáticas devidos a Isaac Newton na Inglaterra, Blaise Pascal na França e Gottfried Leibniz na Alemanha, por exemplo; mas estes personagens, que se ocupavam de elaborações de fundo científico, mas que as acompanhavam sempre de reflexões de ordem filosófica, em nenhum momento se preocuparam com a questão aqui trabalhada. Suas reflexões portavam sobre questões ligadas a aspectos teórico-científicos ou mesmo místicos relativos às suas descobertas e elaborações em seus próprios campos de trabalho; mas apesar de poder ser considerado o caráter extremamente técnico destes, a técnica em si não era vista como uma questão problemática. A corrente mecanicista, que ganhou extremo impulso no século XVII com Newton, Leibniz, e sobretudo com Descartes, defendia ser possível explicar o mundo em termos de leis matemáticas do movimento, acreditando inclusive que as deduções de ordem mecânica seriam as únicas capazes de gerar o verdadeiro conhecimento (CRAIA, 2003, p.36). A defesa de uma tal perspectiva para a organização e o equilíbrio da própria vida seria uma oportunidade importante para que se derivasse daí uma reflexão sobre as interações da técnica no desenvolvimento do homem, o que, no entanto, não teve seu lugar.

O tema é retomado de forma objetiva, segundo Mitcham (1994), somente no correr do século XIX, através dos trabalhos da área das engenharias, onde se destacam os nomes de Ernest Knaap, P.K.Engelmeier e Friedrich Dessauer. Knaap foi o primeiro teórico a utilizar a expressão 'filosofia da técnica' como título de uma publicação dedicada ao assunto em 1877. Segundo Knaap a existência do homem se caracteriza por uma luta constante com o ambiente que o circunda, e nesse sentido seria necessário exercer o domínio sobre a natureza naquilo que ela tem de externo ao homem, e também sobre sua natureza interna, o que o levaria à ordem do político. Knaap considerava as ferramentas como extensões inconscientes de órgãos ou sistemas do corpo humano; desta forma, um machado poderia ser visto como prolongação do braço, o telégrafo como prolongação da corrente sanguínea, uma luneta como prolongação da visão. Tais prolongamentos teriam limites estabelecidos assim como o próprio homem em sua corporalidade, e o desenrolar da existência se caracterizaria como o registro das tentativas do ser humano em resolver, através da técnica, os inúmeros desafios que lhe impõe a natureza (MITCHAM 1994, CRAIA 2003).

Engelmeier, segundo Mitcham (1994), se diferencia de Knaap na medida em que traz para o centro de suas preocupações a ampliação do poder de ação e conseqüentemente da cota de responsabilidade do engenheiro em relação à sociedade. Para ele a formação do engenheiro não deveria se dar somente sob a perspectiva técnica mas também filosófica e sociológica. Tais preocupações seriam conseqüência do crescimento e expansão da sociedade e da economia modernas, e dariam lugar a um pensamento de caráter positivo e esperançoso em relação à atuação da classe. Nesse sentido, Engelmeier propõe organizar um programa para a filosofia da tecnologia que incluiria a delimitação do conceito, além dos princípios da tecnologia de seu tempo, assim como as balizas de sua relação com a história e a cultura. Defende a idéia de tornar acessível ao homem em suas atividades todos os ganhos proporcionados pela racionalidade que embasa a nova engenharia, e procura, neste sentido, esclarecer como se estrutura o campo interativo das novas tecnologias com a ética, as artes, e a economia.

Adentrando o século XX temos o alemão Friedrich Dessauer (1881-1963) que acredita em um novo modo de existir no mundo, cuja possibilidade seria criada através de uma intensa imersão do homem nas aquisições científicas e tecnológicas

das novas engenharias. De acordo com Dessauer, a transcendência, inatingível através das experiências de ordem moral ou estética, poderia ser alcançada através da ação criadora, cuja porta se encontraria aberta pela incorporação das novas tecnologias. Estas adquirem então um significado que vai muito além da manutenção de uma ordem prática mais leve e fluente na existência do ser humano, mas se tornam essenciais mesmo, por permitirem ao homem a participação efetiva no ato da criação divina – a técnica, nesse momento se torna experiência quase religiosa, aspecto essencial na existência humana (MITCHAM, 1994).

Tais reflexões dos engenheiros que reintroduzem a questão da técnica na proximidade histórica de Ortega y Gasset, na justa passagem entre os séculos XIX e XX, deixam a impressão de um tipo de abordagem insuficiente. Eladio Craia (2003) coloca que a reflexão aqui exposta evolui até certo ponto, à partir do qual não vai além. No modo de pensar destes engenheiros a reflexão parte "ora dos objetos técnicos, ora dos pressupostos teóricos do horizonte de aparecimento dos fenômenos técnicos. Nesta perspectiva, o modo de ser técnico não é questionado, mas tomado como paradigma para entender ação e o pensar" (CRAIA, 2003, p.46). A técnica é pensada enquanto fenômeno que avança nos limites de um horizonte antropológico e de um processo histórico no qual a racionalidade é fundamento e suporte de uma transformação gradual que pode ser entendida como avanço, como evolução. A técnica é o centro do discurso e a razão técnica é a ferramenta primordial, o que anula a distancia que permitiria o aprofundamento da análise - a técnica aqui é questionada a partir de sua própria perspectiva, daí o limite estreito da reflexão. Na sequência, Craia traz Winner para a discussão com uma frase um tanto quanto lacônica mas que cerca o problema com muita clareza: "Os engenheiros tem mostrado pouco interesse em preencher este vazio. [...], os engenheiros não parecem conscientes das questões filosóficas que seu trabalho pode entranhar" (WINNER apud CRAIA, 2003, p. 48).

1.3.1. Ortega y Gasset e a reflexao sobre a técnica

De acordo com Carl Mitcham (1994), Ortega y Gasset "é o primeiro filosofo profissional a ocupar-se da técnica" e o faz em um texto fundamental datado de 1933 – "*Meditación de la técnica*" (ORTEGA Y GASSET, 1963, 1970). Ortega não é um filósofo cujo pensamento pode ser visto sob a forma de um sistema. Ele se manifesta em livros e seminários, mas também publica um sem número de artigos em jornais e revistas espanholas. A Espanha é seu foco principal, tendo participação política intensa através da colocação de suas ideias na mídia da época (SANCHEZ, 2010, p.11). Ortega se coloca enquanto defensor de uma doutrina que define como 'perspectivista' e que se fundamenta na premissa de que o homem não se coloca enquanto absoluto, mas enquanto ponto de referência individual e concreto que é fonte de uma autenticidade relativa apenas a si mesmo, mas nem por isto falsa:

Quando nos abriremos à convicção segundo a qual o ser definitivo do mundo não é a matéria, nem a alma nem coisa alguma determinada, mas muito mais que isto uma perspectiva? Deus é a perspectiva e a hierarquia: o pecado de Satã foi um erro de perspectiva (ORTEGA Y GASSET apud GUY, 1969, p.14).

Cada homem tem reservada sua parcela de participação na construção da verdade, que acaba por se constituir na resultante de uma acumulação de distintos pontos de vista. O homem não se constrói enquanto sujeito puro, transparente e imutável. Ele se coloca enquanto filtro ativo, que, de acordo com sua capacidade de percepção, vai registrando um sem número de impressões e deixando de lado um sem número de outras. Trata assim da construção de sua perspectiva pessoal da realidade, que finalmente não é uma deformação desta última mas uma das componentes que a organizam. Segundo Ortega o homem não deve procurar a projeção de sua própria forma sobre o caos que recebe do universo, mas pelo contrário "adotar a forma dos objetos e fazer deles seu princípio e sua norma. Ao senso estrito não há um pensamento formal [...] Em suma, nós pensamos com as coisas" (ORTEGA Y GASSET apud GUY, 1969, p.18).

Ao procurar pensar com as coisas Ortega já sinaliza um aspecto central de sua filosofia que indica que o sujeito não deve ser considerado em isolado de seu entorno, nem este entorno pode ser suficientemente assimilado sem a contribuição do ser, estando este bem centrado no ponto focal de sua própria perspectiva.

Enuncia então sua fórmula tornada célebre na história da filosofia: 'Eu sou eu e minha circunstância, e se eu não a salvo também não poderei me salvar' (SANCHEZ, 2010, p.119). Para Ortega, somente quando tem plena consciência de suas reais circunstâncias, pode o homem fazer um uso mais produtivo de suas capacidades. A reflexão de Ortega aparece como de uma fatal atualidade, apesar de ter sido emitida ainda na primeira metade do século passado. Não é raro encontrar acenos alarmantes da parte do senso comum assim como de diversos pensadores atuais - e tal tendência se acentua de algumas décadas para cá - nos quais se procura chamar a atenção para uma acentuada letargia que atinge grande parcela da humanidade, que tem dificuldades para reagir às intensas transformações de seu entorno. Se pensamos justamente nas flagrantes transformações do nosso cotidiano aportadas pelos desenvolvimentos tecnológicos mais recentes, nos resta a incômoda impressão de que o homem tem cada vez menos capacidade de se apoderar de suas circunstâncias, e a partir daí atuar com saudável autonomia. Quanto mais a sociedade se transforma pela multiplicidade, mais a circunstância lhe escapa, e mais ela é obrigada a se ceder: "a reabsorção da circunstância é o destino concreto do homem" (ORTEGA Y GASSET apud GUY, 1969, p.20).

E como se constitui a técnica na perspectiva de Ortega? No início da obra que será a principal referência nas páginas seguintes - sua "Meditación de la técnica" (1970) - o autor já sinaliza que a questão da técnica com seu sentido, limites e vantagens deverá ser um dos assuntos de principal importância nos seus próximos anos. Inicia então a reflexão a partir de uma situação não mais que corriqueira: um homem sente frio. O que é possível imaginar a partir daí? Ele pode se decidir por trazer uma solução ao problema ou não. Os animais guardam dentro deles um instinto de sobrevivência, e em situação análoga poderão, no mínimo, se proteger dentro de uma caverna encontrada ao acaso. Mas o instinto não é uma razão suficiente, segundo Ortega, para que, neste contexto o homem se decida por lutar contra este frio que supostamente o martiriza – ele pode afinal se decidir pela auto-aniquilação ou suicídio, deixando-se morrer de frio. Não é o instinto o que o mobiliza, mas uma vontade. Mas se o homem decide resistir e lutar contra a intempérie, ele é capaz de, mobilizado por uma vontade de sobrevivência, fazer um fogo que o alivie, ou construir uma casa que o proteja, ou tecer uma manta que o aqueça. Da mesma forma se o homem tem fome, pode se decidir por sair à caça, ou à procura de frutos.

A estas necessidades do homem Ortega denomina necessidades condicionais – ele pode, pelo seu livre arbítrio, se decidir por atacá-las ou não. Uma pedra que cai manifesta uma necessidade incondicional – ela não tem como lutar contra a circunstância. Já o homem não coincide com sua circunstância – pode aceitá-la e cumpri-la sem maiores resistências, chegando por aí mesmo em sua própria aniquilação, mas pode também se decidir por confrontá-la, resistindo. Ao se decidir por lutar contra sua circunstância, o homem pode chegar a alterar seu entorno, criando algo que ainda não exista, disparando neste momento, na concepção de Ortega, um ato técnico:

De onde resulta que estes atos modificam ou reformam a circunstância ou natureza, conseguindo que nela haja o que não há – seja que não existe aqui e agora quando se necessita, seja que em absoluto não existe. Pois bem, estes são os atos técnicos, específicos do homem. O conjunto deles é a técnica, que podemos, desde logo, definir como a reforma que o homem impõe a natureza em vista da satisfação de suas necessidades. (ORTEGA Y GASSET, 1970, v.5 p.324)

O ato técnico, portanto, não se traduz por um produto acabado, ou mesmo pelo saber fazer ligado à confecção de tal produto. O ato técnico resulta de um conflito. O homem, ao se encontrar sob um nível de tensão que o desagrada em relação às suas próprias circunstâncias, decide resolver o conflito e adota uma atitude de enfrentamento com seu entorno, que pode se traduzir pela manifestação, na matéria mesmo, de um novo artefato, ou pode simplesmente provocar uma modificação de seu ambiente, de forma a reconduzi-lo à situação de conforto desejada. Nisto, segundo Ortega, consiste o ato técnico – um ato que reforma a circunstância. Contrariamente ao homem, um animal é um ser absolutamente a-técnico. Ele se movimenta no mundo sempre sujeito às suas circunstâncias; luta por sua sobrevivência, mas neste sentido jamais altera o meio que o circunda de forma radical. Ele sucumbe ou sobrevive, mas se isto se dá é consequência de sua inteira adequação ao meio. O homem age de forma oposta. Movido pela vontade, associada ao instinto de sobrevivência, ele enfrenta a natureza de forma a redesenhá-la a seu favor; não se adequa à circunstância que o envolve, mas, pelo contrário, enfrenta a circunstância adequando-a às suas necessidades. A técnica, neste momento funciona em relação ao homem como um meio de viabilizar sua sobrevivência, mas funciona também como instrumento de legitimação: "Um homem

sem técnica, isto é, sem reação contra o meio não é um homem." (ORTEGA Y GASSET, 1970, v.5 p. 326)

A partir desta definição inicial do ato técnico, Ortega decide questionar o conceito de "necessidade". Para ele a construção do conceito de técnica de forma minimamente consistente, deve passar necessariamente pelo claro entendimento de como se constitui a necessidade. Um animal enquanto ser a-técnico, leva sua existência inteiramente em acordo com a natureza que o envolve. Cuida o tempo todo de prover sua subsistência, e neste sentido satisfaz suas necessidades orgânicas ou biológicas, essências para sua sobrevivência, e não faz nada além disso. O homem, se durante sua inteira existência for obrigado a cuidar só e unicamente de necessidades orgânicas, biologicamente objetivas, sem tempo para se dedicar justamente a atividades não essenciais, muito provavelmente levará uma existência sem brilho. Muito além de simplesmente viver, o homem precisa viver estando bem.

Uma interessante contradição neste momento se instala. O homem tem necessidades básicas assim como o animal, mas lhe seria insuportável viver somente voltado para elas; ele precisa inelutavelmente daquilo que, em princípio, lhe seria dispensável, donde conclui Ortega que o homem é a única espécie para a qual o supérfluo é o essencial. De acordo com seu pensamento, a mera produção de soluções que resolvam necessidades básicas do homem não significa técnica adquirida: "E isto é essencial para entender a técnica. A técnica é a produção do supérfluo: hoje e na era paleolítica." (op. cit. v.5 p.329) O conceito de necessidade quando pensado em relação ao homem deve incluir o que lhe é objetivamente necessário do ponto de vista orgânico/metabólico, assim como aquela parcela só determinada em acordo com a subjetividade, que contempla o supérfluo do ponto de vista orgânico mas que, por lhe proporcionar o bem-estar, é, ao mesmo tempo, essencial do ponto de vista de sua existência: "Homem, técnica e bem-estar são, em última instância, sinônimos" (op.cit. v.5 p.329)

Circunstâncias, necessidades e vontades envolvidas na constituição do conceito de técnica são grandezas mutantes se pensadas em relação ao horizonte da existência de um ser humano. É possível enxergar a existência como um eterno jogo no qual se mensuram, se ajustam, se controlam as forças advindas destas

variáveis dentre inúmeras outras, e este jogo, que somente se esgota com a interrupção da vida, não se desenrola de forma estática. Vida é movimento, e a técnica somente acontece no fluxo da vida:

"A técnica é o repertório de atos provocados, suscitados pelo e inspirados no sistema dessas necessidades, será também uma realidade proteiforme, em constante mutação. Daí ser inútil querer estudar a técnica como uma entidade independente ou como se estivesse dirigida por um vetor único e de antemão conhecido." (op.cit. v.5 p. 330)

Nenhuma história se escreve com linhas retas, sem desvios e atalhos, e a história da técnica não seria exceção. A concepção até aqui desenvolvida por Ortega, reafirma este pressuposto; muda o homem, muda a circunstância e transforma-se a técnica, de forma que não há segurança possível neste horizonte. A técnica é explorada para permitir ao homem alcançar sempre uma situação de conforto e estabilidade, mas tal estabilidade é sempre momentânea uma vez que tudo se move. Mas se consideramos a adequação momentânea da circunstância, através do desenvolvimento de algum artifício técnico, podemos inferir, a partir daí, que o homem se encontrará melhor acomodado, o que, segundo Ortega, lhe permitirá empreender menor esforço na continuidade de seu projeto de vida. A técnica aqui, portanto, se associa ao conceito de esforço, estando sempre ligada à procura da manutenção de uma menor quantidade deste. Novo paradoxo se apresenta: "Temos, pois, que a técnica é, esforço para poupar esforço" (op.cit. v.5 p.333).

O jogo que se joga no entorno da técnica envolve o homem e a natureza que lhe circunda. Neste movimento pode-se supor um cenário amistoso, onde as circunstâncias sempre favorecem, ou o oposto, um cenário adverso, onde nada se compatibilize – nenhuma das duas situações se estabiliza, a não ser momentaneamente, o mais provável sendo que o panorama se altere sempre, pendendo ora para um lado, ora para outro. O homem, na maioria de suas circunstâncias vê-se envolto em um jogo de equilíbrio instável, no qual ele mergulha na perspectiva de se construir no correr da caminhada. Viver, para Ortega, não é contemplação, pensamento ou teoria: "é produção, fabricação, e somente porque estas o exigem, portanto, depois, e não antes, é pensamento, teoria, ciência. Viver..., isto é, achar os meios para se realizar o programa que se é." (op.cit. v.5 p.342) O

homem aqui é deslocado para a proximidade de um perfil algo áspero, homem quase-máquina, admitindo mesmo um programa que lhe organiza os anseios. A técnica se insere em sua existência na medida em que materializa a transformação do entorno pela fabricação, pela produção de algum ente que assume parte do jogo, pela mutação da circunstância que permite ao homem construir-se de acordo com seu projeto interior:

"Eis aqui porque o homem começa onde começa a técnica. A largura maior ou menor que esta lhe abre na natureza é o alvéolo onde pode alojar seu excêntrico ser. [...] o sentido e a causa da técnica estão fora dela; isto é, no emprego que dá o homem a suas energias disponíveis, libertadas por aquela. A missão inicial da técnica é essa; dar franquia ao homem para poder dedicar-se a ser ele mesmo."
(op.cit. v.5 p.342)

As colocações de Ortega que culminaram com a última citação criam uma abertura no conceito de técnica que gera um risco, até certo ponto ameaçador, por permitir, a partir daí, um funcionamento em duplo sentido, ou mesmo em todos os sentidos. Para Ortega a técnica pode ser identificada a partir de uma reconfiguração da circunstância do indivíduo, gerando, em última instância, uma reprogramação de seu entorno de modo a permitir a realização de seu projeto de vida. Despidos de toda e qualquer tendência moral assim como de qualquer preconceito ético ou estético, somos obrigados a aceitar todo e qualquer projeto de vida como legítimo e passível de consideração. Se o posicionamento de Ortega é perspectivista, como ele mesmo frisa, e se a verdade só pode ser descortinada a partir da somatória das distintas perspectivas individuais, que contribuem de forma igualitária para o conto final, somos também obrigados a aceitar que perspectivas absolutamente opostas sejam colocadas, por assim dizer, na mesma prateleira, não podendo haver entre elas aquela que é mais verdadeira que a outra. As perspectivas são individuais e igualmente valorizáveis, cabendo a cada ser humano o direito e oportunidade de propor seu próprio projeto, que contribui para a constituição do novo desenho de sua contemporaneidade. Se procuramos assentar a presente discussão no campo estético/artístico, que é, antes de todos, o nosso campo privilegiado de reflexão, a amplitude que ganha a técnica do fazer artístico, a partir das colocações de Ortega, gera um ponto de chegada que supõe o risco, mas que por isto mesmo se faz mais interessante.

Se todos os projetos de vida se realizam através de alguma técnica adquirida, e se todos os projetos de vida são, em princípio, legítimos, pode-se entender assim que todas as propostas de um fazer criativo serão igualmente legítimas e igualmente técnicas. O produto da criatividade passa necessariamente pelo envolvimento do criador com sua produção, envolvimento este que não pode ser desconsiderado em seu esforço existencial. Como bem afirma Ortega o caráter ontológico da realidade humana se constitui por uma somatória complexa de facilidades e dificuldades, e estas também permeiam o caminho e o envolvimento do criador com o fazer artístico, que não escapa à regra. Criar é de alguma forma viver, logo pode-se deduzir pelas colocações de Ortega, que quem sobrevive de alguma forma tem técnica. Ao aceitar a lógica do desenvolvimento acima, não se pode deixar de concluir que o conceito de técnica acaba de explodir em nossas mãos – quem sobrevive tem técnica -, espalhando-se por todos os gestos criativos da humanidade, desde o desenho de uma criança ainda analfabeta e sem a menor lida com a reflexão estética, até o teto da Capela Sistina com seus trinta anos de concentrado labor criativo.

O risco assumido nos últimos desenvolvimentos encontra um eco tranquilizador na história da estética ocidental. Marcel Duchamp quando propõe seu primeiro *ready-made* em 1913 assume, de acordo com o perspectivismo orteguiano, uma atitude absoluta e inequivocamente técnica. Ele defende um projeto estético que não deixa de ser um projeto de vida, de transformação da circunstância artística de seu tempo, através de uma mudança de perspectiva que vai afetar de forma radical as gerações seguintes:

O que determinava a escolha dos *ready-made*? Isto dependia do objeto [...] é preciso chegar a qualquer coisa como um indiferença tal que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo numa ausência total de bom ou mal gosto. (CABANNE, 1987, p.80)

Como é possível perceber, a tecnicidade aqui encontra-se totalmente escamoteada no interior do gesto criativo. Duchamp, a partir de um certo momento, se coloca em oposição a uma pintura de caráter retiniano, ou à simples procura pela satisfação do gosto, a qualquer preocupação de ordem estética relacionada de

alguma forma com a criação do belo. Um tal posicionamento significa uma negação de um estado de coisas que direcionou a arte ocidental desde sempre, mas é ao mesmo tempo uma afirmação de uma vontade explícita de encontrar uma via de escape ao modo de pensar a criação em sua contemporaneidade. A importância do gesto de Duchamp vai reverberar de forma intensa a partir daí, mas muito especialmente meio século mais tarde, nos anos 60, na retomada da estética conceitual, cujo perfil radical é percebido pela afirmação de Donald Judd na época: " 'Não arte', 'anti-arte', e 'anti-anti-arte' são inúteis. Se alguém diz esta obra é arte, ela é arte." (DON JUDD apud KOSUTH, 1991, p.65). É possível dizer, então, com um olho sobre Judd e outro sobre Ortega: um objeto é materializado; se alguém o produziu com desejo, tem técnica.

Com esta afirmação não se propõe, evidentemente, uma definição de técnica. Heidegger em seu texto complexo e essencial "A questão da técnica" (HEIDEGGER, 2006) não se propõe a defini-la mas a discutir sua essência, levantando todas as perguntas a respeito de sua constituição; o objetivo aqui, da mesma forma, não é de defini-la integralmente mas apenas girar em seu entorno, e elaborar assim novas proposições que ampliem a perspectiva da interminável discussão. E foi este o ponto onde se chegou na conjunção Ortega/estética conceitual: a partir do momento em que tudo o que é proposto é arte, tudo o que o viabiliza é técnica. Mas a discussão não deve parar aqui – tudo se movimenta e, portanto, seguimos com Ortega: "o homem não é uma coisa, mas uma pretensão de ser isto ou aquilo" (ORTEGA Y GASSET, 1970, v.5 p.339).

Segundo Ortega, se o homem tem a vontade, se o homem tem a inteligência, tais atributos não bastam, no entanto, para que a técnica exista. O homem, para ele, não tem como escapar à sua própria condição de permanecer um ser técnico, ou como veremos, dito de outra forma em Heidegger, a técnica é o destino do homem (ver p.92). Mas, mesmo que a técnica exista em potencial neste homem, ela somente se manifesta na medida em que é exercitada, e tal exercício depende da imaginação criadora: "Só em uma entidade onde a inteligência funciona a serviço de uma imaginação, não técnica, senão criadora de projetos vitais, pode constituir-se a capacidade técnica". (op.cit.v.5 .357) Esta associação técnica/imaginação é o que faz com que a capacidade técnica do homem avance através dos tempos, conduzindo ao que Ortega define não apenas como uma de suas múltiplas

manifestações no horizonte do desenvolvimento do ser humano, mas como a idade da técnica como tal.

No correr da história, o homem se relacionou com a técnica de acordo com múltiplas potencialidades, que foram sendo alteradas à medida que as aquisições de uns iam sendo transmitidas, incorporadas e aperfeiçoadas pelos lhes seguiam, ou iam dando origem a novos desenvolvimentos que se descortinavam na esteira da progressão epistemológica. Ortega enumera então três distintos estágios da evolução da técnica que serão descritos a seguir.

O primeiro deles é a técnica do acaso - esta é a técnica do homem pré-histórico. O homem pré-histórico não sabe que pode criar, não tem consciência ainda de seu potencial inventivo, e vive apoiado em um fazer a vida que lhe parece natural – a técnica a tudo permeia ainda como uma sombra, apenas esboçada se pensada com os olhos de hoje, mas já fundamental em atividades mantenedoras da sobrevivência em seu grau mais rudimentar. Fazer fogo, matar um animal, produzir uma ferramenta são manufaturas complexas que são resolvidas por tentativa e erro, daí a introdução do acaso na definição. Ortega demonstra sensibilidade quando afirma que não é o homem quem descobre a técnica neste estágio, mas é ela quem o acha e indica o repentino nexos entre as coisas, em meio a um emaranhado de possibilidades, de erros e de acertos. É característico desta situação o fato de que no grupo não existe ainda aquele que sabe resolver situações de embaraço – todos os membros da comunidade tendem a conhecer o mesmo rol de soluções, que não se estende ainda em numerosa lista. Tudo é ainda muito embrionário e como a racionalidade ainda engatinha a magia é invocada como justificativa e explicação das soluções funcionais mais dificilmente compreensíveis (ORTEGA Y GASSET, op. cit. v.5 p.360-362).

O segundo estágio é representado pela técnica do artesanato. Este é o estágio da Grécia antiga; é nele que aparece o artesão – o *technites* – aquele que sabe como executar, é reconhecido e respeitado como tal, e remunerado de acordo. Como foi visto anteriormente, nas grandes discussões a respeito da *techne* às quais se entrega Sócrates nos diálogos, o intuito é dar clareza ao conceito, definindo, nas diversas situações que são discutidas, aquilo que pode ser visto como uma real *techne* – é aí, portanto, que o conceito aparece, se destacando do homem mas

permanecendo conectado a seu raio de atuação. O homem grego percebe que a técnica é algo separado do homem; ela pertence à sua natureza, é sobre ela que ele se instala na dependência sempre da relação mestre/aprendiz, que se desenrola no interior de uma tradição que se constitui com o tempo. Ortega aponta uma partição fundamental no interior desse estágio – trata-se de uma leve mas não desprezível descontinuidade que se instala, derivada do fato de que a partir de um momento preciso – e isto só acontece no século XIX – o homem se torna capaz de construir não somente instrumentos, como na Grécia antiga, mas máquinas. A clivagem se dá mais precisamente em 1825, quando Robert inventa o primeiro tear, máquina que já implica o princípio do automatismo, no qual a ferramenta se descola do homem, passando a produzir através de uma semi-autonomia. A grande mudança que aponta Ortega se deve ao advento desta semi-autonomia. A ferramenta deixa de ser um utensílio que auxilia o homem em seu trabalho produtivo – a partir daqui se torna possível a inversão dos papéis, e o homem passa a auxiliar a máquina que, passando ao primeiro plano, se descola dos limites de seu corpo desempenhando sua função à distância. Uma tal transformação na relação homem/ferramenta gera uma ampliação nos limites de sua atuação que, até então, era inimaginável (ORTEGA Y GASSET, op. cit. v.5 p.363-365). Ortega assinala também uma nova característica na constituição da técnica que surge neste momento:

Toda a técnica consiste em duas coisas: uma, invenção de um plano de atividade, de um método, procedimento – *mechané*, diziam os gregos -, e outra, a execução deste plano. A primeira é em sentido estrito a técnica; a última é só a operação e o obrar. Em suma: existe o técnico e existe o operário que exercem na unidade do trabalho técnico duas funções muito distintas (ORTEGA Y GASSET, op. cit. v.5 p.365).

A figura do artesão, que caracterizava o primeiro estágio, se cinde em duas, dando lugar ao técnico e ao operário, com funções bastante específicas na cadeia produtiva. Além disto, a manipulação, caráter manual da atividade técnica, que sustentava e caracterizava o desenvolvimento da produção, cede o passo à fabricação, com a máquina assumindo por vezes uma proporção em muito superior à participação humana. Estas últimas transformações irão nos conduzir ao terceiro estágio da evolução – a técnica do técnico.

Na técnica do técnico, o homem já tem inteira consciência de que suas

capacidades superam em muito as limitações de sua corporalidade, de sua porção animal. A técnica não é mais um mero fruto do acaso, nem uma atividade restrita a um determinado indivíduo que se destaca na cadeia do conhecimento, mas uma categoria conceitual complexa que pode se elevar a dimensões desconhecidas com fronteiras que podem muito bem se expandir aos limites do não imaginado. E aqui Ortega aponta um dos principais dramas deste estágio, que finalmente nos atinge a todos, uma vez que vivemos ainda nos rastros da técnica do técnico. Até aqui o homem viveu imerso em suas próprias limitações, tinha consciência disto, e agia em consequência. Neste terceiro estágio, a evolução técnica, sobretudo quando expandida ao tecnológico, faz da multiplicidade sua tônica; conduz o homem à desconfortável situação de um equilíbrio precário, instável, onde a menor distração pode resvalar para a desorientação, para a perda da inteireza, causada pelo fato de saber tanto onde pode ir, que não pode mais saber quem é: "o homem, posto a viver da fé na técnica e somente nela, se lhe esvazia a vida" (op. cit. v.5 p.366).

O que aponta Ortega é a consequência da desorientação que pode trazer o excesso derivado da evolução técnica. A multiplicidade de escolhas é elevada a uma tal ordem que o homem corre o risco de perder a clareza quanto à real dimensão e origem dos objetos que o rodeiam, percebendo-os finalmente como objetos naturais, que demandam esforço e gasto de energia por vezes desproporcional em sua fatura, e que por isto mesmo são facilmente mal percebidos e mal avaliados – e isto pode ser visto como gerador de um empobrecimento da consciência. Sua reflexão se desloca então para o que denomina o tecnicismo da técnica, que pode ser definido como "o método intelectual que opera na criação técnica"(op. cit. v.5 p.369).

Segundo Ortega, entre o primeiro e segundo estágios da evolução técnica, o tecnicismo se desenvolve no sentido da imitação: "o meio pelo qual se faz a coisa se parece muito com a coisa mesmo que se faz"(op. cit. v.5 p.370). Ou seja, face a um dado problema, o homem se concentra no ponto de chegada almejado, e a partir dele procura derivações de caráter similar que podem ou não desembocar sobre a solução viável⁶. No novo tecnicismo, que acontece a partir de meados do século

⁶ O exemplo dado aqui é o da construção das pirâmides do Egito, obra que se desenvolveu sem dúvida em uma época de técnica ainda incipiente. Para se levar os blocos de pedra a uma altura inalcançável, constrói-se uma primeira assentada de blocos que formam uma base, ou primeiro nível; em seguida constrói-se com terra uma rampa menos inclinada e mais extensa que alcance o topo desse primeiro nível. Através da rampa serão transportados os blocos para o segundo nível, e assim

XVII, o funcionamento passa a buscar suas referências na nova ciência. Não mais se espelha na imagem do resultado, mas coloca-se face ao problema decompondo-o em unidades menores e procurando determinar as causas que levam a elas – análise da natureza do problema, e desenvolvimento de metodologia com consciência de seus fundamentos é o que caracteriza a nova tecnicidade.

Na história desta longa e interminável evolução, o homem conjuga tecnicidade e circunstância. Craia assinala que não se trata aqui de raciocinar sobre uma imagem de homem colada a um 'Eu' puro e rigidamente constituído, assim como fica impossível também pensar a circunstância como mera fatalidade. Os dois extremos da equação se modificam e se ajustam no tempo:

Esta interação não pressupõe que as formas lógicas e ontológicas do Eu e do mundo estejam previamente definidas e conhecidas para se articularem. Justamente, a especulação de Ortega visa a pensar como estas duas formas que constituem, por assim dizer, a natureza humana, não se definem por uma 'existência' determinável, mas que são partes de uma certa 'construção existencial', uma operação de um ente singular (CRAIA, 2003, p.59).

É no fluxo constante do movimento da humanidade, no interior cosmos, que se configuram os inumeráveis cenários do desenvolvimento técnico. Seguimos observando homens e circunstâncias.

1.4. Jacques Ellul e o movimento personalista

Na França, Jacques Ellul (1912-1994) forma, juntamente com Maurice Daumas e Gilbert Simondon, o grupo de pensadores que mais investiu na reflexão sobre a técnica durante o século XX. Filósofo protestante, extremamente ligado à fé cristã ao mesmo tempo que um crítico constante dos valores do cristianismo, anti-comunista eloquente, produziu uma extensa bibliografia que chega a mais de 48 livros, sendo que a essência de seu esforço foi direcionada à reflexão sobre o impacto das técnicas sobre o mundo contemporâneo. Ellul iniciou sua produção no

por diante. Toda a questão é que tal metodologia nem sempre se adequa ao trabalho a fazer, o que conduz o homem a ir avançando por tentativa e erro até alcançar, ou não, a solução viabilizadora. (ORTEGA Y GASSET, op. cit. v.5 p.370)

rastro do movimento dito personalista que aconteceu na europa da década de 1930. O movimento surgiu na França através de três publicações principais: "*Esprit*" e "*Ordre Nouveau*" aparecidas em 1931, e "*Jeune Droite*" em 1934. Estas publicações pretendiam fomentar a discussão sobre a crise global da sociedade moderna no início do século XX face ao aumento do poderio dos Estados Unidos da América⁷. As três publicações se uniam em torno desta preocupação comum, que consistia justamente na análise e crítica do caminho no qual adentrava a sociedade europeia, que se dobrava à crescente influência dos Estados Unidos sobre o mundo, correndo o risco de uma perda das referências na relação do homem com seu meio ambiente, com seu ambiente social e mais grave, com sua própria história e seu próprio destino (LOUBET DEL BAYLE, 1994, p.22-23).

A crítica ao americanismo, de acordo com Loubet del Bayle (op.cit. p.28-29), pode ser vista segundo dois eixos principais, sendo o primeiro deles dividido em três fatores: produtivismo, economismo e materialismo. O produtivismo se manifesta na tendência exacerbada da sociedade americana em produzir uma gama cada vez maior e mais variada de produtos, lançando-se, ao mesmo tempo, na máxima velocidade de produção, criando o movimento que a realimenta na medida em que incentiva o máximo consumo. O economismo indica a exacerbção de uma unidirecionalidade na condução das escolhas, privilegiando o aspecto *homo economicus*, com tendência a tudo adquirir e a tudo consumir, encontrando ali a razão de sua vida. Finalmente, o materialismo americano se traduz por uma entrega a um otimismo materialista, que só encontra felicidade no progresso científico quando este lhe transportasse para o paraíso do consumo e da riqueza material.

O segundo eixo da crítica fica centrado na trilogia racionalização, standartização, uniformização. Para a "*Ordre Nouveau*" o americanismo é internamente dirigido por uma tendência à racionalização, na medida em que incentiva a sociedade a se orientar em função de esquemas racionais pré-determinados, impondo à sensibilidade humana o ritmo de uma racionalidade que a sacrifica justamente por seu caráter desumano. A standartização vem no rastro da

⁷ Arnaud Dandieu, uma das principais personalidades ligadas a *l'Ordre Nouveau* publica juntamente com Robert Aron, entre 1931 e 1933, três livros cujos títulos definem desde já o teor antiamericano do pensamento da época, assim como a sensação de insegurança ameaçadora que os habitava: *Décadence de la Nation Française* e *Le Cancer Américain* em 1931, e *La Revolution Nécessaire* em 1933 (LOUBET DEL BAYLE, 1994, p. 27).

racionalização, impedindo que o homem se manifeste na plena posse de seu potencial criativo, sobrevalorizando as reações de caráter mecânico que sufocam a vida mesmo, na expectativa das promessas de uma felicidade garantida pelo progresso técnico. E finalmente, a uniformização que vem fechar o cerco, transformando a sociedade em um grupo indiferenciado de quase-autômatos, que renunciam de bom grado à manifestação do livre arbítrio e da própria personalidade em função de uma vida sem maiores realizações.

Toda esta ideologia, sustentada pelo movimento personalista, influencia de forma decisiva a elaboração filosófica de Ellul, que aparece banhada por uma aura de distanciamento face às aquisições técnicas sempre que estas são tomadas através de uma assimilação imediata e não crítica, por uma atitude de aceitação passiva. Todo seu raciocínio em relação à técnica artística aparece fortemente marcado por esta tendência, chegando por vezes a se enveredar por uma espécie de resistência cega, mergulhando em um pessimismo técnico que beira o equívoco pela rapidez com que desclassifica determinadas aquisições. Um excesso de agilidade na análise pode conduzir perigosamente à superficialidade da conclusão.

O movimento personalista, de acordo com Loubet del Bayle (1994) acaba por colocar o fenômeno técnico em uma posição de ambivalência na medida em que é considerado uma manifestação positiva do poder criativo do homem, uma marca do homem no mundo, mas ao mesmo tempo um gerador de automatismos e padronizações, se posicionado, portanto, como um aniquilador do poder criativo do ser humano que se torna mais uma vítima da técnica do que seu real beneficiário.

A "Ordre Nouveau" define a técnica através de Arnaud Dandieu:

"processo de racionalização governado por um princípio de economia [...] modo de economia de pensamento e energia que automaticamente permite criar um ato, evitando um gasto de energia e o risco da criação" (DANDIEU apud LOUBET DEL BAYLE, 1994, p.27-28).

É imediata a percepção das linhas de força que conduzem Dandieu a uma tal definição. O processo técnico é racional, e como tal estreitamente conectado à atuação humana. O processo deve ser econômico, procurando sempre evitar o

desperdício de energia, seja ela física, mecânica, ou mesmo energia mental. A técnica deve ser criativa, produtora, mas ao mesmo tempo que traz uma coisa ao mundo, se preocupa em não deixar o homem excessivamente exposto aos riscos que acompanham a criação. Ao evitar o risco podemos supor que no ato técnico levado a efeito pelo homem – pois, apenas ele cabe neste lugar, o lugar da racionalidade que executa – é prudente não se aproximar das regiões que geram insegurança. Ao transportar a ideologia aqui definida para o campo da estética, para a discussão sobre o ato criativo no fazer artístico (que Ellul vai aprofundar em "*L'empire du non sens*" (ELLUL, 1980)), a tendência predominante indica justamente o contrário: é o fato de correr o risco que, na criação artística, traz boa fortuna. De acordo com a *Ordre Nouveau*, portanto, a técnica, ao assumir um excesso de recatos, se torna companheira do medo, e medo e criatividade nas artes não se coadunam. O medo é inimigo do novo – a posição aqui defendida pela corrente personalista aparece como dificilmente sustentável se pensada em relação à estética, mas também traz complicações se levada ao pé da letra no ambiente científico.

1.4.1. A técnica e o sistema técnico

Para o movimento personalista, portanto, o homem é essencialmente um criador, e toda força que se apresenta como cerceadora desta potencialidade só pode ser vista como um inimigo a combater. A técnica aparece como faca de dois gumes – proporciona, viabiliza, mas também impede, aniquila – mas de que técnica fala Ellul?

Em "*Le système technicien*" (2004) , Ellul propõe um primeiro capítulo – A técnica enquanto conceito – no qual se propõe não a trabalhar o problema da definição da técnica em si, mas a “examinar de maneira genética como o conceito se constituiu, sempre em referência à realidade moderna” (2004, p.35). Sua abordagem é aberta e tende sempre a ampliar o campo, pois para ele é claro que a técnica não pode se desenvolver “fora de um certo contexto econômico, político, intelectual, por tão autônoma que ela seja” (op.cit. p.42). Ellul se torna interessante nesta pesquisa

sobretudo pelo tipo de aproximação que propõe – ele quer pensar a técnica do ponto de vista de sua atualidade, e não do ponto de vista de sua origem como veremos com Heidegger que parte para a reflexão sobre sua essência. Ellul se propõe a discutir a técnica como sistema no interior da "société technicienne". Ele fala não da técnica, mas das técnicas que recobrem um vasto número de sentidos, de processos de construção e utilização de ferramentas, que estão sempre relacionadas não somente a um único aspecto da realidade mas a vários, que se constituem enquanto conjuntos de meios que buscam uma determinada eficácia; fala das técnicas combinadas entre elas, das técnicas concretas ligadas à utilização de máquinas e instrumentos, mas também das técnicas abstratas que não se realizam enquanto atividade mecânica, da impossibilidade de se construir um modelo em relação à técnica. Ellul recusa a equivalência pura e simples entre técnica e máquina. As máquinas, que são na verdade resultantes de uma técnica já desenvolvida, devem ser integradas à sociedade, o que exige outros progressos técnicos. Para ele a técnica também não é a simples aplicação da ciência, sendo que esta última se tornou mais um meio técnico entre tantos outros. Técnica também não é o simples trabalho manual. A técnica moderna ultrapassa este estágio se estendendo ao domínio intelectual que em muitas situações a absorve na integralidade, sem que sua legitimação deva passar necessariamente por atividade mecânica (BOURG, 2004, p.68).

Ellul introduz também uma distinção importante quando isola a técnica, criando dois novos conceitos que a complementam – a operação técnica e o fenômeno técnico. A operação técnica, segundo Ellul é

o trabalho feito com um certo método para atingir um resultado [...] é o método que caracteriza este trabalho. [...] A operação técnica se faz ao nível daquele que realiza o trabalho. O operário qualificado permanece, como o caçador primitivo, um operador técnico (ELLUL, 1990, p.17).

O fenômeno técnico, por sua vez, resulta da dupla intervenção da consciência e da razão sobre o campo da operação técnica: "esta dupla intervenção produz o que eu chamo de fenômeno técnico. Essencialmente ela faz passar para o domínio das idéias claras, voluntárias e racionadas, aquilo que era do domínio do experimental, inconsciente e espontâneo" (ELLUL, 1990, p.17). A razão intervém na

medida em que permite que o homem realize determinado objeto com funções específicas adaptadas a uma ou mais tarefas determinadas, sem que nesta realização ele se baseie sempre em imitações mais ou menos próximas da maneira como funciona a natureza, o que vem a ser desde sempre sua tendência mais natural. A intervenção da razão acaba por trazer duas consequências principais. Por uma parte o homem percebe que pode ir mais além, criando novas soluções e perspectivas de trabalho produtivo que podem chegar a transformar radicalmente seu ambiente e até mesmo a tradição na qual se apoia; por outra parte, ele percebe que em sua atuação encontra meios que são mais eficazes que outros, e que fica possível a seleção, a escolha da solução mais apropriada, do meio mais rentável e mais eficiente. Já a consciência intervém para lhe permitir, justamente, tomar consciência de suas próprias possibilidades, e partir para a organização e sistematização dos diversos campos de atuação que fazem parte de seu cotidiano, que podem assim se tornar mais produtivos sob a influência da solução técnica apropriada. Uma vez esta consciência adquirida, a expansão da técnica se acelera tendendo à universalização.

O conceito de fenômeno técnico também faz avançar a discussão por aparecer como uma elaboração da categoria da técnica pura - aquela que vem à tona quando da criação espontânea, do fazer irrefletido, sem planos elaborados ou estrutura previamente calculada, resultado da ação quase impulsiva. O fenômeno técnico assume a forma da "preocupação da imensa maioria dos homens de nosso tempo de procurar em todas as coisas o método absolutamente o mais eficaz" (ELLUL, 2004, p.19).

A reflexão de Ellul se mostra produtiva por achar uma via de escape na abordagem da questão da técnica. Por vezes um problema não resolvido parece não oferecer saída pelo excesso de atenção que se concentra em seu foco, sendo que a solução pode se encontrar ao seu lado. O desvio do olhar para o que fica no entorno e não no foco do problema pode trazer novos estímulos ao raciocínio, criando a respiração que muitas vezes faz falta – excesso de foco tende a sufocar. Jacques Ellul, ao procurar refletir sobre a possibilidade de uma sociedade permeada por um sistema técnico, ao decompor a técnica em sub-partes, separando operação técnico de fenômeno técnico, alivia a pressão advinda da necessidade de definir a técnica enquanto conceito fechado e cria o espaço onde a respiração é possível. Resta

agora aproveitar o estímulo e encontrar meios de projetar sua reflexão sobre o fazer artístico, adaptando as variáveis sem descuidar de permitir também a respiração.

Jacques Ellul localiza o ato técnico um degrau abaixo do fenômeno técnico, e define a razão e a consciência como os mobiles essenciais na constituição deste último, que o impulsionam e estabilizam:

“Esta dupla intervenção no mundo técnico que produz o fenômeno técnico pode ser resumida como 'a procura do melhor meio em todos os domínios'. É este *one best way* que é no final das contas o meio técnico e é a acumulação destes meios técnicos que dá uma civilização técnica” (ELLUL, 1990,p.18).

Surge então a pergunta: o melhor caminho, em todos os campos do fazer humano, é sempre o caminho mais técnico, como propõe Ellul? Ellul conecta de forma cabal o melhor caminho do fenômeno técnico ao mais rentável, àquele que resolve de modo mais eficaz uma situação proposta – *the one best way*. Sua colocação centra definitivamente a melhor solução sobre a variável 'eficácia'. Mas a maior eficácia somente terá lugar se houver a mais absoluta clareza do objetivo a atingir – objetivo bem definido possibilita direção clara, favorece o trajeto seguro. Toda a questão agora reside no fato de que no fazer artístico, que é o campo de trabalho privilegiado nesta pesquisa, a clareza do objetivo é muitas vezes apenas o princípio de um processo que pode se revelar rico em desvios e atalhos. É possível imaginar o objetivo estético, no caso, apenas como um estímulo inicial, como plano de realização resumido a uma simples diretriz estrutural ou mesmo ideológica, ou então como um imenso complexo de intenções composto de níveis e sub-níveis cada qual com sua especificidade – estrutural mas também política, filosófica, afetiva, etc., etc. - mas que, finalmente, pode ser radicalmente alterado ou mesmo abandonado em função de acidentes de percurso que se revelem mais interessantes e sedutores que o plano inicial. A clareza de um objetivo estético não pode ser confundida com a rigidez de uma direção inexorável. O desvio, a exceção, o delírio podem ser muito mais interessantes do que a manutenção de um percurso previamente definido, por apoiado que esteja na mais eficaz das técnicas, no mais inteligente e econômico estratagema previamente elaborado. Ellul centra o domínio da técnica na escolha do especialista, aquele que encontra "o meio superior no absoluto, quer dizer, se fundamentando no cálculo, na maior parte dos casos" (op.cit.

p.19). Defende-se aqui a ideia de no fazer artístico, o desvio do trajeto previamente calculado e previsto pode ser justamente o fator fundamental e decisivo na realização de um projeto criativo. Não se pode então afirmar que a descoberta do momento e do lugar precisos do desvio requer sensibilidade, e que esta sensibilidade acaba repercutindo sobre a tecnicidade que através dela se torna mais contundente e eficaz? A sensibilidade a serviço do fazer artístico, seria ela passível de ser incorporada, fundida na técnica como um de seus componentes, ou técnica e sensibilidade são categorias inelutavelmente excludentes? Quem descobre o ponto exato de uma quebra inesperada na estrutura, seja ela de que ordem for, pode estar realizando gesto de extrema eficácia estética. A descoberta que dá eficácia ao gesto é, então, consequência de desenvoltura técnica ou de sensibilidade refinada? Aqui o círculo se fecha – técnica e sensibilidade parecem entrar em rota de colisão, se aproximam mas ao mesmo tempo se chocam. Se possuir técnica significa desenhar um percurso eficaz, fundamentado no planejamento e no cálculo do especialista como quer Ellul, no campo estético, construir esta paisagem ordenada para destruí-la em seguida, encontrando a saída imprevista - que justamente reforça o interesse sobre a elaboração final – não poderia ser visto como um dos aspectos do domínio da técnica criativa? Tal afirmativa não entra em choque com o que afirma Ellul, por justamente contrariar um suposto plano bem definido, anteriormente determinado, e que era a garantia maior da eficácia projetada?

É certo que a discussão acima traz para a discussão Emmanuel Kant e suas categorias estabelecidas na Crítica da Faculdade de Julgar (KANT, 1995). O trabalho de Kant é de uma riqueza e de uma complexidade imensas; um mergulho em seu universo levaria para uma direção distinta da que é proposta nesta pesquisa. Kant trabalha a extrema complexidade das faculdades de julgar esteticamente, a complexidade da definição do belo em sua relação com a sensibilidade e a faculdade do entendimento, relaciona as obras da natureza com as obras de realização humana. A presente proposta é inteiramente comprometida com o fazer artístico, mas não almeja uma reflexão sobre a técnica do ponto de vista de sua maior ou menor eficácia na aproximação de uma beleza pretendida. O que se pretende é compreender as diversas lógicas das diversas técnicas - e o julgamento estético, muitas vezes está longe de ser um julgamento lógico.

Trata-se neste momento de prevenir uma possível má compreensão das

categorias, no momento em que se fala de sensibilidade e clareza de objetivos em relação a uma técnica suposta. É sabido que Kant considera a obra de arte bela como dotada de uma finalidade pura ou irreal, uma finalidade sem fim: "A beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem a representação de um fim" (KANT, 1995 p.82). Anteriormente (ver p.63-64 acima), quando houve uma referência à clareza de objetivos a serem atingidos – e objetivo pode ser entendido como finalidade - e de sua relação com a sensibilidade do criador, não estava sendo proposta uma relação da mesma forma como Kant propõe. A referência feita à finalidade, ao objetivo concreto que se coloca já no ponto de partida de um projeto estético, está ligada à ideia de resultado, conclusão ou finalização do dado projeto, que pode se materializar na forma de uma obra plástica ou musical concretizada a partir de um plano. O criador planeja, prevê, trabalha, executa, encerra – no interior deste movimento é possível imaginar duas possibilidades: ou ele consegue fechar seu objeto de acordo com o previamente planejado, ou desvia do percurso previsto para aportar em lugares não anteriormente imaginados. Neste sentido cabe a observação sobre a eficácia técnica de um plano, e sobre sua relação intrínseca com um objeto artístico devidamente concluído. O criador planeja e obedece, ou planeja e modifica – onde fica a técnica? Na obediência cega ou na modificação inesperada?

A parcela da obra de Jacques Ellul analisada até o momento foi centrada na dimensão técnica da sociedade de um modo generalizado. A palavra 'arte' não foi ainda incluída em seu discurso, o que poderia anular a validade da discussão proposta acima. No entanto, percebe-se que no correr de seu raciocínio ele também não exclui arte de seu campo de considerações – muito pelo contrário, seu discurso tende a tudo querer abraçar de forma absoluta: "Não há mais atividade humana que escape a este imperativo técnico" (ELLUL, 1990, p.19).

Ellul sub-divide a técnica moderna em três grandes setores: a técnica econômica, que se ocupa do controle da produção e organização do trabalho; a técnica da organização, que trata das questões comerciais e industriais também associadas ao poder do estado e à vida administrativa das cidades, e, finalmente, a técnica do homem. Esta última parece colocada de maneira tão geral que soa insuficiente e incompleta: "desde a medicina, a genética, até a propaganda, passando pelas técnicas pedagógicas, a orientação profissional, a publicidade, etc.

Aqui o homem ele mesmo é o objeto da técnica [...] Não há nada mais que não seja técnica"(op.cit. p.20). Se nada há que não seja técnica, isto envolve necessariamente a técnica na criação artística, mas Ellul não a nomeia.

O que mais chama a atenção, no entanto, é o fato de Ellul se referir, muito mais que a uma técnica, a uma sociedade técnica e a um sistema técnico, e, neste sentido, é fundamental conhecer inicialmente sua definição de sistema:

O sistema é um conjunto de elementos em relação uns com os outros de tal modo que toda evolução de um provoca uma evolução do conjunto, e que toda modificação do conjunto repercute sobre cada elemento. É, portanto, bastante evidente que não estamos de forma alguma em presença de objetos isolados mas de uma rede de inter-relações. É igualmente evidente que os fatores que compõem o sistema não são de natureza idêntica (ELLUL, 2004, p.88).

O sistema, segundo Ellul (op.cit.p.88-90), é pensado como organismo vivo, composto e mutante, pronto a interagir com o exterior mas também apto a se fechar em si mesmo, preservando um modo de funcionamento próprio. No interior do sistema os elementos tem velocidades de transformação diferentes, podendo evoluir cada um de acordo com seu próprio ritmo, dotando o sistema enquanto um todo de uma velocidade de transformação que pode e deve ser diferente das velocidades individuais de transformação de seus componentes. As partes de um sistema tem maior vocação para interagir entre elas do que com o exterior, mas com uma diferença em relação a um mecanismo de precisão como um relógio ou um motor de explosão, por exemplo, no sentido de que a própria transformação traz em seu interior a renovação, ou seja, não há fixidez nesta vida própria. No interior do sistema as transformações se transformam, e como em um movimento espiral impulsionam o todo que altera seu movimento a cada interação. Além do movimento interno, o sistema apresenta também a capacidade de se relacionar externamente com outros sistemas, guardando sua lógica própria mas admitindo ao mesmo tempo uma certa dose de *aleas* em consequência destas interações, que podem também ser mais ou menos radicais que as internas.

A diferença ou novidade que traz o mundo moderno em sua relação com a técnica, segundo Ellul, é a passagem de um modo de funcionamento que evolui de 'conjunto técnico' para 'sistema técnico'. Em que consiste tal evolução? O mundo

industrial se constituía por um conjunto de técnicas distintas que foram sendo criadas, organizadas e administradas pelo homem, no sentido de assegurar sua existência controlando a natureza, associando a ele suas criações e descobertas de uma maneira cada vez mais cerrada. Este conjunto de técnicas se desenvolveu se multiplicando em número e diversidade, de modo que as interações entre os conjuntos foram sendo amplificadas indefinidamente tendendo a formar uma grande cadeia, plena em transversalidades - uma alteração em um ponto de um conjunto poderia ser direta ou indiretamente comunicada a outro ponto de outro conjunto, transformando assim de forma contínua e progressiva o conjunto dos conjuntos, que passaram, desta forma, a constituir o agora denominado sistema técnico. Tal sistema apresenta o risco de ser cada vez menos passível de um controle integral da parte do ser humano (MIQUEL, 1988, p.266).

Ellul considera o sistema técnico como a somatória do fenômeno técnico e da progressão técnica. Progressão aqui não significa que a técnica faz evoluir o objeto da própria técnica, no sentido de que ele se desenvolva no tempo, progredindo em suas características e possibilidades, mas sim que a técnica, para existir, produz sua própria transformação. Na verdade a progressão faz parte da técnica como característica intrínseca; ela é uma necessidade:

O progresso técnico não é a técnica que evolui, não são os objetos técnicos que mudam porque os aperfeiçoamos, não é uma adição de influências sobre estas máquinas ou estas organizações que os levam a se adaptar. A técnica comporta como dado específico que ela necessita para ela mesma de sua própria transformação. [...] é a conjunção entre o fenômeno técnico e o progresso técnico que constitui o sistema técnico (ELLUL, 2004, p.91).

O que Ellul chama de sistema técnico, então, é um somatório. Um ato técnico é produzido em uma dada circunstância por um ente humano, que por sua vez racionaliza a operação e se conscientiza de suas capacidades em relação a ela e dos benefícios dela advindos, transformando o ato em fenômeno. A somatória ou acumulação de fenômenos em uma área determinada é afetada por uma transformação intrínseca, localizada na raiz da própria operação, que neste movimento se articula e se constitui enquanto sistema técnico. O sistema técnico não é colocado como um sistema fechado, mas como instância que se alimenta de outra instância que o suporta – a sociedade técnica. Ele a invade e modifica como

um câncer. O câncer invade o corpo e se espalha pelos tecidos gerando um modo diferenciado de funcionamento, forma metástases que se comunicam e se alimentam, mas precisa de um organismo receptor que o comporte – o câncer não vive sobre o nada, de forma autônoma. Da mesma forma, portanto, o sistema técnico invade o sistema social e se espalha em seu interior, e toda transformação do primeiro implica em uma reação e acomodação do segundo - o corpo social no qual está inserido - que se transforma, acompanhando-o. Essa interação do sistema técnico com a sociedade que o comporta gera o que Ellul denomina a sociedade técnica – e é nela que Ellul acredita que vivemos (ELLUL, 2004, p.91-92). E como se articula a criação artística no interior da sociedade técnica?

1.4.2. A arte na sociedade técnica

Em *'L'Empire do non sens'* (1980) Ellul se dedica a analisar a arte no interior do sistema técnico, em sua relação com a sociedade técnica. Ellul não pretende ali fazer uma história da relação técnica/fazer artístico, mas sim trabalhar as relações da arte com a técnica moderna, delimitando assim o recorte temporal da reflexão:

Entramos neste estudo com o pressuposto que a Técnica é a única realidade séria, que ela representa hoje como sempre, o único valor positivo, e que ela cobre ou origina todos os valores do grupo humano. Nesta ação justificativa da técnica moderna, a arte interpretada como aparelho de justificação levanta somente o problema de saber onde se situam as relações estáveis entre as técnicas progressivas do mundo moderno e o estilo propriamente figurativo de nossa época (ELLUL, 1980, p.23).

Como é possível perceber, para Ellul a técnica está em tudo, a tudo afeta e a tudo origina. No entanto, um primeiro problema surge quando, no final da citação, ele parece querer indicar de um modo um tanto quanto determinista, o estilo figurativo, no campo artístico, enquanto o estilo próprio de nossa época. A afirmação é perigosa por seu caráter redutor. O mundo de hoje se encontra absolutamente fragmentado por transformações violentas em todos os campos, seja ele científico, cultural, geopolítico, e em um tal ambiente se torna no mínimo arriscado querer afirmar um estilo tão puntual como o figurativo como "próprio de nossa época"⁸;

⁸ Observamos que "L'Empire du non sens" teve sua primeira edição em 1980, tendo sido, portanto, escrito em passado recente.

sobretudo em se tratando de um estilo que vigorou na arte ocidental durante séculos e que foi confrontado de forma tão rica e inquietante desde início do século XX (momento chave para a reflexão sobre o fazer artístico que, por isto mesmo, aparece como marco fundamental no recorte de nossa pesquisa). Toca-se aqui em um ponto delicado na elaboração teórica de Jacques Ellul. Sua perspicácia e fineza de raciocínio ao tratar a problemática da técnica em sua relação com a sociedade cedem o passo e se fragilizam quando ele elabora o universo da criação artística, por assumir posição que em diversos momentos se apresenta redutora e mesmo preconceituosa.

Ellul insiste sobre o fato de que a sociedade técnica, estruturada pelo sistema técnico que a tudo invade, gera uma mudança na percepção do entorno, mas também e sobretudo no modelo que constitui doravante este entorno. O homem, por sua vez, mergulhado que foi, durante séculos, em um modelo natural estruturante de sua existência, a partir do qual organizou seu senso estético, não consegue se desgarrar dele, e, de acordo com o pensamento de Ellul, vive a angústia de um modelo perdido – a natureza -, reproduzindo artisticamente à exaustão e de certa forma inconscientemente, um meio e um modelo transformado - o meio técnico - que o entorpece e absorve por inteiro. Muda o meio, mudam as percepções mas o homem resiste em sua mentalidade naturalista. Existe inevitável defasagem, portanto, entre os sentidos e as crenças dos artistas que tem suas referências profundas (e mesmo suas esperanças, para reforçar a direção indicada por Ellul) ainda em um meio natural, e o novo meio técnico que os envolve, que não deixa espaço e que fatalmente sufoca.

Ellul provoca reticências muito mais pelo espírito contido e pelo pessimismo que exala, do que pela análise conjuntural que pratica. Fica difícil, senão impossível negar que o meio técnico que ele propõe enquanto embasamento da sociedade atual é de uma força avassaladora. Suas irradiações afetam cada passo do homem atual e cada decisão tomada no seu dia a dia. Ellul desaparece em 1994, e mesmo depois de sua morte é óbvio um reforço na pregnância do meio técnico, cuja evolução conduz ao meio tecnológico com todas as consequências positivas e negativas que isto tem acarretado, e sobre o qual tanto se reflete e escreve nos últimos tempos. Entretanto, tamanha pregnância não é geradora exclusivamente de infelicidades ou mal-estares no campo estético, nem tanta nostalgia ele deveria

trazer, de uma suposta vida regulada por uma casa no campo em meio a um ambiente talvez mais propício a uma inventividade mais 'natural', mais amena⁹. Cria-se na bonança e no sossego, mas também inventa-se nas tempestades – cabe ao homem sobreviver, e o fazer artístico, que é de vital significação por mante-lo acordado no percurso, não parece aniquilado nem condenado por complexas que sejam as demandas da atualidade, por hostil que se apresente o meio técnico, pelo qual, finalmente, todos são, em parte, responsáveis.

"Como a técnica, o artista reduz o que ele pega a coisas" (ELLUL, 1980, p.100). Ellul aponta o primado do objeto na criação artística, identificando assim mais uma ligação, ou mais que isso, uma submissão da sensibilidade criadora ao meio técnico. Para ele o pintor, assim como o escritor ou o músico se retiram de cena, aniquilam a própria subjetividade em função e benefício do objeto, que passa a ocupar o foco da atenção – tecnicamente. Para ele, Cage em 4'33" pratica um silêncio equivalente a uma demissão sem esperanças¹⁰ cujo único objetivo é ceder o espaço ao som de qualquer objeto que interfira no momento da execução (op.cit.p.89); os *ready-made* de Duchamp são nada mais que objetos que exprimem tendências industriais (op.cit.p.44). Para ele todas estas manifestações equivalem à redução da obra a uma "pintura em si, música em si" (op.cit.p.92) que assim reforçam a importância da "coisa" enquanto obra, o que satisfaz e justifica seu *parti pris* técnico.

O que mostra Ellul não é um absurdo do ponto de vista factual, o problema se situa em sua interpretação do fato, que é mais uma vez redutora. As obras de Cage e Duchamp, neste caso, refletem um desejo absolutamente explícito de aniquilação da imagem do artista naquilo que ela comporta de entidade quase divina, escolhida a dedo e incensada por instâncias superiores (museus, marchands, críticos de arte). Mas isto não significa um elogio ao objeto, consequência do aspecto totalitário do

⁹ A nostalgia e o espírito reacionário de Ellul são evidentes quando coloca: "Esta arte perfeitamente artificial que não deve mais nada à natureza não é feita para nos preencher, nem nos 'elevar' ao que quer que seja. E poderíamos dizer diante de Vasarely: 'A pintura está morta.' O romantismo mas também o classicismo está morto. O sentido está morto, a representação naturalista do mundo está morta, e a beleza não nos interessa mais. E triunfamos quando apresentamos o questionamento da arte através do que foi sua função tradicional" (ELLUL, 1980, p.21). Sem comentários.

¹⁰ A crítica aqui emitida por Jacques Ellul coincide com a crítica lançada por Pierre Boulez contra Cage no artigo *Alea* escrito em 1957. Boulez atacava a maneira como Cage lidava com o acaso na composição. É necessário observar, no entanto, que o foco da crítica é o mesmo, mas o teor inteiramente distinto (ver p.237 desta pesquisa).

sistema técnico; significa a manifestação de um mal estar em relação a um estado das coisas, e a maneira mais eficaz de manifestá-lo foi iluminar a obra sombreando o artista. O desafio foi assumido com um gesto tão conscientemente neutro como a escolha do *ready-made* ou o 'silêncio' que constrange em 4'33" – mas tais propostas não refletiram uma derrota face ao sistema técnico, e sim a necessidade de enfrentar o desafio com um gesto de violência artística que impressionasse, e que troxesse consigo uma atitude filosófica radical, espécie de "desdivinização" da posição do artista como bem coloca Duchamp:

Por minha parte, eu queria pelo menos modificar a condição do artista, em lugar de lhe aplicar sempre as mesmas normas desde os gregos, etc. Talvez transformar completamente a atitude em relação ao artista. [...] eu fiquei feliz porque eu não tinha a intenção de fazer qualquer coisa que agradasse a todo mundo. (DUCHAMP apud HAMILTON, 2009, p.123)

Cage, reconhece em Duchamp a força da transformação necessária, muito mais do que uma submissão ingênua a um meio técnico totalizante: "Se Marcel Duchamp não tivesse vivido, seria necessário alguém como ele para inventar o mundo tal como nós o conhecemos e começamos a experimentar" (CAGE, 2004, p.5).

Reduzir o aporte de Cage a uma "demissão desesperada" em favor de uma dominância do meio técnico sobre a criatividade é também desconhecer o ponto que havia alcançado o desenvolvimento da técnica musical na década de 1950¹¹ na Europa, com todas as consequências (certezas x conflitos; perdas x ganhos) que o serialismo generalizado, tendência predominante à época, provocava no cenário ocidental; é ignorar a necessidade de reação assumida por Cage que enfrentou com sua atitude músicos do porte de Boulez e Stockhausen, intelectuais técnica e filosoficamente muitíssimo preparados, que além disso já produziam nesta época obras fundamentais do repertório europeu no século XX, dando vida a um pensamento consistentemente estruturado; é desprezar sua inteligência e sensibilidade que, nesse momento, se guiavam por uma convicção nada menos que corajosa ao se colocar como alguém que experimentava o novo porque nele acreditava, pagando com isso o preço que a história e a crítica lhe impunham:

¹¹ A peça 4'33" foi 'composta' por Cage em 1952.

Porque, se tudo é possível, estamos preocupados com a história (em outros termos, pelo sentido daquilo que é necessário fazer em um determinado momento particular)? E eu responderia: 'afim de engrossar a intriga'. Por consequência, deste ponto de vista, todas estas interpenetrações que parecem infernais à primeira vista - a história, por exemplo, se nós falamos da música experimental - devem ser abraçadas. Nós não fazemos qualquer experiência, mas aquilo que deve ser feito. Por aí eu quero dizer que não procuramos por nossas ações, ganhar dinheiro, mas fazemos o que deve ser feito; não procuramos por nossas ações, atingir a celebridade (sucesso), mas fazemos o que deve ser feito; não procuramos por nossas ações, dar prazer aos sentidos (beleza), mas fazemos o que deve ser feito; não procuramos por nossas ações, estabelecer uma escola (verdade), mas fazemos o que deve ser feito. Nós fazemos qualquer outra coisa. Que outra coisa? (CAGE, 1970, p.76)

Nem Cage nem Duchamp eram ingênuos – guiados estavam por uma convicção absoluta que os permitia caminhar por espaços nunca antes experimentados, dispostos a pagar o preço das escolhas nem sempre de forma sofrida ou mal humorada: "Eu também, me considerava um iconoclasta, e feliz de sê-lo" (DUCHAMP apud HAMILTON, 2009, p.123).

Ellul considera a arte atual como inteiramente envolvida pelo sistema técnico que por consequência submete o criador a uma frieza que é inerente a seu próprio caráter. Para ele, o meio produzido pela técnica é um meio artificial e isto afeta a sensibilidade do criador que passa a produzir influenciado por esta artificialidade, sem encontrar uma saída que o reconduza à inteireza. O artista é uma espécie de vítima do sistema técnico, que trabalha sob o peso de uma contradição, numa flagrante perda de autonomia:

A mutação radical da arte moderna não é um produto do artista que seria um original criador, inventor inicial de um mundo novo. Mas ela provem da produção do meio técnico que provoca mudanças tanto da percepção quanto do modelo que coloca em contato com uma realidade qualitativamente diferente em suas estruturas, em seus processos, em suas formas, em sua temporalidade, sua espacialidade, seus níveis de aparência, sua racionalidade, etc. E o artista é só o fiel transmissor desta novidade. No entanto, com a desordem que lhe vem do fato que ele continua a se exercitar com temas ou objetos que ainda lhe vem da natureza, ou com uma mentalidade naturalista, ele ousa raramente se entregar a seu novo universo [...] (ELLUL, 1980, p.67)

Ellul não se equivoca quando afirma que de algumas décadas para cá opera-se uma mudança radical na qualidade do meio em que vive o homem; também não há como contestar o fato de que, sendo a arte o reflexo de uma cultura que se faz banhada pelo meio, esta última sofra em sua essência as consequências das irradiações deste meio que se manifesta de forma cada vez mais sistematizada¹². O que incomoda, no caso, é o extremo pessimismo e má vontade que lhe afetam neste momento, no qual, por não reconhecer os produtos da arte contemporânea como interessantes e estimulantes, passa a enxergá-los apenas como sinal de inequívoca decadência e opressão, beirando a ingenuidade quando coloca:

A arte moderna é feita para vos mergulhar no horror, no estupro, na loucura, nos destempêros, na ignomia, na lama, no sadismo, no masoquismo, tudo o que vocês quiserem. Mas sobretudo nada de alegria, nada de prazer. Nenhuma elevação, o abismo (ELLUL, 1980, p.21).

A partir de um tal diagnóstico (de difícil assimilação) só se pode abrir mão da vida e de toda tentativa de reconhecer nas manifestações artísticas atuais uma fonte qualquer de força e de impulso vital ainda presentes na imaginação do homem contemporâneo.

No entanto, é interessante observar de forma mais detida o que nos diz Ellul, sem nos deixarmos incomodar pela maneira impulsiva como ele se coloca. Ele parte do referencial artístico inicial do homem - a natureza - conforme já estabelecido pelo ideal grego dois mil anos antes da era cristã. O homem vivia e se movimentava na natureza, dela participava imerso em leis naturais que lhe orientavam em seus ideais estéticos. Os artistas ocidentais começam então, através de todos os movimentos pictóricos e plásticos surgidos na passagem do século XIX ao século XX, um movimento de afastamento progressivo deste referencial, exprimindo no início ainda a natureza, mas de forma distanciada – a natureza funciona como referência

¹² A recente evolução dos meios de comunicação eletrônicos é uma evidente manifestação do poder sistêmico dos meios técnicos que nos circundam. Tal estado de coisas tende a ser reforçado de maneira inevitável, obedecendo a uma tendência quase automática. Se tal estado de coisas, na ótica de Jacques Ellul, significava constrangimento à criatividade ainda em 1980, tal se deve ao pessimismo de sua avaliação. De toda forma, o possível futuro da humanidade deixa antever um incremento sensível desta tendência, que pode ser visto, apesar da ameaça, através de uma análise mais neutra, menos catastrofista: "Quaisquer que sejam seus avatares no futuro, podemos prever que todos os elementos do ciberespaço continuarão a progredir em direção à integração, à interconexão, ao estabelecimento de sistemas cada vez mais interdependentes, universais e 'transparentes'. Este traço caracteriza os numerosos conjuntos técnicos contemporâneos [...] o ciberespaço tende à universalidade e à sistematicidade" (LEVY, 1997, p.132)

(impressões), mas não mais como espelho. Há um incremento neste afastamento que se exacerba, e acaba por provocar a implosão da relação. A natureza, que era o ponto de apoio e o ambiente onde o homem se resolvia, começa a deixar de ser o meio. Aí se situa, segundo ele, a razão da ruptura e da tensão que ainda hoje vigora na arte contemporânea. A técnica a tudo invade, tornando a natureza uma circunstância "dominada, secundária, e insignificante" – quem significa a partir daí é a técnica; a arte continua sendo o reflexo de uma realidade, mas de uma outra realidade, transformada por um meio que também se transformou. A arte não pode mais representar a natureza porque todos os estímulos e impressões que atingem o homem passam a ser produtos de um meio que não é mais natural mas que é um meio técnico:

Mas um outro erro seria considerar que do fato desse descolamento da natureza esta arte não representa nada mais que ela mesma, que ela mergulha em um subconsciente ou ainda que ela é, somente, sem raiz, produtora de telas ou de textos. Na realidade, isto é a ilusão que provem do fato de que nós não conseguimos nos desgarrar do modelo natural. 'Uma vez que o pintor não reproduz mais a natureza, o que ele faz é exclusivamente a pintura em si', nos dizem frequentemente. Não! Esta arte simplesmente exprime por todas suas tendências, suas interpretações, suas visões, o meio técnico (ELLUL, 1980, p.68).

Ellul não deixa de ter razão em um ponto: o meio técnico é cada vez mais um meio que a tudo envolve, tendendo ao absoluto, gerando ao mesmo tempo a expansão, a libertação, mas levando junto consigo a ameaça da asfixia. O reflexo disto é visível nas propostas, nos textos nas obras dos artistas mais recentes – a tecnicidade invade as obras e o discurso. Kosuth em seu texto de 1969 "Art after philosophy", fundamental para se esclarecer as bases do movimento conceitual na época, afirma:

O homem no século XIX viveu em um ambiente visual bastante estandarizado. Isto é, era normalmente previsível com o que ele estaria em contato no dia a dia. Seu ambiente visual na parte do mundo em que vivia era bastante consistente. Em nosso tempo nós temos um ambiente experiencial drasticamente mais rico. Podemos voar sobre toda a terra em questão de horas e dias, não de meses. Nós temos o cinema, a televisão a cores, assim como o espetáculo de luzes de Las Vegas feito pelo homem, ou os arranha-céus de New York City. O mundo inteiro está aqui para ser visto, e o mundo inteiro pode assistir o homem andar pela lua de sua sala de estar. Certamente não se pode esperar que a arte ou objetos de pintura e

escultura possam competir experiencialmente com isso? (KOSUTH, 1991, p.23)

Kosuth afirma aqui de forma indireta o primado da sociedade técnica na mesma forma como o faz Ellul. Apenas 11 anos de distância separam os dois textos; o que ambos detectam é, em suma a mesma coisa. Toda a diferença reside na maneira de reagir a esta coisa, que aponta em direções radicalmente opostas em um e outro caso. Ellul com muita clareza afirma ainda:

Os objetos, os produtos técnicos não são ligados uns aos outros por uma ligação orgânica ou sistemática: o que constitui o universo técnico é a correlação de meios. No meio natural as funções eram equilibradas, no meio técnico o crescimento dos meios é desequilibrante e explosivo (ELLUL, 1980, p.68).

Aqui se encontra, em uma palavra, a passagem estreita por onde passar. Quando Ellul qualifica o crescimento do meio técnico como "explosivo", é possível inferir, por tudo o que ele disse anteriormente que, a depender de sua interferência ou poder de decisão, a explosão deveria a todo custo ser contida. Ellul não fala de arte neste momento, mas a julgar pelo que ele fala quando fala de arte, sua preocupação ali também se verificaria – e aí reside a diferença: a depender de Duchamp, Cage ou Kosuth a explosão durante um processo de criação artística deve ser incorporada, experienciada, vivida em toda sua extensão e intensidade, e a partir dela devem ser colhidos os frutos de uma existência renovada. Ellul tinha medo, eles não. Heidegger em sua reflexão sobre a técnica acende a luz que ilumina definitivamente, através de Hölderlin: “onde mora o perigo, é lá que cresce o que salva” (HEIDEGGER, 2006, p.31).

Ellul aponta ainda um aspecto que não pode ser desprezado uma vez que a partir dele o campo da reflexão sobre o fazer artístico pode sofrer considerável amplificação – ele considera que a arte perde sua capacidade de simbolização, uma vez que o próprio sistema técnico, ao se expandir, se desloca, e assume também a função de sistema simbólico. Como isto se dá? O homem vivia em um meio natural que, ao mesmo tempo que lhe ameaçava, respondia às suas necessidades. Todos sabemos que o panorama mudou e em nossa atualidade é fácil concebermos um ser humano crescendo e se desenvolvendo à distância do meio que por milênios teve ao alcance de sua mão. O homem moderno vive em um mundo imerso na

artificialidade, que afeta seu modo de habitar, seu ambiente de trabalho e lazer, seu modo de alimentação e vestuário, e cada vez mais seus modos de comunicação. A natureza se transforma aos poucos em ambiente exótico, cedendo espaço ao meio técnico que, avançando sobre o homem, assume o papel de uma segunda natureza, plena de signos e atalhos que a todo momento o redireciona a fatores ou circunstâncias geradas pelo próprio sistema¹³. Ou seja, a técnica que atuava como mediadora de uma natureza que nos envolvia à proximidade, avança sobre esta natureza, e passa a ocupar o lugar do meio – a técnica não mais media o mundo, a técnica 'é' o mundo (MIQUEL, 1988, p.280-281) – dentro dela nos comunicamos, sobre ela nos deslocamos, através dela sobrevivemos. E este meio técnico não é um meio neutro, mas um meio carregado de símbolos¹⁴ que passam a habitar nosso interior, forjando a construção de um mundo que não funciona mais do mesmo modo nem no mesmo ritmo:

Na verdade, nós não vivemos mais em um mundo natural que seria objeto de uma simbolização mas em um mundo técnico auto-simbólico que não é outro que a concretização dos sonhos em nome dos quais foi perseguido o avanço das técnicas desde os séculos XVII e XVIII (MIQUEL, 1988, p.282).

A potência do meio técnico é percebida pelo homem que passa a se referir a ele de modo não apenas funcional mas também simbólico, e isto não é uma alteração de pouca significação – a técnica deixa de ser um meio de resolver problemas e passa a ocupar o lugar daquilo que salva: "o sagrado que está sendo elaborado no inconsciente individual e no inconsciente coletivo está ligado à sociedade e à técnica e não mais à natureza" (ELLUL apud MIQUEL, 1988, p.284)

¹³ Os exemplos são inúmeros e de fácil constatação. Nosso poder de comunicação foi radicalmente amplificado pela web. Mas ao acessá-la muitas vezes nos deparamos não com pessoas, mas com outros sistemas eletrônicos que substituem pessoas, redirecionando nossas demandas para algum enésimo grau da tecnicidade disponível do outro lado da(s) linha(s). Qualquer demanda ou reclamação por via telefônica recai sobre menus eletrônicos, assumidos por uma voz gravada muitas vezes perceptivelmente fragmentada em algum processo de montagem que altera a entonação e o contorno melódico da frase falada, cujo aspecto não humano é flagrante, denunciando mais uma vez o grau auto-reflexivo deste sistema que se tornou meio. Estes dois exemplos banais, facilmente imaginados por qualquer um, nos mostram o quanto o meio técnico é auto-referente, funcionando como um vórtice que a tudo absorve. A arte seguramente sofre com isso. De que maneiras?

¹⁴ A forma simbólica pode ser compreendida como "esta energia do espírito pela qual um conteúdo espiritual de significação é ligado a um signo sensível concreto e é intrinsecamente adaptado a este símbolo" (CASSIRER apud LAUSCHKE, 2010, p.33). Um estudo aprofundado da questão do desenvolvimento da dimensão simbólica na técnica e nas artes pode ser feito através de autores como Cassirer, Wöflin e Panofsky – assunto suficiente para uma uma intensa pesquisa.

Em meio a tamanha transformação de que forma se articula o fazer artístico? A arte, que desde sua origem carregava uma carga simbólica importante, responsável em grande parte pela constituição de nosso imaginário e do nosso próprio ser, vê este potencial simbólico ser absorvido pelo meio técnico que a tudo invade. O artista então, de acordo com Ellul, tentar recuperar a dimensão simbólica através da abstração - mas tal não é mais possível:

A arte hoje tenta (involuntariamente) reencontrar sua função simbólica através e pela abstração, mas esta não é mais aquela dos símbolos: ela é aquela da inapreensibilidade das novas técnicas e mais ainda do sistema técnico (ELLUL, 1980, p.44). [...] Ora, a simbolização era nas sociedades tradicionais o modo maior do homem para apreender seu meio e afirmar uma outra superioridade que simplesmente material. A função de simbolização se tornou uma das vias maiores da ação. E o que nós chamamos arte era uma das formas essenciais (como, por exemplo, a religião) desta simbolização (op.cit., p.69).

Se a abstração não dá conta de assumir a dimensão simbólica, o meio técnico, por sua vez, enquanto suporte, é o terreno propício. Miquel (1988, p.285-296) assegura a continuidade da elaboração teórica de Ellul, apontando as diversas possibilidades de carregamento do simbólico assumidas pelo meio técnico. A primeira possibilidade é o simbolismo de potência - vontade de poder generalizada que se projeta no mundo moderno, presente desde o mais simples e corriqueiro brinquedo eletrônico até os mais tensos e complexos contenciosos internacionais, centrados nas disputas pelo desenvolvimento do poderio nuclear. Em seguida aparecem os rituais de regeneração que tendem a manter a sacralidade do meio técnico através de gestos muitas vezes sacrificiais, que vem assegurar a regeneração do corpo técnico – objetos atingem a obsolescência cada vez mais rapidamente, sendo descartados e imediatamente seguidos de novas versões que asseguram o *upgrade* material e, ao mesmo tempo, a continuidade do sistema - regenera-se o objeto, permanece o sistema. Uma terceira função simbólica assumida pelo meio técnico é a do poder no centro do mundo; esta aparece nas situações nas quais o utilizador da hiper-ferramenta passa a ocupar simbolicamente o foco das atenções, o centro do mundo, posição invejada e observada de perto e à distância. O exemplo colocado por Miquel é o da invenção do automóvel; ele pode ser desenvolvido e atualizado da seguinte forma: de simples meio de transporte, se deslocando a velocidades comédidas o automóvel evoluiu tecnicamente, a ponto de

que em uma corrida de fórmula 1, o piloto tem sob seu controle, ao alcance da mão, toda uma multiplicidade de comandos eletrônicos hiper-sensíveis que regulam a funcionalidade de seu veículo, sendo acompanhado pelo rádio por toda uma equipe de técnicos hiper-especializados, podendo se deslocar a mais de 300 km/h em um circuito qualquer, e ser assistido em tempo real nos televisores de milhões de pessoas a milhares de km de distância, que virtualmente podem até mesmo compartilhar seu lugar ao volante no momento em que a câmera instalada em seu capacete é acionada. Este exemplo da manifestação do ultra-especialização tecnológica que, associada à sua componente simbólica desloca o detentor da técnica de última geração para o centro do mundo, pode ser complementado por um outro, muito mais singelo mas nem por isto de menor significância: o poder simbólico de êxtase e saída do mundo. Um adolescente pode se deslocar pelas ruas da cidade com um reproduzidor de arquivos MP3 conectado a fones de ouvido que lhe anestesia em relação aos estímulos agressivos da cidade, isolando-o em uma espécie de iglu sonoro, impenetrável, dentro do qual nada mais existe além de sua individual musicalidade.

Retomando a relação arte/técnica através da última citação de Ellul - na qual ele afirmava a impossibilidade da arte assumir, através do recurso à abstração, o poder simbólico que a ela sempre esteve agregado, e que foi absorvido pela transformação do meio em meio técnico - abre-se uma porta interessante para a análise da arte contemporânea. Se tal impossibilidade é tida como verdadeira, não se pode deixar de considerar ao mesmo tempo todas as possibilidades de articulação da arte contemporânea com as novas tecnologias que não são vislumbradas em seus textos nem por Ellul nem por Miquel. Um campo de pesquisa extremamente fértil se abre ao se aproximar das novas potencialidades de ativação do poder simbólico com auxílio da tecnologia incorporada na produção contemporânea, que é multiplicada, podendo ocupar tanto a periferia como o centro do jogo. Todas as possibilidades de incorporação da tecnologia à criação musical introduzidas desde a década de 1950 pela corrente eletro-acústica, assim como as misturas envolvendo instrumentos acústicos com as transformações em *live electronics*, as interações música/video, o jogo de atores em cena com alterações de decor e iluminação geradas por meios eletrônicos, a video-arte, etc., etc., etc., todas estas situações já tão largamente exploradas na atualidade podem dar lugar a um

campo que fica disponível para uma interminável verificação das possibilidades simbólicas. Não serão verificadas tais possibilidades; a questão pode ter amplos desenvolvimentos que aqui não serão assumidos, uma vez que a questão simbólica na técnica na criação não é exatamente o foco desta pesquisa.

Como foi possível observar até aqui, a contribuição de Jacques Ellul para a reflexão sobre a técnica é de grande importância. Seu senso de direção científica e seu temperamento obsessivo são admiráveis, e suas conclusões em muito enriquecem o campo. Se em alguns momentos suas avaliações incomodam isto não significa que não se reconheça o valor de seu trabalho. A impressão que fica é a de sua fragilidade é fruto de uma intelectualidade viva, mas que nunca mergulhou de corpo inteiro em um processo artístico/criativo com todas as incertezas, os desejos e os intermináveis conflitos que este tipo de mobilização supõe. Falar da arte estando fora dela não é tarefa que se exerça impunemente. Estando dentro dela a tarefa não se descomplica, como bem ilustra Millôr Fernandes: "Não gosto de escrever, gosto de ter escrito".¹⁵

¹⁵ Cito Millôr Fernandes aqui de memória - impossível recuperar a fonte. Julguei, no entanto, que seria excesso de rigor perder a oportunidade de aproveitar tão profunda reflexão, colocada de maneira tão leve e desprezenciosa mas ao mesmo tempo tão verdadeira.

1.5. Heidegger, o ente, o ser, a metafísica

Pensar a técnica para Heidegger é uma maneira de pensar o homem, pensar o sentido do homem. Na Grécia de 2400 anos atrás inicia-se uma reflexão que tem como finalidade maior a compreensão do mundo e o conseqüente domínio de tudo o que nele vigorava. Neste rol são tomadas todas as coisas da natureza, plantas, animais, toda a diversidade de aparatos e objetos, em um nível mais amplo o cosmos enquanto o grande ambiente e, dentro deste todo, o próprio homem. Platão e Aristóteles lançam naquele momento as bases da civilização ocidental através da construção do modo de pensar denominado metafísico, que predomina desde esta época até os nossos dias. A metafísica pode ser considerada como um dos modos de apreensão do real que o divide em dois âmbitos independentes e exteriores um ao outro; de um lado se encontra o âmbito do sensível, um real percebido pelos sentidos básicos, mais próximo do mundo prático e palpável, mas que existe enquanto derivado de uma dimensão superior que é o outro lado da moeda – o supra-sensível – o nível fundador e original, aquele que contém a idéia de um Deus do qual emanam as leis fundamentais e verdadeiras assim como os princípios naturais, nível que justifica e sustenta a separação corpo/alma, sujeito/objeto (MICHELAZZO, 1999). O real assim bipartido acaba por aceitar outra subdivisão fundamental, que se conecta à primeira e se manifesta nas interpretações de ‘ser’ e ‘ente’. Estas duas instâncias são separadas na versão metafísica do real, e de sua separação surge o problema maior que trará para a discussão a questão da técnica no pensamento de Heidegger, que será o foco principal nas páginas seguintes.

O movimento empreendido por Heidegger procura uma nova direção, supondo como ponto de partida a aceitação do esgotamento do paradigma metafísico. Para ele a metafísica é uma fatalidade na medida em que

enquanto traço fundamental da história da Europa ocidental, ela suspende as coisas humanas no meio do ente, sem que o ser do ente possa jamais ser conhecido pela experiência como a dobra de dois, sem que ele possa ser assim interrogado e instalado dentro de seus limites a partir da metafísica e, por ela, na verdade da metafísica (HEIDEGGER, 2006, apud TAMINIAUX, 1983, p.266).

Para seguir o raciocínio de Heidegger torna-se fundamental agora compreender a diferença entre 'ser' e 'ente' da maneira como ele os coloca.

"Tudo o que tem manifestação concreta e tangível, ou abstrata, incorpórea, virtual é ente" (CRITELLI, 2002, p.85). Então, o ente é tudo o que temos ao nosso redor - um lápis, um par de óculos, um computador, um vaso de plantas, uma nuvem no céu, uma criança que brinca, todos se encaixam nesta categoria sem dificuldades ou interrogações maiores. Os entes são tudo aquilo que vemos, são as coisas com as quais lidamos, as pessoas com as quais convivemos.

Do lado do 'ser' a questão se torna mais complexa. Heidegger, de saída estabelece os limites: "O conceito de 'ser' é indefinível" (HEIDEGGER, 2008, p. 28). Na tentativa de delinear o contorno desse ser indefinível, Heidegger parte da interpretação de Heráclito e Parmênides, filósofos pré-socráticos que já detectavam uma diferença quase imperceptível colada ao ente, que o permitia jogar com ele mesmo – nisso consistia o ser para os pré-socráticos. O real já se apresentava, para eles, como unidade na alteridade – uma instância não aparente, escondida, que permitia que de dentro dela mesma brotasse a segunda instância, aquilo que era tido e considerado como o visível. Um ente nunca se apresentaria então isolado, sozinho, mas sempre sombreado por um outro que a ele se oporia, manifestando a diferença, e com o qual ele se relacionaria em um jogo constante e interminável, constituindo assim uma unidade. (MICHELAZZO, 1999, p.85)

A partir de Platão e Aristóteles, o ser pode ser tomado como "a noção, o juízo, o conceito do ente" (CRITELLI, 2002, p.85). Mas tais expressões também não bastam para cercá-lo de forma cristalina e definitiva, até mesmo porque uma vez definido, o ser se tornaria ente, perdendo assim sua especificidade e fechando um círculo sem saída. Heidegger não fecha o círculo, não se propõe a definir o ser, e nem ele nem ninguém seria capaz de fazê-lo seguindo as vias de um pensamento lógico estrito. Ao mesmo tempo ele não é descrente da lógica ou da racionalidade. O que Heidegger propõe é uma investigação a respeito da relação ente-ser que ultrapasse e supere os caminhos da lógica, de forma a expandir o campo da atuação filosófica, na tentativa de se aproximar cada vez mais da compreensão da verdade do homem (MICHELAZZO, 1999, p.70). 'O ser é aquilo que é.' afirma Nietzsche (apud HAAR, 1983, p.338). Segundo Haar:

O ser não é nem uma substância particular, nem uma essência das coisas, nem um fundamento do mundo, nem Deus, nem um princípio primeiro, imanente ou transcendente. O ser não está situado em um lugar à parte. Ele “se dá”, entra em presença em todo lugar onde existe o ente (pedra, vegetal, animal, objeto – fabricado ou não, homem...) O ser é a entrada em presença dos entes, a manifestação mesmo, temporal e indissociável destes entes.(HAAR, 1983, p.338)

A melhor imagem do ser enquanto manifestação indissociável do ente, como afirma Haar, ou daquilo que simplesmente é, como afirma Nietzsche, encontramos em Heidegger (apud CRITELLI, 2002, p.87) quando toma como exemplo um pedaço de giz em uso. Um pedaço de giz é uma massa uniforme que podemos segurar nas mãos, coesa e resistente, mas também friável. O ente giz tem potencialmente uma multiplicidade de usos distintos, podendo ser transformado em pó e utilizado como matéria de preenchimento de uma reentrância qualquer, ou como objeto rígido a ser lançado contra alguém; nestas condições distintas o ente giz está ali, participando do mundo através das possibilidades cambiantes de seu próprio ser. Mas se utilizamos este mesmo giz para escrever sobre uma lousa, no processo da escrita, no momento mesmo em que ele ‘é’ o giz, paulatinamente ele se consome, resvala para o nada deixando para trás o rastro de seu ser no mundo. Em todas estas operações o ente giz permaneceu, mas suas possibilidades de ser foram transmutadas conforme suas próprias circunstâncias.

A questão central no trabalho de Heidegger diz respeito, portanto, a esta diferença fundamental entre ser e ente (diferença ontológica), e à maneira, segundo ele, desequilibrada com que as duas instâncias foram trabalhadas pela filosofia ocidental. Ele identifica a metafísica como resultante de um desvio ocorrido desde os primórdios, na relação do pensamento ocidental com estes dois conceitos. Como compreender melhor em que consiste tal desvio?

De acordo com o pensamento de Heidegger, Platão aparece como o principal responsável por uma alteração fundamental no entendimento do conceito de *phýsis* na Grécia antiga, o que vai influenciar a interpretação da realidade desde esta época até nossos dias. Até então a *phýsis* tudo englobava; significava o que está presente em toda a natureza ao redor do homem, no germinar das plantas, no nascimento

dos animais, no movimento das águas, do ar e das estrelas, no crescimento do próprio homem – significava tanto aquilo que germinava a partir de si mesmo, quanto aquilo que se estabelecia se estabilizando. O ente era então toda a *phýsis*: ‘o reino que vai brotando e se dobrando sobre si mesmo.’ (NIETSCHE, apud DREYFUS, 1983, p.293). O real não era ainda visto como fruto de uma bipartição sensível/supra-sensível, matéria/espírito, imanência/transcendência, e a aparência das coisas era considerada como o real em sua indubitável manifestação. Heidegger identifica então em Platão, no mito da caverna, o ponto de mutação a partir do qual o ocidente redimensiona esta interpretação. No mito da caverna todos os homens em seu interior tem seus rostos voltados para o fundo da caverna, e as sombras que veem ali projetadas são tidas como a manifestação do real. Um destes homens então tem seu rosto voltado para a entrada da caverna e, sendo atraído pela luz que por ali penetra e que gera as sombras projetadas, vai em sua direção, atingindo a entrada a partir de onde vislumbra o sol que tudo ilumina, assim como todos os homens e a natureza que a partir dali resplandece. Para os pré-socráticos a verdade era tida, até então, como *alethéia* – o não ocultamento, o arrancar de uma situação de ocultamento que custava algum esforço. Segundo Heidegger, ao construir o mito, Platão não despreza a *alethéia* como verdade, mas prioriza em seu lugar um novo significado da verdade das coisas, a noção de aspecto, a *idéa*: o real no mito da caverna surge à medida que tudo se ilumina no caminhar progressivo em direção à sua entrada, a partir de onde se torna acessível o aspecto – *eidos*, *idéa* – da realidade das coisas. Deste ponto em diante, a verdade se torna acessível não mais pelo desocultamento – *alethéia* – mas pelo aspecto revelado – *idéa*. A *idéa*, ao tomar a frente como a verdade do *ente*, acaba por assumir seu lugar, se impondo como "o que há de mais ente no ente" (HEIDEGGER, 1978, apud MICHELAZZO, 1999, p.36). Se a *idéa* toma o lugar do ente, este último é obrigado a se recolher e assumir o lugar da cópia. Os dois níveis agora se organizam como hierarquia – o aspecto ou *idéa* ocupa o lugar da verdade enquanto origem, se deslocando para o supra-sensível. A *idéa* a partir de agora é o ser, ocupando o lugar daquilo que verdadeiramente é. O ente, por sua vez é rebaixado, passa ao segundo plano, e assume ser somente parte do ser verdadeiro. Aqui o real se parte em dois - surge a metafísica (MICHELAZZO, 1999, p.33-36).

A crítica de fundo empreendida por Heidegger se dirige ao fato de que, segundo ele, o ocidente exerceu desde Platão, através do pensamento metafísico, o esquecimento do ser: 'pelo fato de a metafísica interrogar o ente enquanto ente permanece ela junto ao ente, e não se volta para o ser enquanto ser' (HEIDEGGER, 1969a apud MICHELAZZO, 1999, p.36). Ao trabalhar a dualidade ente/ser enquanto diferenças que ocupam espaços separados, distanciados um do outro, o olhar ocidental é obrigado a tratá-los também em tempos diferentes. A prioridade é dada ao entendimento e domínio do próprio ente. Mas tê-lo em suas mãos demanda um esforço tal que o ser, em sendo o mais próximo do homem (uma vez que o homem desde que vem ao mundo 'é' o ser enquanto presença), se torna, ao mesmo tempo, o mais distante, e se perde no esquecimento. (HAAR, 1983, p.38-39) No sentido de corrigir esta contradição, se recuperar desse esquecimento que empobrece, Heidegger propõe o retorno ao pensamento originário – representado pela essência do pensamento pré-socrático - não na procura de reacendê-lo simplesmente, mas na esperança de partir dele, ultrapassá-lo no movimento, e encontrar assim uma alternativa ao pensamento metafísico. No pensamento originário está o ser que Heidegger quer pensar, e ele não está locado em esfera superior, fora do pensamento: pensar é ser. Uma coisa para ser apreendida pelo pensamento não necessita estar isolada, distante das outras coisas de forma bem delimitada em seus contornos; ela precisa existir na interação com as demais coisas, imersa em uma grande totalidade que constantemente se move e se modifica. A metafísica se propunha a analisar a coisa em sua expressão mais individualizada, e a partir daí retirar dela uma interpretação estável, definitiva – aqui a proposta é de unificação, e depende da constante interação. Pensar e ser são uma mesma experiência - isto é o pensamento originário. (MICHELAZZO, 1999, p.18)

Segundo Heidegger o esgotamento do paradigma metafísico pode ser melhor compreendido pelo desenvolvimento de três questões básicas: o niilismo contemporâneo, o obscurecimento do mundo, e a técnica moderna (MICHELAZZO, 1999); aqui aparece de forma mais clara a ligação de seu pensamento com o foco principal desta pesquisa – a técnica.

"Deus morreu....e fomos nós que o matamos" (NIETZSCHE, 1984 apud MICHELAZZO, 1999, P.151). Esta frase, espécie de epígrafe do niilismo, que se

presta a todas as equivocadas interpretações que podem já lhe ter sido emprestadas, não é um elogio ao ateísmo, à negatividade, ou ao pessimismo - com ela Nietzsche, na verdade, reafirma o esgotamento da metafísica. O supra-sensível, o reverso da medalha metafísica, sempre foi o lugar da salvação – o depositário das normas, valores e princípios, onde habita o belo, o bom, e o Deus mais que poderoso, pronto a nos remir e salvar. Esta instância está esgotada - este é o cerne da reflexão. O ente não deve mais buscar nas alturas seu ponto de apoio. Ele agora se vê obrigado a depender somente dele mesmo, e o que lhe imprime movimento em sua existência é o que Nietzsche denomina 'vontade de potência': é aquilo que impulsiona o ente para que ele viva e se desenvolva em uma constante busca de ultrapassagem de suas próprias capacidades, sem acrescentar a isto nenhum objetivo fora dela mesma. O mundo para Nietzsche se apoia em estruturas complexas que o organizam – o estado, a cultura, a arte, as religiões as ciências - que se movem e se modificam sob a ação da vontade de potência que afeta cada um dos entes. E os valores não estão mais localizados na proteção de uma esfera superior; eles são tudo aquilo que participa e contribui para o aumento e a conservação destas mesmas estruturas. Apoiado nesta nova concepção de valor, associada à compreensão da vontade de potência, Nietzsche propõe então a transmutação dos valores que desde Platão preenchem a esfera supra-sensível, e que desta forma passam a depender do homem/sujeito enquanto sua referência maior (MICHELAZZO, 1999, p.155-156).

Se o niilismo procura uma alternativa para o esgotamento da metafísica, o obscurecimento do mundo é uma constatação de nosso tempo que também pressiona no sentido da descoberta de novas alternativas. Heidegger enxerga tal estado de coisas a partir de três fenômenos que ganham cada vez mais força na atualidade: "a devastação da terra, a massificação do homem e a fuga dos deuses" (MICHELAZZO, 1999, p.163).

Quem devasta a terra é o homem e isto é denunciado a todo momento. A suposta necessidade de sobrevivência empurra indivíduos e corporações a se jogarem sobre os recursos naturais de forma mais que gananciosa, beirando a inconsequência, e se isto já era grave e notável para Heidegger em meados do século passado, hoje a situação se mostra bem mais dramática. A terra, tomada

como reservatório inesgotável que alimenta a voracidade da sociedade contemporânea, reage com esgotamentos localizados, com a ameaça das alterações climáticas, com a violência dos fenômenos atmosféricos que vez por outra se manifestam de forma devastadora. Vive-se em um mundo obscuro, que tende cada vez mais ao sombrio, não por falta de vozes que se manifestem em movimentos de resistência a esta falta de limites.

O estado massificado do homem também não é mais um segredo. O crescente poder das ferramentas de comunicação ao mesmo tempo que abre um mundo de multiplicidades, tende a encerrar o homem em uma espécie de recipiente estreito onde o que conta são os mesmos gostos, as mesmas opiniões, os mesmos medos e preconceitos, deixando pairar no ar a noção de que a felicidade se encontra na média, na uniformidade.

A fuga dos deuses é o terceiro fator que contribui para o obscurecimento do mundo, é o que mais se presta ao equívoco. Seria uma espécie de correlato da afirmação nietzscheana "Deus morreu" que pode levar ao entendimento de que a fé não é mais possível, mas não é esta a intenção de Heidegger. Na verdade, ele quer nos indicar que

nenhum Deus reúne mais, visível e claramente, os homens e as coisas em torno de si, ordenando assim, a partir de uma tal reunião, a história do mundo e a residência humana nesta história. Mas na falta de Deus se anuncia algo ainda pior. Não só os deuses e Deus fugiram, mas o esplendor da divindade se extinguiu na história do mundo (HEIDEGGER, 2010 apud MICHELAZZO, 1999, p.169).

Na atualidade a afirmativa acima aponta para uma realidade ainda mais contundente do que na época em que foi proferida. Vive-se um período de profusão de igrejas e religiões de todas as cores e matizes o que vem atestar pelo absurdo a constatação de Heidegger. O excesso de templos e a diversidade dos cultos não deve ser visto como um aumento inusitado da fé do homem, mas vem na verdade manifestar a falta de uma referência forte que justamente organize a história do momento atual. Cada líder religioso inventa uma divindade de sua conveniência e oferece um espaço de adoração onde se cultuam imagens de Deus mais apropriadas à exploração mercadológica do que à magnanimidade ou grandeza de

espírito. O desaparecimento do "esplendor da divindade" aparece como o ponto focal do raciocínio – e esplendor se relaciona muito mais com a profundidade da atitude do que com fogos de artifício.

Visto o niilismo e a fuga dos deuses, resta abordar a questão da técnica contemporânea no intuito de fechar com Heidegger a compreensão dos indicadores do esgotamento da metafísica. "A questão da técnica" (HEIDEGGER, 2006) se coloca como o principal referencial a partir de agora.

1.5.1 Heidegger e a questão da técnica

"A seguir questionaremos a técnica" - esta é a frase de abertura de "A questão da técnica" texto escrito por Heidegger (2006) em 1953. A frase não é ingênua. Questionar não significa definir, e este parece ter sido um primeiro cuidado na construção da frase. Um dos temas centrais na filosofia de Heidegger é a constituição do ser enquanto par complementar do ente, enquanto um oposto que não se opõe mas que o acompanha e tensiona; e desde o início ele já prevenia que o conceito de 'ser' é indefinível. Seria possível então arriscar, deduzindo pela frase de abertura que a técnica também seria um conceito de alguma forma inesgotável? Independentemente da resposta a ser dada no final do texto, percebe-se desde já sua estratégia na continuidade - ele se bate pela necessidade de construir uma relação livre com a técnica, e isto passa pela tentativa de desvendá-la em sua essência. Mas a essência da técnica não é região de fácil acesso:

A técnica não é igual à essência da técnica. Quando procuramos a essência de uma árvore temos de nos aperceber de que aquilo que rege toda árvore, como árvore, não é, em si mesmo, uma árvore que se pudesse encontrar entre as árvores. (HEIDEGGER, 2006, p.11)

Para ele não há que se negar ou afirmar apaixonadamente a técnica sob pena se aprisionar nela mesma. A essência da técnica, segundo Heidegger, ultrapassa sua concepção moderna mais comum, a concepção instrumental, aquela que a define como agenciamento de um meio para a consecução de um fim (apesar desta não ser considerada uma concepção errônea, inclusive no que diz respeito à técnica contemporânea). A verdade da técnica, para ser atingida, exige que se

ultrapasse o meramente correto, indo sondá-la "através e por dentro do correto" (HEIDEGGER, 2006, p.13). A proposta, então, é de se aproximar aos poucos, levantando as camadas uma por uma, na procura da essência do conceito que se encontra encoberta por um véu que confunde na medida em que vela o vigor da verdade assim encoberta. O modo de pensar de Heidegger neste texto se apoia em espécies de palavras-chave que ele vai encontrando, que vai explorando pelo caminho, e que o conduzem passo a passo naquilo que ele se propõe a fazer, ou seja, no questionar a técnica por dentro dela mesma. A tentativa a partir de agora é a de refazer seu percurso, no intuito melhor assimilar seu raciocínio, chegando mais perto do que ele denomina a essência da técnica moderna.

Inicialmente Heidegger decide inquirir o caráter instrumental da técnica, por ser esta sua acepção mais corrente no mundo contemporâneo – e instrumentalidade supõe finalidade que, por consequência, solicita a causalidade.

Desde Aristóteles já se tem estabelecidas as 4 causas que determinam limites: o exemplo tomado é o do cálice ritualístico. O cálice é de prata em sua matéria – daí se deduz sua primeira causa, a *causa materialis*. A prata do cálice sustenta a forma do cálice; é o que vai permitir que ele assegure sua função específica de receptáculo – segunda causa ou *causa formalis*. Uma vez confeccionado, bem definido em sua forma e matéria, o cálice se torna objeto de referência em cerimônia de exaltação ou sacrifício: terceira causa ou *causa finalis*, que representa o ponto de chegada do objeto em seu máximo desempenho, o *telos* grego, sua chegada em plenitude, finalidade, meta ou propósito. Fechando o conjunto vem a quarta causa ou *causa efficiens*, representada pelo artesão, o ourives, que com seu saber fazer traz ao mundo o cálice em seu aspecto final, concluído.

As 4 causas então são consideradas 4 modos de "responder e dever". A prata responde pelo cálice que, por sua vez, deve à prata seu aspecto. Assim como a prata responde pelo cálice, o objeto deve o que é e o que significa a seu perfil, à sua forma, que responde ao objeto por sua funcionalidade. Sua finalidade responde ao cálice de maneira antecipada, destinando-o antes mesmo de sua finalização ao rito sagrado. O artesão, que manipula a matéria e o confecciona, responde pela

integração das demais causas em um todo elaborado; ele cria o amálgama na matéria mas ao mesmo tempo cria uma espécie de amálgama correlato das demais causas, que assim respondem ao objeto sacrificial concluído. O cálice deve ao ourives sua materialização (HEIDEGGER, 2006, p.11-16).

Os 4 modos de responder e dever tem como amarração no exemplo acima o objeto cálice, que entra em vigência na conclusão do processo. Portanto, responder e dever tem como consequência um deixar viger, um conduzir ao seu aparecer, fazer vir enquanto presença. O que deixa viger conduz à aparição, atravessando as 4 causas por uma condução, e esta condução, que leva da não vigência à vigência, é em si *poiesis*. Cabe aqui compreender a distinção entre este deixar viger que Platão classifica como *poiesis* e a máxima *poiesis* localizada na *phýsis*. O que entra em vigência na *phýsis* contem em si mesmo o poder de eclodir na produção – uma flor quando floresce na natureza eclode de dentro dela mesma, sem a intervenção de um detonador humano que lhe propicia a entrada em presença: "a natureza é poética enquanto ela é o processo pelo qual o ente em totalidade se desvela a partir de seu próprio fundo" (TAMINIAUX, 1983, p.279). O cálice não é dotado de tamanho poder – sua entrada em presença é *poiesis*, mas mediada pelo artesão que impulsiona a matéria, conduzindo à eclosão.

O que interessa a Heidegger então é saber como se dá a entrada em vigência, a produção, articulada pelas 4 causas aristotélicas. Ele conclui que a produção se dá pelo desencobrimento daquilo que está encoberto; o desencobrimento é o que conduz à produção, é o que traz à presença, é o que provoca a exposição, e a técnica assume esta função - desencobrir e expor. Aqui a técnica abandona a visão algo redutora que a coloca como simples instrumentalidade de fundo antropológico. A técnica, a partir daqui, é onde acontece a *alethéia* - verdade -, é uma forma de desencobrimento (HEIDEGGER, 2006, p.16-17).

A *techne* nos escritos de Platão pode ser encontrada em diversas situações como equivalente da *episteme* – o conhecimento – com uma nuance que as diferencia: a *episteme* é o conhecimento claro acerca de determinado objeto que permite derivações para além dele mesmo, e a *techne* é conhecimento que

possibilita a realização prática. Tanto uma quanto a outra carregam a possibilidade da abertura, da ampliação dos movimentos e é por aí que Heidegger vai querer passar – o que descobre, de certa forma abre. A construção de uma habitação ou de um cálice deixa viger uma produção, descobre o que será produzido, abre uma fresta no real por onde passa o ente. O caminho para a essência da *techne* não passa simplesmente pelo aspecto mecânico da fatura, pela manufatura, mas pela abertura que leva ao desencobrimento daquilo que não se produz sozinho: "Técnica é uma forma de desencobrimento. A técnica vige e vigora no âmbito onde se dá o descobrimento e des-encobrimento, onde acontece *alethéia*, a verdade"(HEIDEGGER, 2006, p.18).

A técnica moderna é para Heidegger um modo de desencobrimento e abertura para a verdade, no entanto ela não se manifesta através de uma forma de produção análoga à da *poiesis* grega. A relação que Heidegger explora é da técnica moderna com a natureza, sendo esta última vista como fonte de energia que move o mundo. A terra é o manancial, o homem em seu caminho gera a necessidade. O aproveitamento da natureza se dará então pelo homem que lançará mão da tecnologia disponível no sentido de retirar da terra aquilo que ela encobre, e esta retirada será feita sob a forma de exploração. O que rege a técnica moderna em relação à natureza, portanto, é a exploração, e a terra enquanto manancial só responde à exploração com sua disponibilidade. Exploração e disponibilidade – palavras-chave. Uma jazida de minério ou um rio que corre mantém encoberta matéria preciosa que se disponibiliza à exploração e que será desencoberta pela ação do homem. O conhecimento tecnológico que vai de par com a ciência é o que dá apoio à técnica moderna e que permite a abertura por onde vai se expor o que antes se mantinha como disponibilidade apenas encoberta. Este é o pensamento calculador, aquele que mede o disponível e suas possibilidades através das ciências físicas e matemáticas, e medindo, controla e assegura a continuidade dos processos:

Extrair, transformar, estocar, distribuir, reprocessar, são todos modos de desencobrimento. Todavia, este desencobrimento não se dá simplesmente. Tampouco, perde-se no indeterminado. Pelo controle o desencobrimento abre para si mesmo suas próprias pistas, entrelaçada numa trança múltipla e diversa. Por toda parte assegura-se o controle. Pois controle e segurança constituem as marcas

fundamentais do desencobrimento explorador (HEIDEGGER, 2006, p.20).

Ao assumir o pensamento calculador o homem ocidental responde à solicitação da própria vida com um modo de ser e agir que é técnico (CRITELLI, 2002, p.85). Não se trata de um desvio mas de uma maneira de viabilizar a própria existência, de forma que o modo de ser técnico permeia todos os nossos movimentos, todos os nossos gestos, vigorando como o que agora é o possível de nossa atuação no mundo.

Se o homem, sendo técnico, calcula e planeja, não tem, no entanto, todo o poder sobre o desencobrimento. Ele participa na medida em que dispara cada modo de descobrir. Na medida em que se sensibiliza e projeta a ação ele já se compromete com o apelo constante que lhe é lançado por seu entorno, "ele se vê inserido no que já se lhe revelou" e pode assim tomar parte no desafio à exploração que trará à tona o "não-objeto da disponibilidade" (HEIDEGGER, 2006, p.22). Desta forma, a técnica deixa de ser mera instrumentalidade e passa a ser a consequência de uma atitude face ao desafio que é lançado ao homem de maneira decisiva.

E de onde emana o poder que lhe lança o desafio?: "Chamamos aqui de composição (*Ge-stell*) o apelo de exploração que reúne o homem a dispor do que se descobre como disponibilidade" (Idem, ibidem, p.23). A palavra *Gestell*, fundamental na construção do raciocínio, é impossível de ser traduzida de forma absolutamente suficiente:

A palavra é de uso corrente na língua alemã, se aplica a toda sorte de montagens utilitárias: cavalete, chassis, prateleira, armadura, quadro. Mas Heidegger previne que se apropriando desta palavra habitual ele desloca o sentido usual como no deslocamento que operava Platão quando se apropriava da palavra usual *eidos* (aspecto). Assim apropriado, o *Gestell* evoca por seu prefixo *Ge* uma função de reunião, ao mesmo tempo que por seu radical *Stellen* (pôr) ele evoca todas as operações que podem designar em alemão os verbos que comportam este radical: pôr em evidência, representar, cercar, cometer, intimar, interpelar. No desencobrimento sob o modo do desafio todas estas operações se permutam e se ajuntam (TAMINIAUX, 1983, p.281).

Extrair, estocar, reprocessar, transformar, distribuir, inquirir, cometer, interpelar, são todas operações que podem ser desencadeadas pelo homem técnico no sentido de descobrir, de trazer à luz a verdade do mundo; e se é o homem quem direciona, controla e assegura os movimentos a partir de uma provocação, se é o homem quem se compromete com o que encontra a partir da abertura, não é ele quem junta e articula estas diversas instâncias. É o *Gestell* o responsável pela junção; é ele quem põe em reunião as consequências da interpelação que provoca no homem o impulso para o descobrimento. Segundo Heidegger o verbo *Stellen* (pôr) cria uma relação estreita com o 'expôr' que ia contido na *poiesis*, responsável pela emergência do real que vem à tona com o descobrimento. Mas o *Gestell* é composição. Ele principalmente coloca junto, compõe (põe com), reúne em um bloco sensível as variáveis solicitadas no esforço do descobrimento, formando uma grande armadura que mantém juntas as forças enquanto sistema de forças que pode ser operado de fora. E as forças mobilizadas derivam das ciências exatas da natureza que controlam e asseguram – a física moderna é a precursora da composição, é a ciência que preparou o caminho para que se chegue à essência da técnica moderna. Aquilo que é essencial não se mostra sem pudor, pelo contrário, insiste em permanecer encoberto pelo véu do mistério: "o originário só se mostra ao homem por último" (HEIDEGGER, 2006, p.25). Daí que toda elaboração no sentido desta descoberta demanda esforço.

Esforço liberta. Liberdade é estar no caminho, e o caminho do descobrimento é em direção à abertura. Heidegger então coloca o caminhar do homem em direção ao descobrimento como um desígnio do destino, e a atitude de perseguir a essência da técnica como vontade de libertação. Mas o destino carrega dentro de si o desconhecido mesmo quando o desejo é de se libertar, podendo pender tanto para o lado da felicidade como do desencanto, e aqui aparece o maior perigo: o homem, no caminho, pode tomar todo ente como fundo de reserva, e mergulhar apenas no descobrimento do que encontra disponível, deixando de lado a possibilidade de se aproximar com maior densidade da essência daquilo que se descobre e de seu descobrimento (idem, ibidem, p.27-28). Neste momento, em que a relação com o real se limita a um jogo com posições fixas, onde o homem assume o lugar do explorador, daquele que caça de forma quase predadora, e todo o disponível se transforma em alvo de sua exploração, a humanidade corre seu

maior risco. O homem só vê a si mesmo nesta empreitada, assume o lugar daquele que tudo pode e desconsidera de forma perigosa a especificidade e a sensibilidade do real que o envolve. O real pode ser frágil, pode estar à beira do desequilíbrio, no limite de sua resistência, e desconsiderar esta possível fragilidade em favor de uma exploração desmedida pode ser uma ameaça ao equilíbrio de toda a terra (MICHELAZZO, 1999, p.162). O Gestell é armação, mas ao mesmo tempo é armadilha. Se o homem entra em um jogo onde ele se experimenta na técnica, ao mesmo tempo que a experimenta, sem se preocupar com um possível rompimento do equilíbrio, a armadilha pode se fechar, aprisionando-o - o que aprisiona é a perda da verdade originária, é o desencontro do homem consigo mesmo. "O homem não é senhor da técnica mas pode ser senhor de sua relação com a técnica" (LEOPOLDO E SILVA, 2007, p.373).

"Ora, onde mora o perigo é lá que também cresce o que salva" (HEIDEGGER, 2006, p.31). Impossível deixar passar em branco as palavras de Hölderlin. Perigo e oportunidade andam juntos, diriam os orientais. Se sonhar é o problema, a solução não é parar de sonhar, é sonhar mais – diria Proust. Se o Gestell ameaça, é justamente nele que se deve mergulhar à procura da passagem que liberta. Uma percepção mais afinada da "composição" (onde se encontra a essência da técnica) é o que pode levar o homem a uma relação mais autônoma com esta última. Leopoldo e Silva (2007, p.373) afirma que esta autonomia deve ser encontrada na compreensão da relação do homem consigo mesmo, com os demais entes e com o próprio ser em sua vertente histórica, daí a importância de se ter recurso aos gregos e a toda elaboração que eles nos legaram.

Nessa altura Heidegger já nos deixa antever que a estrada é sem fim: "A técnica não é perigosa. Não há uma demonia da técnica, o que há é o mistério de sua essência" (HEIDEGGER, 2006, p.30). A impressão que resta é de que a cada passo dado em direção ao esclarecimento da questão da técnica mais ela se afasta clareando, escondendo sob o véu da complexidade uma essência que é a da própria existência mesmo: "A essência da técnica é de grande ambiguidade. Uma ambiguidade que remete para o mistério de todo desencobrimento, isto é, da verdade" (Id., ibid. p.35). A composição ameaça com sua ambiguidade por um lado ao propiciar ao homem o assalto permanente do planeta, fechado na percepção de

que sua vontade impera, e de que a partir dela tudo é fonte de uma exploração cega e sem medidas, o que o distancia cada vez mais no abandono de sua própria essência; no outro extremo da corda a composição concede ao homem a continuidade, abrindo-lhe o espaço e dando-lhe tempo para permanecer na verificação da verdade em sua essência, guardando nesta permanência a oportunidade de se apoderar da força salvadora. A essência da técnica é como uma superfície lisa, sobre a qual se move o homem, no risco iminente de perigosa derrapagem se não toma consciência de que ali vigora o brilho daquilo que salva, mas ao mesmo tempo a ameaça de sua própria aniquilação.

Para Heidegger o olhar que visa o âmago da técnica revela um mistério. Não sendo a essência da técnica nada de técnico, a discussão sobre o mistério que a envolve só pode se dar em um campo diferenciado, que se localize ao mesmo tempo muito próximo e muito distante desta essência, e esse campo é determinado pela obra de arte. "A obra de arte não exprime nem dá testemunho de um mundo constituído fora dela ou independentemente dela; ela própria abre e funda um mundo"(VATTIMO, 1985, p.125). Este mundo se oferece ao homem sem oferecer garantias; o que conta é estar aberto à "constelação da verdade", numa posição de constante questionamento. De nada adianta ao homem se esconder sob a extrema segurança de um pensamento calculador, sob o jugo da interpelação produtora que o fragmenta entre um desencobrir produtor e um desencobrir explorador, sustentando uma posição de segurança pois "a ausência de desespero é o desespero supremo e o mais escondido" (HEIDEGGER apud HAAR, 1983, p.335). Por outro lado, a ausência de garantias deixa antever uma procura infinita: "Quanto mais pensarmos a questão da técnica, tanto mais misteriosa se torna a essência da arte" (HEIDEGGER, 2006, p.37).

Ao encerrar esta primeira aproximação de Heidegger, e considerando que suas idéias serão utilizadas no seguimento, se faz necessário ajustar a visada, sob pena de dar a impressão de uma compreensão equivocada de sua elaboração. Heidegger no texto "A questão da técnica" não fala especificamente da técnica no fazer artístico. Ele elabora a técnica enquanto um conceito amplo que reflete o envolvimento do homem na manutenção de seu estar no mundo, nas estratégias que desenvolve para retirar da terra suas disponibilidades e assim seguir a trajetória

de expansão de sua autonomia. Ele detecta então o perigo que ameaça o ser, na medida em que este se faz vulnerável aos apelos do *Gestell*. Esta grande armação ou estrutura envolve e organiza seu entorno, e que acaba por prendê-lo em suas dobras, transformando-o em "reserva ordenável, algo que, formando um todo, se explica menos pela vontade do homem, ou mesmo via o apelo do ser, do que por aquilo que poderíamos chamar de armação (*Gestell*)" (RÜDIGER, 2006, p.44). O perigo maior, portanto, é o homem ser preso nos movimentos do *Gestell* e se perder em seu esforço, perder sua posição de ator que conduz o processo se transformando em mera peça de reposição que integra e complementa a grande armação.

A técnica moderna se manifesta através do pensamento calculador que absorve o homem que procura uma verdade que ele percebe encoberta. O homem sabe que o desencobrimento desta verdade vem lhe fornecer aquilo que lhe alimenta, e é neste sentido que a elaboração Heidegger será aproveitada. No final de "A questão de técnica" Heidegger sugere a obra de arte como o terreno no qual pode se dar o desencobrimento da verdade que salva; a obra de arte materializa um espaço propício a uma nova forma e nova visão da questão, por ser cansanguíneo mas ao mesmo tempo fundamentalmente estranho à essência da técnica como discutida até então: "É o poético que leva a verdade ao esplendor superlativo" (HEIDEGGER, 2006, p.37). É sob este impulso derradeiro que se encontra como força disponível o estímulo para a presente experimentação.

CAPÍTULO 2

OS CRIADORES E SEUS PROCESSOS

2.1.1. Marcel Duchamp - o altar da tecnicidade e a técnica da salvação

Considero a pintura um meio de expressão e não um fim. A cor é um modo de expressão e não a finalidade da pintura. A pintura não há de ser exclusivamente visual ou retiniana. Tem de afetar a matéria cinzenta, a nosso apetite de compreensão. Nunca quis limitar-me a um círculo estreito e sempre procurei ser o mais universal possível [...] O que me interessa é o lado intelectual das coisas (DUCHAMP, 1978, p.160).

Duchamp, mais que pintar, quer estimular o intelecto, quer provocar a inteligência. A partir do momento em que propõe que a pintura ultrapasse a dimensão retiniana, desloca o fazer artístico e mais especificamente a pintura, para um patamar problemático, além de onde ela se encontrava, depois de já ter deixado para trás as dimensões mimética e representativa exaustivamente exploradas por seus antecessores. Seu incômodo deriva de séculos de história da pintura ocidental voltados para o prazer do olhar, para a satisfação do 'bom gosto' pessoal ou coletivo. Ao propor o desvio da proposta retiniana Duchamp exige que se repense a técnica, que se renovem as estratégias na criação. Ele encontra, obviamente, resitências violentas que mesclam os preconceitos às mais variadas formas de incompreensão. Ao escrever sobre arte e técnica, Jean-Pierre Sérís reage afirmando:

Na verdade, uma porção não desprezível da arte do século XX consistiu em tratar como deboche a tecnicidade da arte, o profissionalismo em todas as artes, o humor claro e desenvolto tomando o lugar do *métier*. [.....]. À sua maneira, o *ready-made* (Duchamp), o *dripping* (Pollock) são nomes 'técnicos' dados a práticas que desprezam a tecnicidade (SÉRIS *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p.28).

A referência a Marcel Duchamp enquanto artista que explora o humor e o deboche é clara, e não poderia ser de outra forma. Duchamp, desde a apresentação de seus primeiros *ready-mades* no início do século XX, encarna, para seus detratores, a imagem emblemática do artista que faz 'qualquer coisa', do criador que, no limite da irresponsabilidade, aglutina, deforma, amontoa objetos desprovidos de

coerência ou sentido claro, aos quais dá nomes que em nada auxiliam na compreensão do gesto que os originou. Sua aproximação ainda nos dias atuais se torna difícil dado o caráter enigmático e perturbador de seus projetos. Greenberg chega a afirmar que o artista de vanguarda – termo adequado ao lugar ocupado por Duchamp na arte ocidental – cria à semelhança de um deus, algo que funciona “somente em seus próprios termos” (GREENBERG, 1996, p.34). Tal imagem adere perfeitamente ao perfil emprestado à Marcel Duchamp por boa parte de seus comentaristas. Nele percebemos a necessidade de inventar sempre uma espécie de solidão na qual se instala o artista, como se a obra à qual deu vida emprestasse sua materialidade para gerar um envoltório conceitual que protege e ao mesmo tempo isola o criador e sua obra, impedindo, por seu caráter misterioso, a aproximação dos iniciados, que diríamos dos amadores. Sérís, na mesma passagem, afirma ainda:

À pseudo-técnica do informe e do bruto corresponde a pseudo-técnica dos gestos, à condição de que eles sejam os mais triviais, ao alcance de qualquer um, insignificantes, ‘primitivos’ (raspagem, traços de dedos, etc.) ou selvagens (a laceração, o *dripping* ou o *action-painting*) (SÉRIS apud DIDI-HUBERMAN, 2008, p.28).

Observa-se que ambas as colocações tendem a passar o termo ‘técnica’ por um filtro que o restringe. Sérís parece disposto a erigir uma espécie de altar sobre o qual deposita uma técnica purificada, cristalina, aquela que não admite o atrito, o bruto, uma técnica que não assume os riscos de mergulhar em um nível excessivo de informalidade. A riqueza e a intensidade da história de vida de Marcel Duchamp, o legado de sua produção que inclui uma diversidade considerável de tendências¹⁶,

¹⁶ A referência aqui é feita ao largo espectro de técnicas ou tendências distintas que a obra de Duchamp abarca. Entre 1902 e 1910 ele experimenta influências do impressionismo, emprega o colorido arrojado dos fauvistas em diversos nus femininos e na *A casa vermelha entre macieiras* (que conta também com leve influência do impressionismo intimista de Pierre Bonnard). A adota linhas mais acentuadamente acadêmicas em *A partida de xadrez* em 1910 e em 1911 pinta *Os jogadores de xadrez* com influências de Cézanne. Ainda em 1911 aproxima-se do cubismo com *Dulcinéia e Sonata* e sobretudo com *Retrato dos jogadores de xadrez* no qual chega à uma solução cubista com linhas próprias. O *Moedor de café*, também de 1911, reflete uma tendência ao desenho mecânico. Em 1912 produz o *Nu descendo uma escada*, no qual sofre influências do cinema através da técnica da cronofotografia, procurando, ao mesmo tempo, uma solução para a deformação da imagem diferente daquela adotada pelos cubistas. Entre 1912 e 1913 pinta *O rei e a rainha atravessados por nus velozes*, e em 1914 *O moedor de chocolate nº1*, que considerou o primeiro estudo para *O Grande Vidro*. Em 1913 produz seu primeiro ready-made, *A roda de bicicleta*. (CABANNE, 1987; TOMKINS, 2005)

o testemunho dos criadores com os quais conviveu¹⁷ desacreditam qualquer afirmação nesse sentido. Não se permite aqui imaginar em Duchamp uma técnica sem tecnicidade; muito pelo contrário, é necessário proceder a uma ampliação do significado do termo tecnicidade, levando-o um pouco mais além daquele que parece ser o significado considerado por Jean-Pierre Sérís, o que permitiria incluir Duchamp em seu campo de significação. Não se trata de um artista que despreza a tecnicidade, mas sim de uma tecnicidade que, ampliada, o comporta legitimamente.

A proposta do *ready-made* abriu as portas para todo tipo de reações negativas (Sérís é apenas um dos exemplos) uma vez que contrariou o paradigma sobre o qual se apoiava a obra de arte no ocidente. Considerar o *ready-made* como qualquer coisa, como uma escolha sem nenhuma direcionalidade, como a ausência total de critério se tornou lugar comum. Didi-Huberman (2008, p.179) observa que esse tipo de crítica, já exteriorizada à exaustão, facilmente coloca o *ready-made* na origem de uma idéia de morte da arte, de abandono de toda técnica. Para fazer frente a essa argumentação, Didi-Huberman refuta a crítica fácil e apressada, já emitida por inúmeras vezes, que acusa Duchamp de um certo tipo de esperteza preguiçosa, que faria predominar o senso comercial sobre senso artístico. Ele procuraria, então, sobrevalorizar objetos comuns, peças banais do cotidiano - como uma pá ou um porta chapéus - que, pela ausência de qualquer tipo de manipulação denotariam ausência de técnica, mas que aumentariam seu valor de face pelo escândalo gerado, uma vez que fossem erigidos enquanto objetos artísticos e, na sequência, assimilados pelo campo da conservação e difusão - as galerias, os salões, os museus. A crítica não procede como bem observa Didi-Huberman, e pode ser refutada a partir do testemunho do próprio Duchamp quando fala da recusa da *Fonte* no Salão da Society of Independent Inc.¹⁸ em 1917: “Eu não conseguia fazer nada que fosse aceito de imediato, mas isso não tinha a menor importância para

¹⁷ Marcel Duchamp foi o terceiro de 7 filhos; seu irmão mais velho Jacques Villion era desenhista ilustrador e pintor, Raymond era escultor, e Suzanne, pintora. Com pouco mais de 20 anos Marcel já havia estabelecido contatos com Francis Picabia, Robert Delaunay, Fernand Léger, Juan Gris, Abel Faivre, Metzinger, Apollinaire, além de já participar dos principais salões de exposição em Paris como o Salão de Outono, o Salão dos Independentes; expôs também na Galeria Dalmau em Barcelona em 1912, no Armory Show em Nova York em 1913. André Breton afirma em certa ocasião que Duchamp era o homem mais inteligente do século XX (CABANNE, 1987).

¹⁸ O Society of Independent Inc. de Nova York foi um salão de exposições fundado em 1916 por Duchamp, Arensberg e outros artistas, copiado do Salão dos Independentes de Paris; nenhum dos dois salões não trabalhava com juri ou prêmios instituídos. (CABANNE, 1987, p.184)

mim.” (CABANNE, 1987, p.93). Sabemos também que o *ready-made* Porta-Garrafas foi jogado no lixo por sua irmã, fato que não gerou maior reação de sua parte: “jogaram tudo no lixo e não se falou mais sobre isso.” (CABANNE, 1987, p.80). Ele se refere também a seu desgosto com relação à recusa do *Nu descendant un escalier* que foi retirado do Salão dos Independentes em 1912 antes de sua abertura. Não se trata de um *ready-made*; o que nos focalizamos aqui neste momento é a atitude de Duchamp face ao meio, e seu interesse, ou não, de lançar mão de sua produção como forma de sustento financeiro:

Isso me esfriou a tal ponto que, como uma reação a tal comportamento, da parte de artistas que eu acreditava livres, arrumei emprego. Tornei-me bibliotecário na Biblioteca Sainte-Geneviève em Paris. Tomei esta decisão para me afastar de um certo meio, de uma certa atitude, para ter a consciência tranqüila, e também para ganhar minha vida (CABANNE, 1987,p.26).

Ao retirar-se do meio fica evidente a recusa de retirar daquele meio qualquer vantagem financeira. A partir desse ponto Duchamp radicaliza, interrompe sua atividade de pintura e passa a se dedicar exclusivamente ao Grande Vidro, que também nunca lhe rendeu qualquer quantia – a obra, formalmente¹⁹, nunca foi vendida:

Apenas o Grande Vidro me interessava e não era o caso evidentemente de expor os primeiros ensaios. Queria me desligar de toda obrigação material e comecei uma carreira de bibliotecário que era uma espécie de desculpa social para não ser mais obrigado a me manifestar. Deste ponto de vista era uma decisão bem clara. Não queria fazer pintura, nem vendê-las... (CABANNE, 1987, p.68).

Observa-se que Duchamp por repetidas vezes se refere à necessidade de liberdade, não só em relação a suas próprias escolhas, mas liberdade enquanto referência fundamental que sente faltar ao meio artístico que frequenta. Ele se declara surpreso com a reação de censura ao *Nu descendant un escalier* da parte de artistas que “acreditava livres”. Ele recusa também a venda de seus trabalhos como forma de “obrigação material” e decide se isolar do meio, de forma a “não ser mais obrigado a se manifestar.” Ele mais uma vez faz menção à liberdade nas

¹⁹ Ao ser indagado por Pierre Cabanne sobre a venda do Grande Vidro a Arenberg, Duchamp afirma: “Não o vendi, é uma forma de falar, porque jamais toquei o dinheiro de Arenberg. Ele pagou meu aluguel durante dois anos. Foi ele quem o vendeu a Katherine Dreier.” (CABANNE, 1987, p.101)

entrelinhas de uma referência a um encontro em Nova York em 1916 com Knoedler que

depois de ter visto o *Nu descendant un escalier* havia me proposto 10.000 dólares por ano por toda a minha produção, naturalmente. Recusei apesar de não ser rico. Poderia muito bem ter aceitado os 10.000 dólares mas não, senti o perigo na hora.” (CABANNE, 1987, p.178)

O perigo implícito na aceitação da proposta viria de um início de envolvimento maior, que poderia vir a significar perda de autonomia em relação ao meio. Cabanne, na sequência, insiste na questão: “Se alguém fizesse o mesmo pedido hoje, você aceitaria? Se fosse uma questão de amizade e me dessem liberdade, sim.” Em outro momento, ao comentar as diferenças entre ele e seu irmão Jacques Villion, também pintor, afirma: “Ele objetivava a fama. Eu não tinha objetivo. Só queria que me deixassem sozinho para fazer o que quisesse.” (TOMKINS, 2005, p.42). Liberdade era, portanto, uma questão de fundo para Marcel Duchamp.

Ortega-y-Gasset em sua “Meditação sobre a Técnica” (1963) cria uma possibilidade interessante de conexão do conceito de liberdade com o conceito de técnica quando afirma:

‘A técnica é a tática da vida’, logo, uma teoria da técnica exige uma teoria da vida. [...] A técnica na vida do homem é uma presença avassaladora. Há uma técnica da produção de benefícios materiais, uma técnica da arte, uma técnica do saber, uma técnica da salvação.” (ORTEGA-Y-GASSET, 1963, p.52)

A técnica aqui deixa de ser um conceito fechado em sua origem platônica, que a considera sobretudo ligada à instrumentalidade material, ao saber fazer do demiurgo (artesão). Ortega chama a atenção para uma perspectiva outra, a partir do momento em que coloca a técnica como um saber que organiza a vida, que instrumentaliza a própria salvação. Isso abre o caminho para que se enxergue em Marcel Duchamp um criador que desloca o conceito de técnica para além da esfera puramente operatória, material. Um personagem que abala de maneira tão decisiva todo o paradigma da arte no ocidente não o faz de forma leviana, esperta, ou desprovida de fina inteligência. Quem se arrisca a apresentar uma *Fonte* em um

salão em 1917 tem que se valer da técnica da própria salvação para enfrentar a violência das reações contrárias e manter-se no caminho.

Ao mesmo tempo que interrompe o trabalho com a pintura passando a se concentrar sobre a concepção/realização do Grande Vidro, Duchamp se matricula na École de Chartes²⁰ e afirma: “Era uma espécie de tomada de posição intelectual contra a servidão manual do artista” (CABANNE, 1987, p.69). Nesses momentos percebe-se que existe em seu posicionamento um zelo extremo por sua integridade intelectual e artística, o que permite mais uma vez criar a conexão com o pensamento de Ortega-y-Gasset: na vida, a servidão fica no extremo oposto da liberdade, e é por ela que Duchamp se bate - para se salvar, tecnicamente, mesmo.

2.1.2. A morte da técnica e a consciência infinita

É evidente que a tentativa de analisar Duchamp sob uma ótica muito restrita leva o analista inevitavelmente a enxergá-lo como um criador sem técnica, ou, como assinala Sérís, como alguém que simplesmente despreza esse aspecto. Maurice Daumas, eminente historiador da técnica já adverte que “a evolução das técnicas só pode ser compreendida se ela é recolocada em seu contexto histórico geral” (1969, p.19), e no caso de Duchamp essa precaução é de fundamental importância. Ao não abrir mão de sua liberdade de ação, seja na recusa de participar de um determinado meio artístico no qual não confia mais, seja através da recusa de benefícios materiais em princípio irrecusáveis para alguém que acabara de se instalar em um país estrangeiro, Duchamp demonstra uma firmeza e clareza de propósitos incompatíveis com alguém que procuraria se aproveitar da etiqueta de extravagância colada a um *ready-made* para levar vantagem financeira. Duchamp representa a mais radical ruptura operada no interior da estética das artes plásticas em toda a história do ocidente. Seu pensamento reverbera não só em seu campo específico, mas também em outras áreas. Na área da música (como pode ser visto na seção 2.5.) toda a estética de John Cage a partir do final da década de 1940 se baseia

²⁰ A inscrição na École de Chartes reforça a opção de Duchamp pelo isolamento do meio artístico e pela recusa do trabalho com a pintura; era uma escola voltada para estudos na área de bibliotecas, portanto, sem conexão direta com o trabalho de criação: “Em 3 de novembro Marcel se matricula no curso de bibliografia da École de Chartes, algo muito útil com vistas ao emprego que consegue naquele momento na Bibliothèque de Saint-Geneviève” (RAMIREZ, 1986, p.22).

explicitamente nas aquisições duchampianas - tal fato não se produziria sem a intermediação de algum aspecto técnico minimamente consolidado.

A idéia de abandono de toda técnica no *ready-made*, assim como a idéia de morte da arte a ele associada, conduzem às reflexões de Umberto Eco, em seu texto “O problema da definição geral da arte” (ECO, 1972, p.123-149). Ali o autor se refere à idéia de morte da arte, tema que, segundo ele, tem retornado com insistência à cena filosófica quando esta se ocupa da arte contemporânea e seus direcionamentos. Eco observa que a arte contemporânea tem sido subordinada a uma relação com a poética que a sustenta, que coloca a obra cada vez mais como reflexão sobre si mesma, como reflexão sobre questões que ela mesma suscita. A operação artística que leva o objeto à sua concretude, ou seja, a idéia que essa operação traduz, se tornou, com o correr do tempo, mais importante do que o próprio objeto criado. Esse tipo de condução, considerando o caso presente, vai levar à “arte conceitual”, que aparece enquanto direcionamento estético definido em 1967 com a publicação de “Paragraphs on Conceptual Art” de Sol LeWitt (STILES, 1996, p.805). Kosuth, considerado o mais importante teórico do movimento conceitual localiza em Duchamp sua origem:

Com o *ready-made não assistido*, a arte mudou seu foco da forma da linguagem para aquilo que estava sendo dito. O que quer dizer que ele muda a natureza da arte, de uma questão de morfologia para uma questão de função. Esta mudança – da ‘aparência’ para a ‘concepção’ – foi o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte ‘conceitual’.
(KOSUTH, 1991, p.18)

Segundo Kosuth, portanto, a arte conceitual nasce no *ready-made* que provoca uma inversão nas idéias ligadas à concepção/produção da obra – a função é levada ao primeiro plano e passa a predominar sobre a morfologia. O que Eco assinala em 1963 como um fenômeno geral, e Kosuth em 1969²¹ como particular, é o fato de que a poética, que sempre funcionou como ferramenta para uma maior aproximação e compreensão do objeto artístico, troca de posição com a forma formada. A partir do *ready-made não assistido*²² uma nova hierarquia se instala, de

²¹ O texto de Umberto Eco “O problema da definição geral da arte” publicado em 1972 data de 1963. O texto de Kosuth “Art after philosophy” data de 1969.

²² O ‘*ready-made assistido*’ é um *ready-made* no qual a peça que o constitui sofreu algum tipo de alteração em sua morfologia, que teve algum detalhe gráfico adicionado à sua apresentação.

maneira que a poética é elevada um degrau acima do objeto a ela conectado. A obra é então deslocada para um quase segundo plano, passando a ser vista não mais como a finalidade de uma atitude contemplativa, mas como instrumento de justificativa da poética em curso – daí à declaração da morte da arte não resta mais que um passo. Ausência (morte) da técnica, morte (ausência) da arte - sobre Duchamp e o *ready-made* pairavam, portanto, duas responsabilidades no mínimo ameaçadoras; mais uma razão para que a técnica da vida cumprisse seu papel.

Na verdade, a idéia de morte da arte, que por inúmeras vezes foi associada à poética de Duchamp, já vinha se desenvolvendo a partir de um debate iniciado no romantismo do século XIX, envolvendo as idéias de Schiller, Novalis, Hölderlin e Hegel (FORMAGGIO apud ECO, 1972, p.126), debate este que é retomado no final do século XX (DANTO, GREENBERG, ROSENBERG) em função das radicais transformações e conflitos que envolvem os diversos movimentos artísticos nesse momento. Hegel, que se situa na origem da discussão, não declara de forma explícita a morte da arte. Ele parte do princípio que a arte é a manifestação humana que traz o sentimento do divino à consciência, o que lhe permite a conexão com a verdade suprema. Ocorre que a história do homem não se desenvolve de maneira linear, assim como linear não é a maneira como ele exprime suas estéticas, nem é estática a noção do divino que carrega consigo. A partir do momento em que a noção de divino se transforma e não é mais satisfeita pela contemplação estética, o homem moderno compensa a perda dando maior espaço para a atitude reflexiva. Hegel afirma então: “o pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte” (HEGEL, apud GONÇALVES, 2004, p.50). A primazia da reflexão sobre a contemplação, aqui denunciada por Hegel, é o que abre caminho no campo filosófico para a intensa discussão sobre uma possível morte da arte. Cabe observar que uma tal suposição pode resvalar para o equívoco se construída sobre bases por demasiado restritas, e essa é a principal crítica com a qual se depara em ECO (1972), GONÇALVES (2004). A humanidade se desenvolve através de suas próprias contradições, de seus próprios conflitos, de maneira dialética como coloca Hegel, e desprezar esse fator é perigoso. Quem reflete sobre a arte não deve se preocupar apenas com a

(CABANNE, 1987) A “Roda de bicicleta”, primeiro *ready-made* (1913), é um *ready-made assistido* (a roda foi fixada em um tamborete). O Porta garrafas de 1914 ou a Fonte de 1917 são *ready-mades estritos* - o objeto original não sofreu alteração alguma em sua materialidade.

compreensão das operações técnicas do ponto de vista estrutural, ou com equilíbrios e desequilíbrios na relação forma x material; deve também, e sobretudo, perseguir as situações limite, estar atento às possibilidades de ambivalência, às derivações/mudanças de sentido, pois tais situações, que por muitas vezes provocam estranhamento, podem esconder tesouros não imaginados. Avançar a morte da arte em relação ao *ready-made* pela ausência de projeto estético estruturalmente justificável é permanecer na superfície da questão, é correr um risco talvez mal calculado face a um criador que nada tinha de ingênuo.

Embora a elaboração de Umberto Eco com respeito à morte da arte não se refira ao caso específico do *ready-made*, ela é perfeitamente aplicável à presente discussão. Eco se refere à morte da arte como uma questão pertinente “sempre que se pretende discutir a situação e o destino da arte contemporânea” (1972, p.123). Referindo-se, portanto, a esta problemática em um sentido amplo, Eco afirma (com Formaggio) que se morte existe, é no senso inverso, não a morte como um fim histórico em si, mas como morte dialética – a arte morre para renascer em seguida, assumindo novas formas:

É um movimento positivo em que a morte tem o rosto radioso da consciência infinita; essa inexorável consciência que não pode se deter e em que se exulta e abrasa não só a arte mas talvez todo o mundo da cultura e da comunidade contemporâneas (ECO, 1972, p.127).

Percebe-se aqui como um mesmo posicionamento estético pode ser iluminado por interpretações absolutamente opostas. Aquilo que anteriormente aparecia como *causa mortis* - “O ‘desastre’, a ‘posteridade’, e o ‘desaparecimento da arte’ tem um nome – um nome estrangeiro, todos o sabem: é o *ready-made*.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.175) - aponta agora para o infinito, para uma consciência em permanente movimento, para uma cultura em expansão; essa perspectiva é mais apropriada ao perfil de Duchamp do que uma avaliação apressada que o diminui.

O que acontece entre o final da década de 1950 e início da de 1960 corrobora a perspectiva de uma morte apenas dialética como sugere Eco: as idéias de Duchamp dão origem a um importante desdobramento na Europa e nos Estados Unidos, sendo retomadas com um novo vigor através de inúmeras publicações e

exposições de seus trabalhos. Nesse impulso aparece o movimento da arte conceitual no início dos anos 1960, a partir de criadores como Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Robert Rauschenberg, Lawrence Weiner, Joseph Beuys, dentre muitos outros (STILES, 1996). Participa desse movimento também o grupo Fluxus que tem estreita ligação com a música e com as idéias de John Cage, que será foco de nossa atenção na sequência deste trabalho (ver seção 2.5.).

A crítica a Duchamp e ao *ready-made* assinalada anteriormente por Didi-Huberman - morte da arte, abandono de toda técnica - foi o que se procurou melhor compreender com esse último desenvolvimento. Analisar a produção de Duchamp é um desafio constante. Sua trajetória, em nada ortodoxa, exige a cada passo uma atitude de cautela, um olhar desimpedido; torna-se essencial na análise a consciência do caráter dialético do universo artístico, de forma a não se confundir ao mergulhar na atmosfera de mistério e interrogação que caracterizam a obra e as falas do autor. É para esse tipo de atitude que se volta a crítica de Márcia Gonçalves em seu artigo “A morte e a vida da arte”:

O que o filósofo contemporâneo da arte pode testemunhar é exatamente o desdobramento de uma importante verdade filosófica [...] sobre o movimento eternamente contraditório, não apenas da arte, como de todas as formas de produção do ser humano, que, por meio delas, busca, em primeiro lugar, conhecer-se a si mesmo e, em segundo, superar-se ou alcançar a sua liberdade. (GONÇALVES, 2004, p.49).

2.1.3. Técnica, liberdade e sistema

Liberdade – essa é uma das chaves interpretativas do universo de Marcel Duchamp. É por valorizá-la de forma extrema que, em certo momento de sua trajetória, ele abandona a pintura e se isola de um meio que o oprime, aceitando um emprego em uma biblioteca. Além de necessitar de liberdade, Duchamp também se declara um curioso (CABANNE, 1987). Interessante observar, no entanto, que um conflito interior sempre vem à tona uma vez que algo lhe interessa. Ele passa a impressão de conviver com uma força que o impulsiona em direção àquilo que lhe parece diferente e inovador na obra do outro, mas uma repulsa se estabelece quase que de imediato, fazendo com que ele se desvie da trajetória apenas esboçada.

Seria por receio de se deixar influenciar para além de seu (estreito) limite de tolerância? O cubismo, por exemplo, tendência de inegável força no início do século XX, estética inovadora e mesmo revolucionária, desperta seriamente o seu interesse por volta de 1911. Ele se aproxima mas logo se afasta:

you know, tudo acontecia muito depressa. O cubismo interessou-me apenas durante alguns meses. Ao fim de 1912 eu já me interessava em outra coisa. Então, foi uma forma de experiência, mais que uma convicção (CABANNE, 1987, p.43).

A frase anterior de Duchamp não se refere evidentemente a um *ready-made* (*ready-made* e cubismo não se misturam facilmente), mas ao “Jogadores de xadrez” quadro de 1911 influenciado por Cézanne e pela pintura cubista. Como ele afirma, a experiência com a estética alheia é admitida e satisfeita, mas não chega a dar lugar a uma convicção formada. Mas que ordem de convicção é esta que já habita um jovem criador aos 24 anos de idade em 1911, a ponto de erguer uma barreira que força um desvio tão rápido quando se encontra face a uma tendência nova e tão inegavelmente poderosa como o cubismo? A resposta aparece quando ele se refere à atitude de desconfiança de sua parte não somente em relação à estética cubista, mas uma desconfiança de ordem mais ampla:

Uma desconfiança contra a sistematização. Nunca consegui me conter o bastante para aceitar formulas estabelecidas, copiar ou ser influenciado ao ponto de me lembrar de alguma coisa vista na véspera, numa vitrina de galeria. (CABANNE, 1987 , p.41)

Essa frase revela uma radicalidade no que se refere ao perfil propriamente ideológico de Duchamp, que reverbera sobre sua estética e, por consequência, sobre sua técnica. Duchamp fala de desconfiança quanto à sistematização. A técnica, se tomada do ponto de vista do artesão, de sua eficácia mecânica, do trabalho sobre a matéria, mostra que uma obra de arte plástica (um quadro cubista pode ser aqui a referência) supõe um trabalho de organização, de ajuste, de harmonização dos dados pictóricos que se sustentam em algum tipo de sistematização mais ou menos evidente, mais ou menos complexa. A definição de ‘sistema’ como foi visto através do estudo do pensamento de Jacques Ellul (ver seção 1.4.) supõe o envolvimento com “princípios” ou “práticas” organizadas.

Duchamp chega a falar de “fórmulas”. Princípios organizados e fórmulas conduzem às ‘leis’.

Na seção 2.6 deste trabalho será tecido um paralelo entre Pierre Boulez e Arnold Schoenberg – tratam-se de dois criadores na área da música, não muito defasados no tempo, e que admitem, sem muita dificuldade, algum tipo de paralelismo em seus percursos. Da mesma forma, será proposto a partir daqui um paralelo entre Marcel Duchamp et Arnold Schoenberg, o que supõe maiores riscos porque conjuga áreas distintas. Apesar da diferença entre as áreas, a distância entre os dois no tempo é pequena - Schoenberg nasceu em 1874 e Duchamp em 1887. Interessante observar também, embora isso não entre diretamente na discussão neste momento, que Schoenberg também pintava, tendo inclusive chegado a contribuir com duas de suas pinturas (Visão e Autoretrato) no Almanaque do *Blaue Reiter* editado em 1911 (KANDINSKY, 1981). No caso presente este viés não será explorado, mas sim a atitude dos dois criadores em seus processos de criação com relação à adesão ou não à noção de sistema – este é o ponto.

De início já se percebe que há uma relação de proximidade entre Schoenberg e Duchamp naquilo que ambos representam em seus respectivos campos no início do século XX. Schoenberg, assim como Duchamp assume o lugar daquele que propõe a descontinuidade. Ambos propõem revoluções que acarretam ruptura radical nas respectivas linguagens utilizadas, ambos carregam a etiqueta de ‘perturbador’, de ‘incompetente’, e ambos são acusados de uma suposta ausência de técnica no momento em que assumem a ruptura na estética; ambos foram rejeitados pelo meio e lutaram, cada um com seu estilo, sempre pela defesa de suas idéias, ambos foram marcados pelo sucesso do escândalo²³. Do ponto de vista da

²³ Registra-se aqui depoimentos do próprio Schoenberg com relação à falta de receptividade às suas obras no início do século XX: “Me tratavam como ‘corruptor da juventude’, e quando um certo crítico me comparou a Sócrates eu me perguntei se ele me fazia uma honra ou sugeria ao contrário que eu deveria, como Sócrates, ser condenado a beber uma taça de veneno. [...] Meu primeiro Quarteto de cordas teve um papel importante em minha vida. Inicialmente, os escândalos que ele provocou foram objeto de tantos comentários no mundo que eu passei a ser conhecido por um público considerável. É claro, eu era tido como o Satã da música moderna [...] E foi assim que um slogan apareceu ao qual me atribuíram a paternidade, sem razão. Se tornou comum dizer em tais casos: ‘ele obteve um sucesso de escândalo’ (SCHOENBERG, 1977, p.29). Duchamp não reagia como Schoenberg, pelo enfrentamento, pelo conflito aberto. Mas a recusa de seu *Nu descendant l’escalier* no Salão do Independentes em 1912 lhe soa tão agressiva que ele se retira do meio e abandona a pintura, indo se refugiar como bibliotecário na Bibliothéque Sainte Geneviève (CABANNE, 1987).

adesão ou não a um sistema, a diferença já é radical: Schoenberg não abre mão deste tipo de suporte.

O desenvolvimento da linguagem musical no ocidente sempre esteve estreitamente ligado à questão sistêmica, à utilização de padrões mais ou menos definidos, a conjuntos de leis reguladoras do discurso. No início do século XX, Schoenberg atravessa um período de intensa crise. Após o abandono radical do sistema tonal (o que se dá por volta de 1908, portanto, a 5 anos de distância do primeiro *ready-made* – a ‘Roda de bicicleta’ – de 1913), Schoenberg se encontra em dificuldades. O sistema tonal era um suporte estruturante extremamente poderoso, e seu abandono criou um vazio perturbador, impedindo a construção de formas mais desenvolvidas. No auge da crise Schoenberg – e da mesma forma seus mais importantes discípulos Anton Webern e Alban Berg – produz obras extremamente curtas, consequência justamente da ausência de um referencial sistêmico consistente²⁴. Schoenberg, além de ser um pensador refinado, era um teórico de peso que reconhecia o vazio em que se encontrava. Sua opção então foi de encontrar um sistema de substituição:

Depois de numerosas tentativas infrutíferas durante mais ou menos doze anos eu pude estabelecer às fundações de um novo modo de construção musical que me pareceu apto a substituir as diferenciações estruturais derivadas anteriormente do sistema tonal. Eu nomeei esse método: ‘Método de composição com doze sons que não tem outros parentescos entre eles além daqueles de cada som com o outro’. Esse método consiste essencialmente no emprego constante e exclusivo de uma série de doze sons diferentes. O que quer dizer naturalmente que esta série não repete nenhum som e que ela utiliza as doze notas da escala cromática, mas tomadas em uma ordem diferente. (SCHOENBERG, 1977, p.166)

Portanto, depois de um intenso período de crise, após doze anos de procura Schoenberg chega ao que ele considera um substituto suficiente para o sistema tonal – o Método de composição com doze sons²⁵. Duchamp, por sua vez, toma

²⁴ A destacar a brevidade das Seis pequenas peças para piano opus 19, compostas em 1913 e as 3 pequenas peças para orquestra de câmara, compostas em 1910. Da mesma forma encontramos peças extremamente curtas nos opus 7, 9, 10, 11 de Webern e no opus 5 de Berg – todas compostas entre 1909 e 1913.

²⁵ Torna-se necessário assinalar aqui uma nuance no posicionamento de Schoenberg. Ele propõe seu método dodecafônico em 1923, e por muitos anos procura por leis de aplicação da série. Para ele

todas as distâncias com a sistematização - procura livrar-se delas. Um ano apenas depois de evitar a adesão à estética cubista, muito em função de sua desconfiança para com os sistemas previamente estabelecidos, ele rompe de forma radical com a estética vigente através de seu primeiro *ready-made*. Ora, o *ready-made* que pode ser considerado a recusa de toda preocupação com o controle ou o equilíbrio da relação forma x conteúdo, o abrir mão de toda estética, supõe uma atitude de escolha neutra, o que pode ser visto como tentativa extrema de escapar a toda elaboração sistemática:

É preciso chegar a qualquer coisa como uma indiferença tal que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo numa ausência total de bom ou mal gosto. (CABANNE, 1972, p.80)

Ao tratar do aspecto filosófico da questão, Gerd Bornheim coloca que a necessidade do sistema não surge dele mesmo de forma isolada, mas acontece a partir da existência de um problema. Sistema e problema são os dois polos em torno dos quais gira a questão filosófica. Para os estóicos, três séculos antes de Cristo, o sistema é a ordem natural das coisas, é a ordem da *physis* (natureza) e a sabedoria consiste em encontrar uma harmonia com ela, ou com o “sistema do cosmos”. Bornheim coloca também o sistema como algo que extrapola o campo da filosofia e “abraça todo o campo da *episteme* desde as mais modestas ciências particulares.” (BORNHEIM, 1978, p.101-102)

Desde Platão é sabido que *techne*, *episteme*, e racionalidade andam juntas. Se o pensamento sistematizado mobiliza processos para alcançar uma finalidade determinada, e se ele envolve todo o campo da *episteme* como afirma Bornheim, ele envolve também todo o campo da *techne*. Mas a questão estética muitas vezes

o que poderia ser denominado um real ‘sistema de escrita’ dependia absolutamente da enunciação de leis a ele associadas. Não tendo chegado à descoberta de tais leis, ele denomina seu método de escrita um ‘método’ e faz questão de marcar a diferença: “Eu não sou o inventor de um sistema mas de um método, o que quer dizer de uma maneira de implementar logicamente uma fórmula pré-determinada. Um método pode resultar de um sistema, mas não necessariamente.” (Schoenberg, 1977, p.166). Na presente argumentação essa nuance se dilui. O que importa nesse momento é a referência ou não a um conjunto organizado de procedimentos que serve de baliza para o processo criativo, sendo então irrelevante o estabelecimento ou não de leis estritas. O que se encontra ao pesquisar o significado das duas palavras (sistema x método) reforça esta posição – os significados se superpõem: *Método*: processo ou sistema lógico que torna eficiente e ordenada uma determinada atividade; obra escrita que contém os princípios básicos de uma disciplina (AULETE, 2011).

coloca situações nas quais por mais que se reforce a argumentação, se aprofunde na análise, não se chega definições precisas. A fórmula é conhecida: anda-se em torno do objeto artístico, mas por mais que se aperte o cerco, atingi-lo em seu cerne é tarefa inglória. A relação de Duchamp com o *ready-made*, e deste com a noção de sistema parece ser um destes casos. Sua intenção, se observada por uma determinada perspectiva encontra respaldo no real, por outra o contradiz. O posicionamento de Duchamp é claro: o *ready-made* representa a reação a uma espécie de esgotamento da noção de obra de arte, além de ser uma tentativa radical de escape técnico à sistematização. Duchamp então, coerentemente, decide pela não intervenção, de forma que esse distanciamento em relação ao objeto escolhido, espécie de garantia de uma virgindade originária, lhe assegure que a sistematização não acontecerá. Mas o que se depreende nesse processo é que a tentativa de Duchamp esbarra em uma barreira mais forte do que ele poderia imaginar: a aderência da noção de sistema à vida mesmo; vida que, enquanto processo dinâmico que flui em constante mutação, necessita de um coeficiente de ordenação mínimo, abaixo do qual o caos se impõe gerando a asfixia.

Gerd Bornheim entende por sistema na área da filosofia “a ordem da relação aferível entre cada modo de ser com seu fundamento.” (BORNHEIM, 1978, p.108). Para ele, a vida do homem, afora todo o aspecto criativo ou artístico que possa eventualmente comportar, supõe um inevitável lado prático que demanda organização mínima para que aconteça. Somente essa demanda de uma ordem fundamental já faz com que a idéia de sistema se coloque como inerente à natureza humana. O lado prático da vida supõe uma atividade espontânea do pensamento que tende, sem que isso seja um esforço muito grande, a uma organização sistemática. Bornheim, reforça esse postulado recuperando a noção de *experiential continuum* a partir de Dewey: para que as experiências vitais sejam sustentadas por uma consistência mínima, é necessário que elas se coloquem sob um todo contínuo. Para Bornheim “a idéia de sistema, de conjunto, de organicidade, pertence à própria natureza do real em qualquer de suas dimensões.” (BORNHEIM, 1978, p.106-107) A partir de Bornheim, portanto, é possível dizer que a desconfiança de Duchamp não é suficiente para livrá-lo de uma atitude ‘sistemática’. A não intervenção no *ready-made* não faz desaparecer o sistema - a simples decisão originária de praticar uma escolha neutra, de gerar uma anestesia geral já é suficiente para que o sistema se

instale. Naumann reforça esta posição, de inevitabilidade do caráter sistêmico no fazer artístico de Duchamp, mas sob outra perspectiva, identificando-o em relação a outra variável - a não repetição:

“[...] só posso enxergar o evitar sistemático da repetição em Duchamp como um sistema em e por si mesmo, um compromisso ideológico com o processo do fazer artístico que resulta inevitavelmente em certas contradições filosóficas – ou colocando de outra maneira, um sistema que por sua própria natureza cria problemas sem uma necessidade aparente de soluções.” (NAUMANN, in: DUVE, 1991, p.42)

Portanto, sem um sistema de referência não há possibilidade de movimento dirigido e o *ready-made*, mesmo sendo um objeto que abre mão de toda preocupação estética, vem ao mundo como produto de uma intenção bem clara, dirigida: “[...] ausência total de bom ou mal gosto, uma anestesia completa.” (DUCHAMP, 1978, p.164) A partir daí a racionalidade se instala - dirigido é o produto, tecnicamente sistematizado é o ato.

Apesar da consciência da própria liberdade aparecer como fator determinante no processo criativo tanto em Duchamp quanto em Schoenberg, ambos são escravos de uma força maior que os ultrapassa. Essa força, que joga contra Duchamp e a favor de Schoenberg, pode se manifestar através de uma ordem fechada e acomodada em regulagens estreitamente definidas - como o método dodecafônico de Schoenberg - ou simplesmente existir a partir de uma atitude espontânea, mas não menos definitiva - como a neutralidade na escolha de um *ready-made* em Duchamp. Mas, independentemente dos posicionamentos ou escolhas, a racionalidade do ser humano se infiltra, e silenciosamente, na ponta dos pés cobra seu preço – o homem é racional, logo inevitavelmente sistemático – Duchamp que o diga, mesmo a contra(gosto).

Schoenberg pró-sistema, Duchamp contra o sistema – oposição absoluta no *parti pris*. No interior dessa oposição, no entanto, se esconde um ponto de contato entre eles, que foi tangenciado nas últimas páginas, e que será o próximo centro de atenção: a questão da ‘não repetição’.

2.1.4. Repetir ou não repetir, tecnicamente

O paralelo Duchamp/Schoenberg continua sendo o foco do momento. Schoenberg, no início do século XX, carrega a necessidade da variação como verdadeira bandeira, ou seja, adota o princípio da ‘não repetição’ como procedimento técnico fundamental em suas composições, chegando à beira da obsessão com essa idéia. O princípio da repetição sempre foi o principal mecanismo unificador da música ocidental como ele mesmo afirma:

A repetição tem um papel tão importante em música, na forma das peças, em toda sua técnica de escritura, que são as exceções à repetição que seria necessário justificar, se necessário fosse. Em suas formas mais elementares, a música consiste em repetições simplistas. E em suas formas mais elaboradas, o fator de unificação, aquele que permite ao ouvinte ligar logicamente as partes umas às outras, o motivo em uma palavra, só pode manifestar sua existência pelo jogo da repetição (SCHOENBERG, 1977, p.205).

No sentido de se contrapor a este viés da estética ocidental que busca a unificação e a coesão na repetição, Schoenberg procura então o caminho oposto. Seu problema se torna: como unificar sem repetir? Suas composições, sobretudo no período que vai de 1908 até 1923 (escrita não tonal)²⁶, se caracterizam por uma extrema complexidade na fatura, por uma destreza notável devido à dificuldade que se estabelece uma vez que ele abre mão de dois estruturadores muito importantes: o sistema tonal que auxiliava na articulação das idéias e organizava a forma com seu jogo de funcionalidades, e o procedimento da repetição, que deveria ser banido de toda construção. Ao evitar a repetição estrita Schoenberg se submete de forma consciente e convicta a uma ‘lei fundamental’:

Cada uma de minhas idéias musicais essenciais é enunciada uma só vez; dizendo de outra forma, eu me repito pouco ou não me repito de forma alguma. É a variação que substitui quase totalmente em minhas obras a repetição (uma exceção a essa regra será raramente encontrada) [...] Eu já confessei honestamente minha maneira de agir: nunca me repetir, ou quase nunca (SCHOENBERG; 1977, p.85-86).

²⁶ A primeira obra não tonal de Schoenberg é o quarteto de cordas op.10 de 1908 cujo último movimento, ao qual é adicionada uma cantora, não faz referência a tonalidade alguma. A partir daí Schoenberg entra em seu período atonal livre. A escrita sistemática somente reaparecerá em sua produção em 1923 com a última peça do Opus 23, Valse, inteiramente escrita sobre uma série de 12 sons (escrita dodecafônica).

O que chama a atenção nesse momento é a semelhança entre a citação anterior de Schoenberg, e o que se encontra nas palavras seguintes de Duchamp, quando se refere às razões que o levaram ao abandono das possíveis influências da estética cubista em 1913: “Sempre essa necessidade de mudança, esse desejo de não repetir-me nunca”(DUCHAMP, 1978, p.157).

Encontra-se, portanto, em Duchamp o mesmo *parti pris* de Schoenberg, quase a mesma frase palavra por palavra, marcada obviamente pelas nuances naturais dos contextos nos quais cada um se situa, mas pronunciadas em relação ao mesmo período de suas vidas. Para melhor compreensão da contradição instalada – recusa da repetição x necessidade/recusa do sistema – será olhado mais de perto o sentido da ‘não repetição’ no pensamento de cada um deles.

Schoenberg evita a repetição por diversas razões. Primeiramente por ser este um procedimento que ele considera gasto por séculos de utilização. Como o próprio Schoenberg observa, a ‘repetição’ aparece como um dos principais procedimentos técnicos de unificação nas obras da tradição européia. Qualquer trecho de Vivaldi, Scarlatti, Haydn, ou Chopin atesta esse fato com total evidência; a escrita é afetada por um tematismo que supõe motivos principais ou secundários, temas hierarquicamente organizados que são transpostos, transformados, decompostos, e a repetição é o procedimento chave que estrutura tais transformações. Em segundo lugar por uma razão sistêmica. O sistema tonal supõe como fundamento o estabelecimento de uma ‘Tônica’ que funciona como centro de equilíbrio. Quanto mais ela for repetida mais será impressa na percepção, mais facilmente será reconhecida como centro de equilíbrio. Logo a idéia de repetição se insere no âmago do sistema tonal, ela é necessária para que o principal conceito estruturador – a Tônica - se afirme; se ele recusa tal sistema, recusa, ao mesmo tempo, seu principal mecanismo organizador – a repetição.

Ora, um compositor que em sua estética já procura evitar a repetição na articulação de suas idéias, de seus motivos principais, de seus gestos expressivos, e que na procura de um ponto de apoio encontra a solução em um método no qual a ‘não repetição’ é justamente a lei maior, tem o direito de se considerar amplamente

satisfeito e justificado em sua coerência. A não repetição assumida enquanto procedimento inexorável se acomoda e se fortalece em um sistema que a reitera.

Em Duchamp observamos uma trajetória distinta apesar de partir do mesmo princípio. A não repetição (que é sem dúvida um *a priori* técnico) em Duchamp é uma figura complexa, muito mais complexa e conflituosa do que em Schoenberg, o que aliás não provoca desvio algum no padrão impresso por Duchamp em toda sua trajetória. Duchamp manifesta em diversas oportunidades sua aversão àquilo que não se move; seu pensamento não se acomoda nunca em uma solução definitiva, a começar pela diversidade de técnicas que emprega ao criar: “Tinha uma obsessão de não me servir das mesmas coisas” (CABANNE, 1972, p.64). Didi-Huberman chega a falar de uma “abertura técnica” que tende ao infinito:

Seria necessário uma obra inteira para tratar da infinidade técnica em Duchamp, para compreender sua heurística dos suportes e dos materiais [...] Óleo sobre tela, tinta da China, aguada, aquarela, guache, lápis e carvão vegetal sobre papel, água forte, ponta seca, litografia [...] diversidade dos suportes: papel de música, papier calque, papel carbono, vidro, filme fotográfico, bronze, zinco, cobre, couro, papel de alumínio, veludo negro, plexiglas, mata-borrão colorido [...] tipos de processos: stencil, borrões, douradura, colagem, estereoscopia, cinema [...] diversidade de materiais: chumbo, ouro, fios, alfinetes de segurança, pregos, porcas, osso de lula, gaze, iodo, espuma de borracha, algodão, grade, gesso, resina de dentista, compensado, lã, pele, cabelos, pelos pubianos, esperma, talco, chocolate, massa de pão, moscas... (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.228-230).

No que se refere ao *ready-made* de maneira mais específica, Duchamp afirma a necessidade de proceder por um olhar neutro, indiferente, sendo que a indiferença visa nesse caso um distanciamento do objeto, de forma que, a partir dele, o bom ou o mal gosto ‘não’ se instale. Ao ser questionado sobre o que é o gosto ele responde: “Um hábito. A repetição de uma coisa já aceita.” (CABANNE, 1972, p.80) Duchamp não se interessa por produzir o bom ou o mal gosto, nem o “deleite estético”; mais que isso, com o *ready-made* ele não quer confeccionar um objeto artístico, e frisa a diferença: “[...] querendo sublinhar a antinomia fundamental que existe entre a arte e os *ready-mades*, imaginei um *ready-made recíproco*: utilizar um Rembrandt como tábua de passar” (DUCHAMP, 1978, p.164).

A idéia de repetição está intimamente conectada ao hábito, que, segundo ele, abre espaço para o gosto; o gosto, bom ou mal, é indiferente – é sempre o gosto - e traz à tona a estética. O que chama a atenção é que o gesto que alcança a suposta neutralidade no objeto ‘sem gosto’ não é um gesto neutro. Trata-se de uma atitude extremamente técnica, uma técnica negativa talvez, espécie de reverso da medalha que filtra apoiada em um critério fino, espécie de virtuosismo do olhar que detecta a neutralidade objetivada. Não é qualquer objeto que se acomoda ao status de *ready-made* – sua escolha é muito distante de uma qualquer escolha, de uma inconsistência amadora como poderia parecer em um primeiro momento. Neste sentido, Levi-Strauss afirma em relação ao *ready-made*:

Digamos que não é qualquer objeto, de qualquer maneira; os objetos não são necessariamente todos tão ricos dessas possibilidades latentes; serão certos objetos em certos contextos. (LEVI-STRAUSS, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p.185)

A tensão presente no discurso de Duchamp em relação ao processo de repetição e o *ready-made* se manifesta através de uma dialética interna que beira o contraditório – o mesmo e o diferente, o repetir e o não repetir se alternam numa quase superposição. Didi-Huberman chega a falar aqui de um “tecido de contradições” (2008, p.270). Em princípio Duchamp exclui o objeto repetido; ele se nega a “fazer uma forma no sentido estético, de fazer uma forma ou uma cor. E repeti-las”(CABANNE, 1978, p.81). Ora, o que não se repete é único. Em um segundo momento ele muda a direção e declara a visceral neutralidade do *ready-made*, que “não tem nada de único”, ou seja, a neutralidade aparece como resultado de uma fabricação em série²⁷ na qual predomina a indiferença - todos se equivalem, são todos produtos de uma mesma matriz: “a réplica de um *ready-made* transmite a mesma mensagem” (loc.cit.).

²⁷ O *ready-made* de Duchamp é o objeto neutro, fabricado em ‘série’; série de iguais, de mesma morfologia, com a mesma finalidade, somente se diferenciam pelo infinitesimal - *inframine*. O Método de composição com doze sons de Schoenberg se baseia em uma ‘série’ – série de alturas distintas, que não se repetem e por isso mesmo se acomodam na neutralidade de seu potencial atrativo. Notas diferentes, definidas por frequências específicas, se tornam neutras, iguais perante o todo uma vez que uma é incapaz de se impor sobre qualquer outra. A palavra ‘série’ traz o jogo de fora dela, para dentro dela. A palavra é a mesma, o que ela contém e irradia em cada caso é diferente – dentro dela adjunto adverbial (‘em série’) e substantivo (a ‘série’) serpenteiam, um em torno do outro, palavra inflada, significado que se expande, *inframine* gramatical. Na proximidade Duchamp-Schoenberg a tecnicidade provoca curto-circuitos - em série.

Em um terceiro momento Duchamp vai ainda mais longe afirmando que os tubos de tinta utilizados pelos pintores também se encaixam na categoria de produto manufaturado, logo são passíveis de reprodução em série, logo indiferenciados, logo neutros. A partir daí o conceito é expandido como consequência de uma dedução lógica, e tudo passa a ser repetição de um mesmo padrão: “todas as telas do mundo são *ready-mades ajudados* e trabalhos de acoplamento.”(DUCHAMP, 1978, p.165). Duchamp, em uma nítida atitude de humor, espécie de um rir de si mesmo, se refere a essa última afirmação como parte de um “discurso de egomaníaco”. Somente desta forma suas palavras podem ser consideradas. Se todos os quadros já pintados são aceitos como *ready-mades ajudados* a dimensão estética é inevitavelmente recuperada e todo o projeto desmorona pela perda de sua própria essência – equívoco técnico. Mas Duchamp não teme a contradição, e ela penetra em seu universo muitas vezes é pela via do humor mesmo. O gesto que inventa o *ready-made* e dissolve a noção de obra “não é tanto uma operação artística quanto um jogo filosófico, ou antes, dialético: é uma negação que pelo humor se torna uma afirmação” (PAZ, 2004, p.29).

O fato de evitar toda elaboração de ordem estética desloca a força do *ready-made* para a manifestação de uma idéia, para a materialização de um conceito. Ora, no início do século passado, momento no qual o pensamento moderno ainda se manifesta em sua plenitude, com a idéia de vanguarda atrelada ao par complementar esgotamento/renovação, toda proposta diferenciada que surge tem um potencial limitado de exploração, espécie de coeficiente de interesse impossível de se definir antecipadamente por depender de uma interação complexa de variáveis de ordem técnica, sociológica, antropológica. Mesmo que seja impossível uma mensuração exata do tempo de vida da nova idéia nesse momento da história – e isso, na idade moderna, vale para todo o universo da arte, não só para as artes plásticas - existe um momento a partir do qual se percebe o desgaste, o interesse cai consequência inevitável do emprego excessivo da nova formulação.²⁸ No espaço

²⁸ Schoenberg, nesta seção em confronto com Duchamp, é o exemplo típico de alguém que avaliou de forma equivocada o aspecto ‘tempo de vida’ de um método, de uma técnica – a sua própria. Ele propõe o ‘Método de composição com doze sons’ em 1923, e afirma em 1941: “O tempo virá onde será absolutamente necessário, para ser admitido na classe de composição de um conservatório, de se mostrar capaz de tirar material temático de uma série de doze sons” (SCHOENBERG, 1977, p.172) Tal afirmação demonstra uma fé inabalável no caráter histórico essencial de sua proposta, e mais que isso, uma convicção de que sua ‘descoberta’ algum dia seria reconhecida como solução

moderno, o caráter dialético das formas de produção artística se manifesta nessa dinâmica, nesse vai e vem do novo ao velho, da descoberta que estimula ao interesse que decai. Duchamp percebe o risco de saturação do *ready-made* em função da repetição do gesto radical que o gera, e vira o jogo mais uma vez:

Não demorei em me dar conta do perigo que poderia haver em usar sem discriminação esta forma de expressão e decidi limitar a produção dos *ready-mades* a uma pequena quantidade a cada ano. Compreendi nesta época que, para o espectador ainda mais que para o artista, a arte é uma droga de hábito e quis proteger meus *ready-mades* contra uma contaminação de tal gênero (DUCHAMP, 1978, p.164).

Esse último aspecto – economia na não repetição - se destaca dos demais; ele levanta uma questão técnica central para a sobrevivência do *ready-made* enquanto solução aplicável, merecedora de interesse. O que Duchamp percebe aqui é a ameaça de desgaste que paira sobre o próprio conceito de *ready-made*, como se o movimento que o produz possuísse uma inércia perigosamente limitada, um tempo de sobrevivência não muito longo que ele procura preservar protegendo o objeto de uma exposição excessiva. Greenberg, ao falar sobre a produção pós-Duchamp parece chamar a atenção para esse mesmo aspecto, e deixa transparecer uma crítica quando afirma que:

[...] artistas produzem, desde Duchamp há 50 anos, na esperança de que à força de evadir-se do domínio do gosto mas permanecendo no contexto da arte certos artifícios alcançarão valor único (GREENBERG, 1996, p.125).

Greenberg quer mostrar que o preço a ser pago pela ‘*empreinte*’ Duchamp é sem dúvida muito alto. A força de sua herança reverbera na produção das gerações seguintes, que foram fatalmente alavancadas por seu impulso, mas que, em contrapartida, tiveram que lidar com a dialética da criação em uma intensidade muito mais acentuada do que todas as gerações pré-Duchamp. A radicalidade de sua

indispensável à transformação da linguagem, e a partir daí teria seu uso disseminado, e sua validade legitimada por uma generalização inevitável. O método dodecafônico foi reconhecido evidentemente como solução adequada, como estética legítima e mesmo necessária por um determinado período para um certo grupo de compositores, mas foi ultrapassado pela dinâmica dos próprios processos de criação. Em 1949 Olivier Messiaen compõe “Modo de Valores e Intensidades” que mantem o pensamento serial mas o expande, dando lugar à série generalizada. A partir daí a escrita dodecafônica estrita foi ultrapassada, caindo em desuso, apenas 26 anos após seu nascimento.

proposta é sua força transformadora; mas ao mesmo tempo a radicalidade de sua proposta expõe excessivamente o gesto. A proposta do *ready-made* não é sutil, ela é violenta, ela não se esconde, ela agride; ela destrói ao mesmo tempo que revigora, e isto vem influir fatalmente nas variáveis que determinam seu reaproveitamento no campo da modernidade. Ninguém depois/além de Duchamp escolheria *ready-mades* impunemente. Mas muitos criam até hoje no rastro da violência de sua radicalidade. Resta então a pergunta: até onde permitir o realce da perturbação conceitual provocada por Duchamp? Até que ponto assimilar/reaproveitar (transformando) suas aquisições sem permitir que aconteça a queda da tensão na relação novo/velho que gera fatalmente a perda de interesse? O que Greenberg emite é uma crítica aos criadores pós-Duchamp, que podem não ter avaliado consistentemente o limite a partir do qual o aproveitamento dos rastros do *ready-made* já se torna uma fragilidade e não um sinal de viva contemporaneidade. As idéias também envelhecem - que instância adquire a legitimidade para ajuizar tais limites?

A simples (mas explícita) preocupação com a determinação do ponto exato a partir do qual esse limite é extrapolado aparece como manifestação inequívoca de refinamento técnico. Duchamp economiza por uma inquestionável sensibilidade de artista. O cuidado com a preservação da idéia ganha uma conotação técnica a partir do momento que vem regular o ritmo de produção do objeto. Passar um tempo sem 'escolher' um *ready-made* significa aqui economizar no gesto, acumular uma reserva do potencial de impressão. Preservar a idéia de uma exposição excessiva é uma forma de cuidado, um capricho com a vida mesmo, mais uma prova de que qualquer coisa, a qualquer tempo e de qualquer modo não é definitivamente o estilo Duchamp.

Duchamp não fabrica o *ready-made*, Duchamp não constrói o *ready-made*; ele escolhe o objeto que, a partir da escolha, abandona seu estado originário para assumir um outro lugar no mundo. A categoria *ready-made* não ajudado, ou seja, aquele que não recebe nenhum acréscimo ou arremate – como a Fonte ou o Porta Garrafas – que é produto de um anonimato e que se torna objeto de uma escolha muito específica, pode ser considerado um caso extremo; o caso extremo de obra que não se quer obra, produto de uma produção já acontecida, fatura defasada a

partir da origem, técnica velada por uma atitude de enfrentamento com o mundo. Mas o que define o estatuto da obra, o que a acomoda em uma categoria estável – obra de arte/não obra de arte - é a intenção do autor apoiada em seus processos criativos/elaborativos, ou a resultante dos mecanismos de percepção/assimilação que a envolvem? Por mais que Duchamp procure desviar-se tecnicamente do gesto de produção de uma obra de arte, ele, enquanto aquele que escolhe, e o *ready-made*, enquanto produto da escolha, acabam por ser assimilados pelo campo da difusão artística – exposições de seus trabalhos sempre aconteceram nos salões da Europa e da América, biografias a seu respeito foram escritas por mais de um autor, análises de suas obras ocupam as prateleiras de livrarias e bibliotecas, teses a seu respeito continuam a ser produzidas. Tassarini (2001, p.84), referindo-se à produção/divulgação de suas "não obras de arte" chega a falar de um processo de colagem: a não obra de arte, o "qualquer coisa" é "colado" dentro do espaço institucional onde as obras de arte legítimas acontecem. Trata-se de uma operação técnica, diríamos de segundo nível, um trabalho de deslocamento do objeto escolhido que acaba por ser colado em uma sala de museu, desregulando assim o espaço da difusão que o acolhe, que é obrigado a se redimensionar, correndo inclusive o risco da própria dissolução quando o gesto é radicalizado: lixo/arte na galeria permanece lixo? Galeria que acolhe o arte/lixo permanece galeria?

2.1.5. Técnica e finalidade - *ergon* e materialidade

Até aqui o *ready-made* foi focado a partir de aspectos que chamam a atenção por mostrarem caminhos através dos quais a técnica acha sua via de escape e se desvela. Se agora o problema for tomado pela outra ponta da corda – trazendo as definições de técnica para junto do *ready-made* de modo a gerar a reflexão - outros espaços podem se abrir. Escolhe-se, então, uma primeira definição moderna da técnica para gerar o estímulo: “Conjunto de procedimentos bem definidos e transmissíveis, destinados a produzir certos resultados julgados úteis” (LALANDE apud BALANSARD, 2001, p.46). Isto é tudo que o *ready-made* não é. Procedimentos bem definidos aqui não se encontram; cada *ready-made* é uma variante de uma idéia que procura escapular sempre por onde não se espera, que não se rende nunca a um agenciamento repetitivo. Uma vez que os procedimentos não se definem claramente sua transmissão se torna impossível – o que transmitir,

não há, a não ser a neutralidade na escolha. O "resultado útil" também aqui não se coloca, considerada a finalidade sem fim do objeto artístico, já detectada e bem desenvolvida pelo criticismo kantiano elaborado durante o século XVIII (KANT, 1995). A considerar, portanto, o conceito de técnica proposto acima por Lalande, o *ready-made* pode ser classificado como um produto genuinamente não-técnico.

Nas contribuições de Jacques Ellul não se encontra também maiores auxílios para a abordagem do *ready-made*; o que ele traz de mais interessante é a concepção de sistema que pode ser bastante produtiva, mas que definitivamente não se aplica ao caso do *ready-made*. Ao afirmar que enxerga na arte moderna uma espécie de revolta perniciosa contra tudo o que se estrutura organicamente, ele também não é de muita valia: "a arte moderna permanece um protesto contra a técnica" (ELLUL, 1980, p.31). Este tipo de manifestação reflete uma concepção de técnica ainda muito dependente de suas raízes gregas, ainda muito ligada à racionalidade, ao conhecimento de suas causas, ao movimento que cria tendo como referência um ideal de beleza derivado da idéia de natureza, em suma uma concepção já bastante gasta e ultrapassada.

Nos estudiosos dos diálogos de Platão encontram-se outros aspectos da *techne* que, quando confrontados ao *ready-made*, criam uma certa suspensão, deixam no ar a incerteza quanto à sua adequação. Irwin e Katho, por exemplo, caracterizam a *techne* como atividade racional, a racionalidade se manifestando no manobrar de um processo que resulta em um determinado produto (IRWIN, KATHO apud BALANSARD, 2001, p.47). Para eles, portanto, a *techne* é uma atividade produtiva e devidamente finalizada. Observa-se no *ready-made* uma racionalidade evidente que precede a ação. Duchamp premedita o gesto, espera o momento certo, e quando finalmente escolhe, baseia-se em um princípio racional: a maior neutralidade possível. A questão torna-se mais complexa quando se volta a atenção para o objeto fim dessa neutralidade premeditada. Conhecida é a afirmação: "Se Mr. Mutt com suas próprias mãos fez a Fonte ou não isso não tem importância alguma. Ele a escolheu. [...] criou um novo pensamento para aquele objeto." (DUCHAMP, in: STILES, 1996, p.817)

Por mais que Duchamp desvie o foco do objeto produzido na tentativa de imprimir nele apenas um significado - o de suporte não manipulado de uma idéia - não se pode dizer que a materialidade ali inexistia, e, assim sendo, não se manifeste. Algo veio ao mundo além de uma simples idéia, e reforçando-se a clareza sobre o que regula este vir ao mundo, a questão técnica que o sustenta pode ser melhor assimilada. Como compreender, então, este movimento?

De acordo com Balansard o produto de uma *techne* é designado nos Diálogos de Platão pela maioria de seus comentadores como sendo um *ergon*: “a *techne* pode ser identificada pelo objeto que ela produz e que designa o termo grego *ergon*.” (BALANSARD, 2001, p.51) Se existe *ergon* – produto – a ele, portanto, está associada alguma *techne*. A contradição aparece quando se afirma que o *ready-made* de Duchamp, enquanto resultado de um gesto neutro mas voluntário, pode ser considerado produto produzido. Duchamp no limite da radicalidade não interfere no objeto, como ele mesmo afirma: R.Mutt apenas o “escolhe”. Aqui um objeto ocupa o lugar do produto; mas como caracterizar sua produção? Ao mesmo tempo que fica difícil admiti-la, sabe-se que para cada *ready-made* escolhido existe um antes da escolha, e um depois da escolha, o que lhe imprime de alguma forma um caráter teleológico - traço fundamental da *techne*, como colocado por Platão na República (BALANSARD, 2001, p.52) -, o *ready-made* aparece no final de um processo, no mínimo, de tomada de decisão. Como validar então uma *techne* em uma suposta produção onde não há interferência no objeto para além de um processo voluntariamente definido como escolha neutra? Aí se situa o problema neste momento.

A palavra *ergon* serve para designar o mundo como uma fabricação divina, obra de um operário divino, como serve para designar todo objeto saído de uma fabricação. Assim, o que realiza o pintor, ou o escultor, essa obra concreta que ele dá a ver, resultado de seu trabalho se diz *ergon*. (BALANSARD, 2001, p.53)

Partindo do princípio que toda *techne* supõe um *ergon*, e se a definição de *ergon* fica fechada na citação acima, é possível afirmar que *ready-made* e *techne*, por essa via não se conectam. É difícil enxergá-lo como resultado de uma fabricação quando todo processo se resume à escolha do objeto. Balansard, no entanto,

considera que a noção de *ergon* por vezes afeta certas *technai* que não dão lugar a uma produção exatamente materializada. A medicina, citada por Platão como exemplo de atividade que comporta legítima *techne* - por permitir o reto raciocínio sobre as causas que justificam os procedimentos, por poder ser ensinada (Platão, Gorgias, 501a) - não produz exatamente um objeto concreto como resultado de seu fazer. A saúde, que é o equilíbrio restabelecido no corpo, flui a partir da ação do médico mas em momento algum ela se materializa. O médico também trabalha sobre um corpo/matéria que ele não criou, mas sobre o qual ele age, alterando-o através de impulsos e estímulos, na tentativa de restabelecer o fluxo livre das energias: “O *ergon* da medicina, a saúde, é a ordem que é restaurada no corpo” (BALANSARD, 2001, p.55). Ampliando assim a noção de *ergon*, o *ready-made* passa a fazer sentido. Ele é fruto de uma escolha e de um deslocamento de seu lugar de origem, duas ações distintas que acabam por estabelecer um novo patamar de equilíbrio para um objeto que não foi necessariamente 'criado' em sua materialidade, mas foi modificado na perspectiva de sua presença no mundo. Octavio Paz chega a falar dessa transformação como o ato de “entronizar uma ninharia e, uma vez em seu trono, negá-la e negar-se a si mesmo” (PAZ, 2004, p.30). É possível dizer que a energia que o objeto "ninharia" irradia a partir de sua metamorfose, uma vez que ele é "entronizado" em *ready-made*, é diferente da original. Tal metamorfose provoca um realinhamento de suas potencialidades, modificando e acentuando sua capacidade de irradiação. Prova disso é que a qualidade, e mesmo a funcionalidade dos olhares que incidirão sobre ele a partir desse ponto são manifestamente diferentes, são a contrapartida da força que ele ganha na transmutação – o *ready-made* não é um objeto retificado, ‘curado’ de qualquer desequilíbrio formal ou material, mas carrega consigo uma materialidade resignificada e, por essa razão, potencializada. Esse novo estado de equilíbrio poderia então ser visto como o *ergon* da situação, resultado de uma ação técnica finalmente bastante eficaz.

A relação *techne*/produto é desenvolvida também por Kent-Sprague que subdivide as artes nos Diálogos de Platão em duas categorias: as artes de primeira ordem, cujos produtos são facilmente verificáveis, e as artes de segunda ordem para as quais o produto aparece como indeterminado (KENT-SPRAGUE apud BALANSARD, 2001, p.52). A política, por exemplo, aparece como arte de segunda

ordem, a carpintaria e a medicina como de primeira ordem. O *ready-made* causa problema por se manifestar através de um produto cuja conexão com o processo que o produz é de difícil compreensão; e a taxonomia de Kent-Sprague não auxilia muito na resolução do impasse. A evidente materialidade do objeto permite classificá-lo como arte de primeira ordem; no entanto a complexidade da relação deste objeto com o processo que o gera desarma toda certeza, tendendo a deslocá-lo para a segunda ordem: o processo gera não exatamente o objeto, mas muito mais que isso, gera uma espécie de campo de força que passa a gravitar em torno dele, e é isso que cria essa sensação de um produto não claramente verificável.

Balansard, através dos comentários de T.Irwin, permite avançar na reflexão sobre esse suposto campo de força na medida em que procura associar o *ergon* não exatamente ao objeto produzido pela *techne* mas

àquilo que resulta dela, sem que esse resultado se atualize em um objeto fabricado. O acento é colocado sobre a separação entre o processo e o resultado desse processo (BALANSARD, 2001, p.56).

Esta estratégia apresenta melhor funcionalidade para a análise do *ready-made*. Em lugar de insistir na compreensão da conexão objeto/processo como única via de acesso ao *ergon*, desloca-se o foco para o cerne da operação que dá vida ao *ready-made*, admitindo de saída a ruptura. O processo de escolha precede à materialização, mas a transformação conceitual que resulta dessa escolha expande o objeto para além dele mesmo, gerando um campo de força que é muito mais do processo do que do objeto. Portanto, no instante em que Duchamp dispara a escolha, uma espécie de curto circuito conceitual acontece entre o objeto e o processo, fazendo com que as duas instâncias se separem. O objeto continua a ser exatamente ele mesmo, sem alteração em sua materialidade, e a resultante do processo não está mais nele, mas em seu entorno. O que resulta da operação vive a partir daí como irradiação, e não como transformação palpável, visível, concreta – a resultante do processo de alguma forma se desconecta da materialidade do produto.

Se agora processo e produto não necessitam mais andar lado a lado para legitimar a operação, verifica-se uma conexão *ready-made/techne* que ressurgue

revigorada. É possível dizer que a geração de um *ready-made* é algo de extremamente técnico, mas uma técnica que não se manifesta na concretude do objeto materializado e sim se desloca para o entorno do objeto mesmo, flutua sobre ele, constituindo com ele um *ergon* de força e sutileza extremas, porém invisíveis em uma primeira aproximação e sobretudo inalcançáveis pelo olhar despreparado.

A tentativa de aprofundamento na compreensão do *ergon* leva à sua relação com as matemáticas. Kent-Sprague (apud BALANSARD, 2001, p.57) considera que neste campo não há *ergon* propriamente produzido, mas apenas objeto determinado: o par e o ímpar, sobre os quais acontece a formulação. Como afirma Balansard “o resultado matemático não é nem uma invenção nem uma produção do espírito humano, mas uma descoberta” (2001, p.58). Os elementos que são postos em jogo quando das elaborações matemáticas, como o círculo, o triângulo retângulo, o número Pi, ou mesmo os números pares e ímpares não são criações do homem; já existiam desde sempre, são dados de ordem cósmica, sendo que a intervenção humana apenas os identificou, desvelou suas propriedades e os colocou em funcionamento. A operação matemática não gera um produto mas de alguma forma o “apreende, apanha, descobre.” (Balansard, 2001,p.59). O *ready-made*, definitivamente já existe bem determinado em sua matéria e sua forma antes de ser escolhido; como os números pares ou ímpares ele também apenas aguarda o chamado para assumir o lugar do *ergon* descoberto, e assim estabelecer uma relação com a técnica bastante utilizada.

Balansard trabalha também a imagem da caça que pode ser de extrema riqueza neste raciocínio, por envolver, assim como as matemáticas, evidente *techne*, mas sobretudo por trazer à tona um outro tipo de relação entre o agente da *techne* e seu produto: a relação de ‘captura’. Para ela a relação da atividade da caça com seu objeto é uma relação de ordem intuitiva, contrariamente à matemática que aparece como um método de ordem dedutiva, que avança por etapas e produz resultados.

Antes de aprofundar no confronto *ready-made*/criador na relação com o *ergon*, aproveitando a última imagem sugerida – a da caça – faz-se necessário ainda trazer para a discussão duas sub-divisões da *techne* descritas por Balansard em seu trabalho. Tratam-se de duas categorias que aparecem discriminadas por Platão no

Sofista: a *techne* de aquisição ou *ktètikè*, e a *techne* de produção ou *poiètikè*. “A *poiètikè* implica um vir a ser, a *ktètikè* opera por outro lado sobre aquilo que já é” (BALANSARD, 2001, p.58) - separação problematizadora. Um objeto matemático da dimensão de um número simples não deve ser considerado uma produção do homem. Qualquer cálculo, desde uma soma de um número n de grandezas, até a resolução de uma equação envolvendo conceitos mais complexos como o cálculo diferencial elaborado por Isaac Newton, por exemplo, lida com a descoberta e não com a produção. Uma equação diferencial joga com números e seu resultado pode traduzir, por exemplo, o perfil e a localização de uma superfície no espaço. No entanto, não há produção aqui, mas apenas representação de ordem matemática, espécie de desvelamento da fórmula que traduz o objeto; a superfície é descrita em seus termos numéricos, mas ela poderia existir desde sempre, antes mesmo de ser formulada a operação matemática que a traduz. Esta última é, portanto, um trabalho sobre aquilo que potencialmente já é – *techne* de aquisição, ou *ktètikè*.

Experimentando o mesmo raciocínio sobre o *ready-made* percebe-se que ele também joga com um objeto já existente (antes da escolha) que é envolvido por um campo de forças diferenciado (a partir da escolha). O *ready-made* em sua materialidade não é alterado, ele pré-existe, mas diferentemente de um objeto matemático, ele não pode se dar ao luxo de pré-existir potencialmente, como algo abstrato que pode, se for o caso, depender da formulação adequada para vir ao mundo. Ele pré-existe enquanto objeto concreto, não artístico, com funcionalidade específica, mas fora do campo, e passa a funcionar como outro objeto a partir do momento em que é introduzido no campo. Não é possível, no caso do *ready-made*, desconsiderar a mudança de qualidade na apreciação do objeto a partir do momento que ele é inserido em uma galeria, por exemplo. Ele permanece materialmente o mesmo, mas o que se dá a perceber é outra coisa. No caso do *ready-made* algo de novo e diferente se impõe à materialidade do objeto a partir do momento em que ele é escolhido – algo ‘vem a ser’ materialmente igual, mas algo também ‘vem a ser’ essencialmente diferente daquilo que anteriormente era. O que afeta o *ready-made* é, nesse sentido, mais próximo de uma *technè* de produção, do gênero *poiètikè*.

Onde é possível chegar agora com a experimentação da imagem do caçador e sua caça projetada sobre o *ready-made*? O cerne da questão se localiza no fato

de que o caçador não fabrica o objeto-foco de sua ação, ele o procura, acha e pega: “O caçador não produz o coelho que persegue, ele o captura” (BALANSARD, 2001, p. 58). Trata-se aqui de uma inequívoca *techne* de aquisição, *ktètikè* (Platão apud BALANSARD, 2001, p.58). No ato da caça o animal/objeto está dado, constituído e com sua integridade protegida pelo contexto. A *techne* a ser empregada visa retirá-lo de seu *habitat* natural (em princípio) e, a partir daí, dele se apropriar. Uma vez capturado, o animal perde algo de sua especificidade – deixa de ser um habitante integrado na floresta, participante de um bioma em movimento, e se transforma em potencial fonte de alimentação, por exemplo. O *ready-made*, por sua vez, é o objeto alvo de uma escolha, ato solitário que constitui toda a *techne* em jogo. Seria possível pensar tal escolha como ‘captura’? O *ready-made* existia (antes da escolha) em um contexto específico com uma funcionalidade específica. A partir do momento em que ele é capturado, tal como a caça, ele também deixa seu *habitat*, muda radicalmente de contexto, perde uma vida e ganha outra; essa mudança de contexto, essa perda do lugar de origem que acontece após a escolha é absolutamente essencial para que um porta-garrafas possa ser considerado um *ready-made*. O porta garrafas em uma loja de utensílios não abre mão de sua funcionalidade nem de seu valor de mercado; mas uma vez ‘capturado’ não é mais o mesmo. Sem abdicar do risco é possível dizer que o *ready-made* tomado por esse viés carrega consigo algo de *ktètikè*, *techne* de aquisição. Ele tinha sua existência estável e determinada mas foi pinçado, retirado de seu lugar de origem, reposicionado, e por isso mesmo transformado. A analogia funciona.

Duas analogias experimentadas revelam, portanto, as conexões do *ready-made* com operações técnicas situadas em campos opostos. Ele pode ser visto ao mesmo tempo como produto de uma *poiètikè*, ou de uma *ktètikè* - o ângulo de visada define a tecnicidade em questão. O que se percebe é que o *ready-made* escapa a toda tentativa de uma apreensão por demais definida, ele desvia de todo encaixe perfeito em um molde teórico pré-existente. Ele tem a capacidade de derrapar sobre todo terreno conceitual estabelecido anteriormente, chegando mesmo a dar a impressão de conter em sua proposta isolada uma diversidade de categorias que se superpõem e acabam por funcionar explicando a operação técnica que o envolve, parcialmente mas nunca definitivamente.

Assim como o *ready-made*, o conceito de *ergon* retirado dos Diálogos de Platão que foi utilizado em todo esse desenvolvimento, não é um conceito simples nem estável no correr da obra. Balansard em seu estudo fino sobre esse aspecto da *techne*, assinala que o *ergon*, para os comentadores de Platão, oscila entre o produto, aquilo que é feito, fabricado, e a ação que o realiza (2001, p.56). Ele é tratado em diversas passagens como objeto puro e simples da produção; e o objeto coloca a questão do conteúdo da *techne*. Mas o *ergon* pode também ir além do objeto, e ser tomado como aquilo que coloca a questão da funcionalidade da *techne*:

A *techne*, na verdade, contrariamente ao postulado que a maioria dos comentadores compartilha, não se define, nem é identificada pelo seu *ergon*, mas por seu objeto. O *ergon* não diz a essência da *techne* mas o benefício que é tirado dela. A questão do objeto se revela mais essencial do que a do *ergon*.” (BALANSARD, 2001, p.57).

Em se tratando de *ready-made*, o sentimento que fica é o de uma situação exatamente inversa ao que propõe Balansard. O objeto é sim, fundamental na definição da essência da *techne*. Mas, o que o olhar sobre o objeto, neste caso informa? O olhar informa o estático - uma materialidade voluntariamente intacta. Conclui-se, portanto que, no caso do *ready-made*, quem diz da essência da *techne* é o *ergon* e não o objeto isolado em sua existência puramente material pós-fatura. É o *ergon* sim, mas tomado como “aquilo que resulta da *techne*”, ou “o benefício que é tirado dela” que nos informa sobre a essência da operação técnica no *ready-made*. E o que “resulta” dessa *techne* específica? Onde se situaria o “benefício”? A *techne* empregada no *ready-made* resulta em um abalo radical na estética do século XX, verdadeiro cheque-mate no pensamento do ocidente. Seria possível vislumbrar maior eficácia na tecnicidade?

2.2. Gerhard Richter

21.04.1986. Uma teoria plausível: a saber, que meus quadros abstratos desenvolveram seus motivos durante o trabalho, o que corresponde à nossa época porque não há mais visão central (visão universal), porque estando sob o jugo de um quase depositário²⁹, nós devemos tudo elaborar por nós mesmos, sem centro nem sentido e que, confrontados à evolução constante, nós devemos nos arranjar com uma liberdade até então desconhecida. Aliás, isto corresponde ao princípio universal da natureza que não desenvolve organismos segundo uma idéia, mas a partir do acaso, e gera estruturas modificadas – ora, esta teoria é tão inútil quanto desprezível se eu pinto quadros ruins (RICHTER, 2012a, p.139).

A densidade desta passagem impressiona - revela um homem, um modo de pensar o mundo, e de pensar a criação neste mundo. Trata-se de uma frase escrita em 1986, portanto de passado muito recente e é colocada enquanto teoria plausível, ou seja, ponto de apoio suficientemente refletido e bem dimensionado, capaz de suportar uma maneira de operar a criação na atualidade. A primeira coisa que chama a atenção é que Richter não se coloca enquanto sujeito de sua primeira frase; não é ele quem desempenha a ação, não é ele quem sente, raciocina e deduz seu próprio material - "meus quadros abstratos desenvolveram seus motivos". Ora, a partir daí pode-se deduzir que, no olhar do pintor, a obra gira sobre ela mesma, retorna face a face com seu criador e assume a direção da estória numa espécie de processo reflexivo, de auto-criação quase independente, que gera material a partir dela mesma. Isto acontece sem maiores alardes - trata-se de modo de funcionamento perfeitamente compatível com o estado da arte do nosso tempo, que, como fruto de um estilhaçamento generalizado, tira do centro do universo o criador onipotente, e o desloca para um quase lixo (depositário) que a tudo absorve, onde permeia grau de liberdade jamais experimentado, no interior do qual cada um se arranja como pode. Mas existe ainda o consolo do princípio universal – a natureza que também faz assim. Ela não conta com uma racionalidade centralizadora, não tem uma idéia primordial que a tudo guia, mas, por sua vez, patrocina o acaso gerando estruturas que se desenvolvem naturalmente modificadas. E de nada adianta toda esta teoria

29 "...parce qu'à la merci d'un presque dépotoir, nous devons tout élaborer par nous mêmes...". A palavra 'dépotoir' que foi traduzida como 'depositário' pode significar: "lugar onde são despejados toda espécie de detritos e de objetos a desprezar; lugar onde se despeja objetos heteróclitos ou de recusa, lugar muito desordenado" (CNRTL, 2012).

se a obra não se sustenta.

Neste único *statement* se atravessa dois mil e quinhentos anos de filosofia do processo criativo, numa desordem cronológica que parte de Cage, vai a Deleuze, volta sobre Duchamp para rebater em Platão e fechar o círculo sobre Deleuze novamente. O material gerado a partir de um impulso em um campo livre, permitindo que o processo se desenvolva por ele mesmo, remete aos processos criativos desenvolvidos por John Cage a partir do final da década de 1940. Tais processos remetem ao mesmo tempo a Marcel Duchamp que foi o verdadeiro responsável pelo abalo que desloca o criador do centro de todas as decisões, abolindo assim uma suposta visão central de onde emanaria todo o poder de escolha. Ao reconhecer o tempo atual dentro de uma evolução constante, contando com um grau de liberdade nunca antes experimentado, pode-se pensar em Deleuze (1997) que propõe o universo organizado em platôs sobre os quais se desenvolve a criação - a liberdade ali pode permitir a integração do diverso com seus múltiplos graus de intensidade e possibilidades de multiplicação. E se a demultiplicação do material aliada ao excesso de liberdade se traduz em ameaça, a natureza vem em socorro, pois é ela quem joga com diversidade e liberdade, é ela quem se define pela *poiesis*, gerando um material ordenado a partir dela mesma. Este olhar em direção à natureza enquanto referencial primordial gera a conexão com Platão, que ali se apoiava para localizar a origem de toda beleza. Para fechar o círculo Richter arremata a frase: se o quadro não resulta, de nada adianta a teoria – o que remete mais uma vez a Deleuze quando afirma que a obra, enquanto composto de afetos e perceptos, deve se sustentar sozinha (DELEUZE, 2005, p.164). A solidão circunda o criador, e isto é um dado do processo criativo. Mas a amplitude desta solidão não se esgota aí – discursos em nada ajudam, serão sempre acessórios parciais e insuficientes - a obra, finalmente, face à sua própria sustentação, também se encontra sozinha.

A citação anterior se refere a um tipo de trabalho bem específico que pode ser encontrado nas grandes telas abstratas pintadas por Richter a partir da década de 1970. A questão da técnica no universo de Richter será trabalhada a partir desta categoria, mas também a partir de uma outra – as pinturas sobre fotografia, que é para onde o trabalho é dirigido a partir de agora.

2.2.1. Pintura sobre fotografia – realidade, precisão, impossibilidade

Richter inicia seu processo de pintura de fotografias na década de 1960, como consequência de uma inquietação que pode ser compreendida como um problema técnico de segunda ordem a resolver:

O quê devo pintar, como devo pintar? O 'quê' é o mais delicado porque é o essencial. Comparativamente, o 'como' é mais fácil [...] Desde minha juventude, mesmo que ainda ingênuo por ter 'sujeitos' favoritos (paisagens, auto-retratos), eu não tardei a perceber que era um problema não ter um tema [...] Em 1962 eu encontrei uma primeira saída: reproduzindo fotos, eu me dispensava de ter que escolher um sujeito, de construir" (RICHTER, 2012a, p.140).

Se a técnica é vista a partir de uma perspectiva platônica, mais originária, aquela que leva ao saber como fazer algo, como proceder com o lado manual da operação, a fala de Richter deixa supor o aspecto resolvido – o "como" fazer a pintura lhe soa simples, ele conhece o caminho. Toda a questão, portanto, recai sobre a definição do conteúdo. Na década de 1960, quando se situam suas primeiras tentativas de realizar pinturas sobre fotografias, o conflito vivido consiste em definir uma estética que não se oriente pela pintura figurativa tradicional, mas que, ao mesmo tempo, não se apoie em uma linguagem plástica derivada do expressionismo abstrato, à qual era muito comum se referir na época como “abstração enquanto linguagem universal” (ELGER, 2010, p.37). Richter não é dado ao formalismo, não é um artista que considera a tela um campo ou suporte de um jogo de equilíbrio estrutural, com tensões e distensões ligadas às características intrínsecas de figuras que se relacionam procurando uma organicidade material. Sua crítica a este tipo de escolha sempre foi severa – a composição de uma estrutura harmoniosa nunca foi seu mobile:

O virtuosismo da pintura visa unicamente a criar a confusão. Eu detesto o simulacro, o saber fazer, por exemplo, ser capaz de desenhar uma coisa segundo sua natureza ou, pior ainda, a originalidade absoluta: inventar, combinar, forma específica, composição particular ou paleta extraordinária. Estar satisfeito com seu talento te faz facilmente esquecer o próprio quadro. Eles são a pletora, os pintores muito talentosos, por saberem pintar boas telas. O saber fazer nunca foi uma razão suficiente para fazer uma coisa. Por isto eu amo a foto sem *'mise en forme'*. Minha única finalidade é relatar um acontecimento (RICHTER, 2012a, p.20).

Richter é um pintor que se coloca enquanto pintor: "a única coisa que sei fazer é pintar"(RICHTER, 2012a, p.163). Percebe-se, no entanto, que o que o mobiliza neste momento é algo que vai muito além de construir uma imagem sobre uma tela de um modo pessoal, individualizado; e muito menos ainda ele almeja com a pintura sobre fotografia, a reprodução exata de um modelo tornado fixo, imutável, portanto, perfeito, após o disparo do clique da máquina fotográfica. Quando recorre às fotos o que o move não é a busca do motivo, mas sim o desejo de se apoderar de uma realidade inevitavelmente perdida. O real sempre escapa e a única maneira de lidar com este inapreensível é buscá-lo obsessivamente onde ele não está, mas onde deixou impressa sua digital perfeita, numa superfície onde vigora uma neutralidade latente que se separou do real como decalque, tal qual a cigarra que abandona a casca e deriva em sua continuidade, sendo que esta última permanece o reflexo exato mas já sem vida, mera reminiscência de uma vitalidade perdida, mas ao mesmo tempo quase palpável dentro da própria inapreensibilidade:

A foto é a imagem mais perfeita que existe; ela não muda, ela é absoluta, portanto independente, incondicional, sem estilo. Esta é a razão pela qual ela tem para mim o valor de modelo pela maneira pela qual ela relata e pelo que ela relata. [...] Talvez seja porque a foto me entristece, porque ela vegeta, leva uma existência miserável por mais que ela seja uma imagem finalizada, que eu desejo colocar em evidência, valorizar, fazer (mesmo se o que eu faço é pior). Fazer sem compreender, nem refletir, nem calcular. Eu não paro de pintar fotos, porque eu não penetro em seu segredo e porque a única maneira de reproduzi-las é pintá-las e isto me excita de me entregar assim a uma coisa e de ter tão pouca ascendência sobre ela (RICHTER, 2012a, p.34).

A inteligência técnica de Richter o obriga a construir a passagem mais estreita para atravessar o mais misterioso caminho (mesmo que ele nunca alcance a finalidade pretendida). O saber fazer aqui é transposto vários degraus acima de uma simples estratégia operacional; a técnica consiste na construção do desvio extremamente sutil que contorna o sujeito tomado em sua mais absoluta definição – a fotografia – e procura a sombra do real escondida por detrás dele, que fará com que a representação (porque se trata, finalmente, de representação) adquira um outro sentido: "O que me fascina é o ilógico, o irreal, o atemporal, o desenrolar aberrante de um acontecimento lógico, real, humano, inscrito no tempo e que te

perturba" (op.cit.p.38). Para que esse real inalcançável seja minimamente vislumbrado, Richter decide pela neutralidade a todo preço, já a partir da escolha do sujeito. Ele desvia das cenas espetaculares, e evita dar a impressão de que a escolha do sujeito possa ter sido ditada por motivações de ordem pessoal; isto faz com que sua escolha incorra sempre sobre sujeitos do cotidiano, cenas banais, extremamente variadas, o que torna impossível o estabelecimento de uma temática específica que os agrupe em séries classificáveis (ELGER, 2010, p.37).

Diferentemente de Andy Warhol que também trabalhou sobre fotografias³⁰ - mas sempre escolhendo a dedo seus sujeitos entre figuras do *jet set* internacional como Marilyn Monroe, Elysaabeth Taylor, Pelé, dentre outros - Richter opta pelo desconhecimento ou neutralidade do sujeito fotografado. Não lhe interessam celebridades uma vez que elas carregam para dentro da foto um estilo de vida, um referencial de personalidade conhecida, imprimindo pessoalidade ao acontecimento enfocado - pois é disto também que se trata: seu fim é relatar um acontecimento, o mais puro e simples acontecimento. Neste sentido, as fotos que utiliza desde o início são retiradas de reportagens de jornais sem projeção, clichês de amadores, fotos de famílias desconhecidas. Desta forma torna-se mais fácil a captação do acontecimento contido na foto, por se mostrar de maneira mais crua "aquilo que escapa ordinariamente à vista" (RICHTER apud ELGER, 2010, p.70).

³⁰ Andy Warhol na mesma época produziu inúmeras obras basicamente no mesmo estilo: fotos reproduzidas serialmente em serigrafias, que eram transformadas em quadros. Richter não se baseou nelas para iniciar suas pinturas sobre fotografias; Warhol iniciou seus retratos em agosto de 1962, e Richter no início de 1963 – não há relação de causa/efeito entre elas (ELGER, 2010, p.68).



Figura 1: Motorboot – 1965 - Gerhard Richter

Heidegger afirma a técnica como forma de desencobrimento que vigora no âmbito onde a verdade escondida se desencobre como que por camadas, pela ação do homem. A técnica desenvolvida por Richter se acomoda bem nesse postulado. Ao reproduzir fotografias, ele se empenha em desencobrir o fio de realidade que conecta a foto ao objeto fotografado: “só as fotografias podem ser objetivas, porque elas são ligadas ao objeto sem ser elas mesmas um objeto” (RICHTER apud ANTOINE, 1995, p.67).

Mas por saber da complexidade, da quase inutilidade da procura, Richter intensifica ao máximo o procedimento – queremos falar aqui de uma técnica do excesso. Somente o excesso, a atitude radical, extrema, pode trazer o real para perto, para tentar o rompimento daquilo que não se romperá jamais - a barreira tênue mas resistente que separa o acontecimento vivido de sua imagem perfeita. O excesso aqui se manifesta quando ele leva a neutralidade ao limite. O fato de escolher sujeitos desconhecidos já neutraliza qualquer conexão de ordem referencial afetiva. Além do afeto, Richter também quer neutralizar o conceito de pintura, não descartando a história, evidentemente, pois isto equivaleria a uma negação de seu próprio ponto de partida (Richter faz o que faz em função de uma história da pintura), mas neutralizando o conceito de pintura enquanto memória: "Não ter que imaginar mais nada, esquecer tudo o que se entende por pintura, cor, composição,

espacialidade, aquilo que se sabia e que se pensava. Tudo isto, de repente, deixava de ser premissa da arte" (RICHTER, 2012a, p.35). "Esquecer" – esta é a palavra central na citação. Esquecer neste momento não significa desconhecer - significa se desvencilhar de, se desembaraçar de, retirar o peso da referência presente naquilo tudo que a pintura utilizou enquanto operação ou processo técnico durante séculos de desenvolvimento da cultura ocidental. Além da neutralidade do sujeito e da neutralidade, digamos, técnico/histórica, um terceiro aspecto intervem, o qual pode ser entendido como uma neutralidade projetada, e que acontece no início da cópia da fotografia. Richter declara sua necessidade de distanciamento em relação ao sujeito pintado, para tentar atingi-lo por inteiro. Se, no momento da cópia, ele baixa o grau de vigilância, corre o risco de inserir na fatura um grau de manipulação derivado de sua própria presença, de sua própria personalidade, que acaba por deformar a situação enfocada, deixando escapar o acontecimento por entre os dedos. A absoluta fidelidade à foto funciona como uma espécie de filtro corretivo de sua própria visão que se torna assim obrigada a se ater ao estritamente necessário:

Se, por exemplo, eu pinto um objeto da natureza, eu corro o risco de estilizá-lo e transformá-lo para que ele corresponda às minhas concepções e à minha educação. Mas se eu copio uma foto, todos os critérios e modelos caem em desuso e eu pinto por assim dizer contra a minha vontade. Ora eu senti este fenômeno como um enriquecimento (RICHTER, 2012a, p.67).

Essa neutralização da possibilidade de manipular, que está sendo tratada aqui como neutralidade projetada, é obtida então como consequência do procedimento técnico de ampliação da fotografia. Richter projeta na tela a foto ampliada³¹ com o auxílio de um episcópio, e a partir daí copia os contornos com lápis, para em seguida

31 Richter não inova com este procedimento técnico. Camille Morineau assinala que a projeção ampliada de fotografias ou de qualquer detalhe impresso é procedimento corrente na pintura dos anos 1960-1970. James Rosenquist ou Richard Hamilton utilizaram correntemente esta técnica na arte pop americana. Da mesma forma, artistas do novo realismo francês como Raymond Ains, ou o americano Roy Lichtenstein e também o alemão Sigmar Polke (que participou juntamente com Gerhard Richter do movimento do Realismo Capitalista) trabalharam intensamente com ampliações de instantâneos fotográficos. Além destes, o já citado Andy Warhol produziu inúmeras serigrafias a partir de fotos de celebridades e também o francês Jean Dubuffet amplificou rabiscos de sua própria autoria que deram lugar a obras em grande formato durante a década de 1970. Esta técnica chegou a influenciar também o cinema na pessoa de Michelangelo Antonioni que em seu filme Blow Up de 1966 trabalha com imagens paradas e ampliadas. O procedimento técnico visa sempre jogar com o princípio identificação/não-identificação do sujeito enfocada que é afetado pela ampliação por vezes exagerada da fotografia (MORINEAU, 2012, p.125).

copiar toda a foto com tinta a óleo com a minúcia possível (ANTOINE, 1995, p.66); no ato da cópia sua percepção do modelo é perturbada pelo distanciamento inerente ao processo, e ele ganha a neutralidade por perder a noção do que está sendo copiado:

Quando se traça os contornos com a ajuda do projetor, evita-se o processo complexo do conhecimento. A gente deixa de identificar, a gente vê, a gente faz (informalmente) o que não foi identificado. E como não se sabe o que se faz, a gente ignora o que seria necessário modificar ou deformar. O fato de reconhecer que um braço tem tal ou tal extensão, que ele é largo ou pesado é não somente sem importância, mas se torna uma armadilha porque a gente pensa ter identificado o braço. Eu não copio as fotos meticulosamente usando todas as astúcias do *métier*, mas eu coloco no ponto uma técnica racional pois eu pinto como uma máquina fotográfica (RICHTER, 2012a, p.37).

Seu *parti pris* operacional supõe uma racionalidade afinada que conduz o processo com a tendência a uma frieza técnica que impressiona. Cada passo é calculado e ordenado de forma a avançar em direção à finalidade proposta, chegando o criador por momentos a se retirar da cena numa espécie de devir-máquina solitário, que foto-copia cada traço que vê pela frente com a convicção de que o real é por demais precioso para se deixar entregar sem cobrar seu preço. É o preço a pagar por uma sensibilidade especial que se vale da arte para procurar a vida, escondida que ela se encontra entre as finas camadas que se superpoem na lenta duração do processos criativos.

Um quarto aspecto da neutralidade (no excesso), espécie de fio condutor da elaboração técnica, vem se somar aos demais: a indefinição dos contornos. Após trabalhar de maneira quase obsessiva para a obter a reprodução exata do contorno de cada figura, uma vez terminada a cópia, Richter atenua a precisão obtida borrando com um pincel seco (ANTOINE, 1995, p.58) todos os contornos daquilo que agora deixou de ser fotografia:

Eu atenuo para tornar o conjunto homogêneo, para que tudo seja de igual importância e sem importância. Eu atenuo para que nada tenha um ar refinado, artístico, mas para que seja técnico, liso e perfeito. Eu atenuo para que todos os elementos se interpenetrem. Eu atenuo talvez também o excessivo e o supérfluo das informações insignificantes (RICHTER, 2012a, p.38).

Tornar indefinidos os contornos não significa uma decepção ou uma simples desistência da precisão obtida; não se trata de recuar na fatura, mas sim de avançar retificando a direção. Ao mesmo tempo que atenua os contornos ele cria um véu sobre a imagem que elimina o foco e reforça a neutralidade, gera a homogeneidade, aplaina e indiferencia através da indefinição. Além disto, o aspecto vago incorporado pela cópia, uma vez que os contornos são atenuados, tem uma relação direta com uma certa incapacidade que Richter denuncia em sua relação com a realidade:

Como eu não posso dizer nada de preciso sobre a realidade, eu prefiro falar de minha relação com ela, o que remete ao vago e ao incerto, ao efêmero, ao fragmentário e assim por diante, se bem que isto não explique as obras, mas pelo menos, a razão de pintar. Quanto ao quadro ele não é jamais vago. O que nos parece vago é a imprecisão, quer dizer a diferença em relação ao objeto representado. Mas como os quadros não são feitos para que os comparemos com a realidade, eles não saberiam ser nem vagos, nem imprecisos, nem mesmo diferentes (diferentes de quê?). Como a cor sobre a tela poderia ser vaga? (RICHTER, 2012a, p.37)

A verdade encoberta por espessas camadas de tempo, por mais que garimpada em uma elaboração técnica que é a própria imagem da *Gestell* heideggeriana - apelo de exploração que reúne o homem em busca de uma verdade submersa - deixa transparecer uma aura de indefinição que aqui se denuncia de forma quase irônica pela precisão desfeita dos contornos na pintura da fotografia.



Figura 2: Sailors - 1966 - Gerhard Richter

Richter elabora sua técnica em um jogo de vai e vem que trabalha sempre na borda, no limite extremo, promovendo a instabilidade no decorrer do processo: para captar a essência do acontecimento ele se apropria de uma foto (modelo exato), mas ao mesmo tempo seleciona cenas corriqueiras com personagens anônimos (sujeito indefinido); procura o exato ao projetar a imagem amplificada que servirá de modelo (precisão), mas ao mesmo tempo se aproveita do distanciamento que anula a possibilidade de identificação (desconhecimento); copia a fotografia com precisão minuciosa (cria o foco), para em seguida desfazer os contornos borrando a minúcia anteriormente alcançada (desfaz o foco). Richter elabora um procedimento técnico absolutamente pessoal, que se traduz por uma espécie de turbulência que afeta o processo criativo aos solavancos, jogando as variáveis a cada momento em um extremo da plano pictórico, procurando através das mudanças bruscas de orientação desarmar o próprio ato de pintar para que ele desvele a verdade do acontecimento que, misteriosamente encoberta, resiste em se entregar.

Em 1965 Richter assiste a uma importante retrospectiva de Marcel Duchamp em Krefeld, na Alemanha Ocidental, e se diz muito impressionado. A proposta do

ready-made encontra ressonância em seu pensamento, sobretudo em suas pinturas sobre fotografia, o que logo é assinalado pela crítica da época (ELGER, 2010, p.88). O fato de escolher uma fotografia comum em um jornal sem importância e torná-la objeto de uma exposição diferenciada equivale ao gesto que cria o *ready-made*: a transposição de um objeto sem nenhum atributo estético especial para um contexto outro, que acaba por transformá-lo na essência. O viés técnico da neutralidade em Richter pode ser identificado aqui mais uma vez, intervindo agora como um eco de Duchamp que sobre ele ressoa. Duchamp procura, à sua maneira, uma aura de neutralidade que se torna característica indispensável do *ready-made* no momento de sua escolha: “o *ready-made* deve permanecer completamente impessoal [...] o mínimo de qualidades possível. A dificuldade era de encontrar um objeto sem nenhuma espécie de charme sob o ângulo estético” (Duchamp apud HAMILTON, 2009, p.123). Richter também visa a neutralidade: “a utilização da foto responde às minhas necessidades: a foto documenta uma realidade que eu ignoro e que eu não julgo, que não me interessa e com a qual eu não me identifico” (RICHTER, 2012a, p.38). Ou ainda, Richter: “No que toca à seleção das fotos, o problema da composição é sem importância” (op.cit. p.20).

Mas de que forma se diferenciam as duas estratégias? Porque Richter, apesar de colar na neutralidade de Duchamp a 50 anos de distância, não repete Duchamp? Ou repete? Do ponto de vista técnico onde fica a diferença entre eles, se é que diferença existe? O ponto de partida é o mesmo: o objeto que assume o lugar da obra em um caso (Duchamp), e que dá origem à obra no outro (Richter), deve carregar em seu interior uma neutralidade estética, afetiva, composicional, que lhe imprima um nível de energia próximo do zero, necessário para dotá-lo de uma energia outra, suficiente para impulsioná-lo com uma força capaz de gerar algum aspecto diferenciado que vem se instalar no estado da arte nos distintos contextos nos quais se os autores se localizam. Duchamp: “um *ready-made* é uma obra de arte sem artista” (HAMILTON, 2009, p.122); Richter: “eu estava cansado desta merda de pintura e reproduzir uma foto me parecia ser a coisa mais bôba e anti-artística que se podia fazer” (RICHTER, 2012a, p.19).

Duchamp sente o esgotamento de um *status quo* e parte para seu desmantelamento radical – o artista enquanto o ser escolhido, aquele que define através de um suposto talento o objeto que pode ocupar o lugar da obra de arte e,

enquanto tal, ser legitimado em museus ou galerias e se valorizar financeiramente, esgotou seu tempo e deve ser retirado do centro das decisões; e a força capaz de deslocá-lo deste lugar privilegiado vem da força que transmuta o nada em obra. O que Duchamp percebe com sua sensibilidade rara é que somente o deslocamento da obra de arte através da transmutação do conceito que a define gera a força capaz de provocar a imediata transformação da condição do artista – e a radicalidade necessária de seu gesto vai nesta direção.

Ao reduzir, com o *ready-made*, a técnica da fatura ao nível zero, Duchamp aniquila o *status* do artista – não dizemos até aqui novidade alguma. Mas se Richter se diferencia é justamente porque não quer aniquilar o artista – Richter quer resignificar a pintura. E a naturalidade de sua atitude espelha bem uma situação de angústia relativa à sensação de esgotamento do próprio meio de expressão: "se eu pinto fotos é unicamente para não ter nenhum ponto em comum com esta arte da 'pintura' que faz obstáculo a toda contemporaneidade" (RICHTER, 2012a, p.150). Richter percebe o esgotamento técnico da pintura (a observar que seu cisma é relativo à pintura, pois se considera, antes de tudo, um pintor) que depois de atravessar séculos voltada para o mimetismo e a representação, seguida de décadas ancorada nas mais diversas correntes abstracionistas, chegando à situação limite do *Carré Noir* de Malevitch³² ou os monocromos de Rauschenberg³³ ou

³² Em dezembro de 1917 Kasimir Malevitch apresenta em Petrogrado o 'Quadrado Negro sobre fundo branco' que se torna o emblema do Suprematismo, e na ocasião declara: "Eu me transfigurei no zero das formas." (MALEVITCH apud MARCADE, 1990,p.133) Malevitch com o Quadrado Negro problematiza o próprio ato pictural que para ele deixa de ser mimético para atingir um estado de pureza no qual se dissolvem a imagem do homem e do mundo. Na sequência, Malevitch apresenta em 1918 o 'Quadrado branco sobre fundo branco' radicalizando ainda mais a atitude e produzindo aquela que é apontada como a primeira tela monocromática da pintura contemporânea. O Suprematismo foi uma corrente estética que deixou suas marcas. Muito cedo ela derivou para uma espécie de misticismo que procurava resolver definitivamente o problema do homem e da criação através de uma nova organização cósmica que supunha uma *quinta dimensão* que ele Malevitch chamava de *economia*, representada pela "planidade absoluta" do quadrado negro (MARCADE, 1990). A elaboração conceitual de Malevitch está bem detalhada em "De Cézanne au Suprématisme" (MALEVITCH, 1974); mas o que interessa aqui é o fato de um criador ainda em 1915 levar a pintura a seus extremos chegando a partir daí a afirmar: "A pintura desde muito tempo já terminou seu tempo, e o pintor ele mesmo é uma conjectura do passado" (MALEVITCH, 1974, p.123).

³³ Robert Rauschenberg produziu no início da década de 1950 a *White Painting*, tela composta de 7 painéis brancos sem nenhuma imagem inscrita. A respeito do processo de criação o autor declara então que não se movia por nenhuma inquietação de ordem histórica mais profunda mas apenas pelas perguntas: "Eu gosto disso? Há aqui algo a dizer? Este quadro tem alguma presença?" (Rauschenberg apud HUNTER, 2006, p.134). O que não o impede de declarar de forma mais refletida e consequente a respeito de *White Painting*: "Está completamente fora de propósito que seja eu quem as fez – Hoje é o criador." (Rauschenberg apud ISHAGHPOUR, 2003, p.38). Este exemplo, assim como o citado na nota anterior na mesma página indicam um esgotamento da pintura de

Ryman, não oferecia mais o 'quê' pintar, nem 'como' pintar. A fotografia aparece então como o *mobile* da transformação. E neste momento Richter não repete Duchamp porque consegue direcionar seu gesto para um foco diferente, talvez mais fechado, mais localizado em um setor específico do fazer artístico, distintamente de Duchamp que visa uma retificação do sistema como um todo. Tomando Heidegger como referência, é possível dizer que tanto Richter quanto Duchamp trabalham tecnicamente no sentido de atingir uma verdade que se situa encoberta muito além dos objetos que concretizam. O apelo que lançam ultrapassa a 'obra' e vai se realizar tecnicamente em seus efeitos sobre o meio artístico que habitam. Tanto um como outro abalam a ordem conceitual estabelecida, através da verdade que procuram descobrir.

Tanto em Richter quanto em Duchamp pode ser pensada a relação técnica/*ergon* como esta aparece em Platão/Aristóteles. Sendo o *ergon* o resultado da ação técnica – que pode se manifestar tanto enquanto produto, quanto ação que o realiza (ver Balansard, p.34) –, as realizações de Richter e Duchamp carregam em paralelo ao objeto produzido uma carga simbólica e conceitual que resulta, e que pode ser identificada com o *ergon*. As *technai* poiéticas supõem a clara produção de um objeto que é identificado como o *ergon*; as *technai* não poiéticas supõem um *ergon* que se identifica de forma mais acentuada com a ação empreendida. Tanto no caso de Richter como no caso de Duchamp entendemos então que a técnica empregada se aproxima mais da *techné* não poiética. É o radicalismo da atitude que vai irradiar sua força mais significativa, força esta que se estende para muito além do objeto produzido, trazendo à tona um *ergon* muito mais dependente da ação empreendida do que do objeto que dela se origina.

Explorando ainda o paralelo Richter/Duchamp é possível dizer que este último, com o *ready-made*, arrasa a técnica nas artes plásticas da forma como esta se colocava, ligada à capacidade de um fazer manufaturado sensível e calculado – a partir dali a técnica se torna função de uma potência visionária que gera um gesto transformador que vai impactar todo o *milieu* das artes suas contemporâneas. Vale dizer também que a apropriação legítima e interessante da técnica disparada pelo *ready-made* supõe a percepção de que a vida do gesto é curta, no que é finamente

alguma forma detectado bem antes de Richter por dois criadores que a história de algum modo legitimou.

compreendida por Duchamp: ele se dá conta disto e interrompe a produção não tendo chegado a propor 20 ready-mades na totalidade de sua vida (no que poderia ser também finamente entendido pelo meio artístico em geral, o que nem sempre é o caso – não é raro encontrar criadores que ainda insistem quase um século depois em uma gestualidade correlata à do *ready-made* sem se dar conta de que a força do gesto duchampiano, pelo radicalismo implícito no excesso de neutralidade, limitava forçosamente o tempo de vida do próprio gesto).

Richter por sua vez não repete Duchamp porque, ao se concentrar na neutralidade do modelo para redescobrir o interesse do 'quê' pintar, não arrasa a técnica mas reconfigura o objeto. Ao mesmo tempo, é obrigado a inventar um mimetismo às cegas que funciona como novidade porque dribla a consciência e recupera assim uma pureza perdida em séculos de insistência numa realidade técnica que fatalmente se esgota. Se depois do *ready-made* se tornou difícil pensar as artes pós-Duchamp, acreditamos que depois das pinturas sobre fotografia fica difícil pensar a pintura pós-Richter.

2.2.2. Pintura abstrata – controle e descontrole

Meus quadros são sem objeto; mas como todo objeto, eles são o objeto deles mesmos. Por consequência eles não tem nem conteúdo, nem significação nem sentido; eles são como as coisas, as árvores, os animais, os homens ou os dias que, eles também, não tem nem razão de ser, nem fim, nem finalidade. Aí está o jogo (existem, no entanto, quadros bons e ruins). (RICHTER, 2012a, p.117).

Em 1984 quando escreve as palavras acima, Richter, do ponto de vista da operação técnica (ver Ellul, p.61), já caminha por outros caminhos – a pintura sobre fotografias não é mais o modo de operação privilegiado - mas as preocupações fundamentais permanecem: o quê pintar? Pressionado desde sempre pela necessidade premente de encontrar a imagem fundamental, Richter, durante a década de 1970, leva a questão do objeto ao limite da neutralidade e chega ao não-lugar das telas cinzas em estado bruto, monocromáticas: "Quando eu comecei a recobrir diversas telas de cinza, é porque eu não sabia mais o quê pintar nem o que era necessário pintar.[...] O cinza. No limite, ele não exprime nada, nem suscita

sentimento ou associação de idéia; na realidade ele não é nem visível nem invisível" (RICHTER, 2012a, p.91).

Se a resposta à questão fundamental não é encontrada nada mais resta a pintar do que o nada, a ausência total de mensagem, de opinião, de forma, de motivo, o que, em princípio, garante a impossibilidade do equívoco. Ao mesmo tempo, não é difícil perceber que este lugar não é ocupado sem uma dose de incômodo que logo cobra seu preço. Pressionado pela falta de perspectiva de um desenvolvimento aberto, pela saturação devida à neutralidade excessiva do cinza, Richter reage e passa uma parte do ano de 1976 sobre "Konstruktion", composição abstrata em grande formato que abre uma nova via de trabalho até então inexplorada, que dará origem a sua série mais extensa lhe solicitando um desenvolvimento técnico adicional (ELGER, 2010, p.183):



Figura 3: Konstruktion 389 - 200 cm x 300 cm - 1976

A tentativa, no entanto, não é considerada satisfatória pelo autor. Seu mal estar vem de uma composição muito explícita, do excesso de precisão dos grandes traços que convergem para o centro (devido ao uso de fita adesiva), fatores que acabam por emprestar uma atmosfera de cálculo e de mistério ao quadro, contrariando princípios fundamentais de sua estética (RICHTER, 2012a, p.97). Richter faz uma referência explícita ao '*Grand Verre*' de Duchamp, do qual ele

procura se desviar: "Esta maneira de cultivar o mistério e esta poeira sobre o 'Grand Verre' sempre me irritaram. E 'Konstruktion' me dá a mesma impressão! É por isto que eu sempre fui cético quanto a este quadro" (RICHTER apud ELGER, 2010, p.183). Neste caso, portanto, a questão técnica traz à tona um paradoxo: o excesso de precisão nas linhas que convergem para o centro do quadro lhe parece como um gesto telegrafado, por demasiado explícito. Ao mesmo tempo ele se incomoda com uma suposta atmosfera de mistério que invade a construção. Portanto, excesso de precisão incomoda, e, da mesma forma, atmosfera de mistério também incomoda. Controle ou descontrole? Como construir tecnicamente este equilíbrio? Dilema: trata-se da procura da precisão no impreciso, do domínio da quantidade de informações contidas na tela que expresse uma intensidade criativa, mas que não deixe explícito qualquer planejamento prévio, qualquer indício de elaboração racional que perturbe a livre manifestação da essência; e tudo isto sem incorrer em uma atmosfera misteriosa *à la Duchamp* que definitivamente não lhe convence.

Marcel Duchamp foi influenciado pelas irradiações do 'meio técnico', na forma como esta categoria ficou definida por Jacques Ellul (ver p.69). Toda a rede complexa e fantasiosa de explicações que acompanham a longa elaboração da '*Mariée mise à nu...*' pode ser vista como um desejo, até certo ponto inconsciente, de incorporar as irradiações da 'sociedade técnica' em uma espécie de bula que orienta e justifica a construção, ao mesmo tempo que confunde e desorienta quem a acessa. Ali Duchamp se joga em um misto de racionalidade, projeção e fantasia que resultam em um discurso delirante que pretende ilustrar a composição do "*Grand Verre*" como um enorme e complexo maquinário de desejos e solicitações³⁴. E isto é tudo o que Richter repudia enquanto orientação técnica – a racionalidade planificadora que emerge na concretude do objeto, e que ele chega a neutralizar ao

³⁴ Duchamp publica em 1934 a "*Boîte Verte*" (Caixa Verde) que acompanha o "*Grand Verre*". Trata-se de uma caixa de pequenas dimensões, contendo estudos e notas que Duchamp acumulou entre 1912 e 1915, período que corresponde à gestação desta sua obra capital (DUCHAMP, 1978, p.30). As anotações aparecem em pedaços de papel multiforme, de cores diversas e não supõem uma ordem de leitura definida. Tal texto, de acordo com Jean Suquet, deveria acompanhar o "*Grand Verre*" e ser "o mais amorfo possível [...] vidro para a vista, texto para o ouvido e o entendimento deveriam completar-se e sobretudo impedir mutuamente a possibilidade de se cobrar uma forma estético-plástica ou literária" (SOUQUET apud DUCHAMP, 1978, p.31). Pequeno trecho das notas da Caixa Verde como exemplo: "Esta atormentada engrenagem dá origem à parte desejo da máquina. Esta parte-desejo – muda então de estado de mecânica – que de vapor passa ao estado de motor de explosões. [...] Este motor-desejo é a última parte da máquina-solteira. Em lugar de estar em contato direto com a Noiva, o motor-desejo está separado por um resfriador de aletas (ou de água)" (DUCHAMP, 1978, p.49).

pintar fotografias ampliadas.

Ao se encontrar então bloqueado entre a neutralidade das telas cinzas e os incômodos resquícios de racionalidade que povoam a construção abstrata, Richter recupera o recurso da fotografia mas avança na elaboração transpondo a técnica para um outro patamar. Ele retoma a pintura de projeções ampliadas, mas desta feita a matéria que lhe fornece as matrizes não são fotografias anônimas, mas suas próprias telas abstratas, agora em pequeno formato, que são aproveitadas como 'esquisses'³⁵ de novos grandes formatos que ele intitula '*Abstraktes Bild* ou *Abstracts Estompés*' (abstratos embaçados).



Figura 4: Abstraktes Bild 431/1 – 78 cm x 52 cm – (matriz) 1977

³⁵ Richter admite que neste momento de ausência de perspectivas passou a "pintar arbitrariamente qualquer cor ou forma em pequenos formatos". O resultado foi uma série de "horríveis esboços, misturados, sentimentais, funcionando por associação de ideias, anacrônicos, aos trancos, ambíguos, quase pseudo-psicodramas, portanto ininteligíveis, sem sentido nem lógica, se é que deveriam ter alguma." Tal atitude gerou o que ele chamou de "esquisses" (rascunhos), que sem alcançar o *status* de quadros terminados foram muito úteis como material de referência para novos quadros deles derivados, os *Abstracts Estompés* (RICHTER, 2012a, p.98).



Figura 5: Abstraktes Bild 428 – 200 cm x 300 cm – (“*Abstrait Estompé*” derivado da matriz Figura 4 acima) – 1977

Para onde foi deslocada a técnica no *Abstrait Estompé*? Do ponto de vista material a transformação é de simples compreensão; as figuras acima esclarecem bastante: um detalhe de um “esquisse” (rascunho) em pequeno formato (78cm x 52 cm – Figura 4) é projetado com auxílio de um episcópio; é feita a cópia exata do detalhe em grande formato (200cm x 300 cm – Figura 5). Em seguida os contornos são desfeitos com a ajuda de um pincel seco. Observa-se também, pelo exemplo acima, que a cópia representa um detalhe, uma parcela do original que sofreu um giro de 90° em sentido anti-horário. Trata-se, portanto, de uma operação mecânica que vai por etapas, sem maiores complicações.

Do ponto de vista perceptivo a transformação é mais complexa. O rascunho em pequeno formato, que foi tradicionalmente pintado, não é tomado como obra acabada, mas sim a sua tradução, em uma foto parcialmente desconstruída pela indefinição dos contornos. Esta operação provoca um deslocamento gradual que afeta o olhar do espectador que tem acesso no final da cadeia a um produto diluído por uma sequência de mutações de ordem mecânica, incluindo um recorte e um giro de 90° sobre o próprio eixo. Esse somatório provoca inevitavelmente o distanciamento do processo pictural em sua origem, devolvendo ao espectador um objeto que é fruto de operação mediada e que por consequência exige uma percepção mais complexa. O espectador tende a perder as referências do ponto de partida do processo, e é neste espaço gerado pelo distanciamento que surge o

diferencial e a força do “Abstraktes Bild”. A diferença em relação às fotografias pintadas na década de 1960 reside no maior distanciamento que afeta o espectador uma vez que a abstração reduz ainda mais a possibilidade da identificação. Além disto, as operações às quais é submetido o modelo inicial podem se estender um pouco mais; haja vista a rotação em sentido anti-horário do modelo, que vem embaçar ainda mais a percepção do real, redimensionando o equilíbrio que ressurge a partir de uma gestualidade deslocada transversalmente. Não se trata de um equilíbrio projetado mas de um equilíbrio redescoberto, que emerge do interior mesmo do quadro de referência.

O “Abstrait Estompé” pode ser visto como uma superposição de dois registros técnicos distintos. Por um lado se trata de uma *poiètikè* - *téchne* de produção (ver p.36 deste trabalho) - uma vez que o rascunho que serve de referência foi elaborado a partir do nada, surgindo de uma atitude pictórica convencional, abstrata, sobre tela, com a utilização de cores e pincéis tradicionais. Por outro lado, a segunda fase do projeto, na qual Richter reduz, gira, projeta, copia, e apaga o formato final, indica uma tendência à *ktètikè* – técnica de aquisição - uma vez que ali tudo se captura a partir de um rascunho de referência. A imagem final surge de dentro de um referencial concreto; ela já existe em uma dimensão pictórica anterior, antes mesmo de ser materializada. A obra se projeta para o exterior a partir de distintos patamares, por etapas; da mesma forma se constitui a técnica.

Elger (2010, p.186) chega a considerar os “*Abstraktes Bild*” como correlatos do *ready-made*, haja vista a neutralidade adquirida pelo objeto situado na origem do processo, em comparação com sua materialização na tela finalizada. Aqui, a técnica reflete em seu âmago a questão artística essencial para Richter: alcançar, com as possibilidades que tem em mãos e apesar das insuficiências da própria pintura enquanto meio, uma percepção mais próxima possível da realidade que o rodeia - “Experimentar as possibilidades da pintura, como pintar hoje e, sobretudo, o quê? Precisamente, é uma procura permanente para tentar me representar o que se passa” (RICHTER, 2012, p.99). A impossibilidade de levar a cabo a tarefa encontra um eco nos perfis apagados, procedimento técnico eficaz do ponto de vista simbólico para traduzir o ceticismo do criador. E ainda:

As pinturas abstratas são modelos fictícios porque elas tornam perceptível uma realidade que nós não podemos nem ver, nem descrever, mas da qual nós podemos deduzir a existência. Nós a designamos por noções negativas: o des-conhecido, o incompreensível, o in-finito, que durante milênios nós apreendemos com a ajuda de imagens de substituição tais como o céu, o inferno, os deuses e o diabo (RICHTER, 2012a, p.109).

2.2.3. Acaso e controle

A partir de 1979 Richter introduz uma transformação técnica essencial em sua mecânica de trabalho – o uso do 'raspador' - que vai intensificar, dentro de seu processo criativo, a exploração do acaso. O acaso para Richter não significa o descontrole absoluto ou a falta de ordenamento em todas as instâncias; trata-se de um fator de transformação que deve ser tomado com naturalidade:

O acaso como tema e método. Método para fazer aparecer uma coisa objetiva; sujeito para criar um símbolo (imagem) para nossa estratégia de sobrevivência. Método do vivo que não se contenta de tratar das circunstâncias, casos e acontecimentos fortuitos, mas os 'assimila', ele não é estático e age unicamente desta maneira. Ideologicamente: negação do desejo, da opinião, da concepção de mundo que gera os esquemas de sociedade e em consequência os 'grandes quadros' (RICHTER, 2012a, p.194).

Insistindo sobre a necessidade de desencobrir a verdade que o rodeia, e ao mesmo tempo de se desvencilhar dos grandes sistemas que tolhem e limitam a liberdade criadora³⁶ Richter se arma do acaso como mais uma ferramenta que se

³⁶ Richter vive na Alemanha Oriental até 1961 com quando foge para o ocidente (portanto, com 29 anos de idade). Até este momento ele vivia sob a censura do regime comunista alemão, sem acesso nem às obras nem ao pensamento de artistas já então considerados história pelo mundo ocidental: "Na verdade, eu não conhecia nada, nem Picabia, nem Man Ray, nem Duchamp. Eu só conhecia artistas como Picasso e Guttuso, Diego Rivera e é claro, os clássicos até o impressionismo, porque na RDA, todo o resto era banido e considerado como burguês e decadente. Foi com esta ingenuidade que, visitando a 'Documenta' de Cassel em 1958, eu fiquei terrivelmente impressionado por Pollock e Fontana" (RICHTER, 2012, p.143). Sem querer entrar em uma consideração por demais psicologizante de sua prática criativa, é possível perceber na fala de Richter uma repulsa à sistematização que acaba por se refletir em suas escolhas técnicas: "nenhuma declaração, nem construção, elaboração, invenção, ideologia, para assim se aproximar do essencial" (op.cit.p.130). Tal posicionamento parece ser não simplesmente uma escolha estética, mas uma opção devedora de sua condição política na juventude: "De 1933 a 1989. Para os alemães do leste são 56 anos de ditadura: as catástrofes, os crimes e as humilhações permanentes 'compensadas' por uma enorme difusão de mentiras, de calúnias, de difamações, de fingimentos, algo que so se tornou possível pelo viés do controle o mais rigoroso, e de controles extremos, portanto pelo arbitrário" (op.cit.p.196) Sua

manifesta cruamente no 'raspador'. Em que consiste? Trata-se de uma ferramenta até certo ponto primária: peça em madeira e matéria plástica, formatada como uma grande régua que pode ter 50 cm ou até 2 m de comprimento (aproximadamente) e que é utilizada como o nome indica para raspar a superfície da tela, gerando um procedimento técnico até então inexplorado. Richter espalha a tinta sobre a tela e depois desliza o 'raspador' sobre ela, exercendo mais ou menos pressão, variando a velocidade e a direção do deslizamento, o que lhe dá como resultado uma superfície transformada, onde as cores se misturam de forma quase aleatória, com uma textura resultante que pode ser homogênea ou não, e sobre a qual ele exerce um controle limitado:

Com o pincel você conserva o domínio. O pincel é encarregado da pintura e você dá o toque. Com sua experiência, você sabe exatamente o que vai se produzir. Mas com o raspador, você perde o domínio. Não todo o domínio, uma parte somente. Depende do ângulo, da pressão e da tinta que eu particularmente utilizo (RICHTER, 2012b).

O acaso intervém mas o controle o acompanha passo a passo. Para Richter, o que conta não é o talento da manufatura (e aqui ele segue os passos de Duchamp) mas sim o que se percebe e o que se faz com aquilo que é percebido. Uma estrutura gerada por grande dose de acaso, por uma gestualidade controlada mas que não determina o detalhe, associada à livre escolha do direcionamento subsequente ao gesto inicial, é o que lhe permite escapar das grandes linhas planejadas previamente, das associações de formas e motivos que se relacionam de acordo com um mapa pré-definido. Aí se encontra, para ele, a face viva do processo criativo. A frase chave de Ortega-y-Gasset – “Yo soy yo y mis circunstancias” (ver p.47) - encontra em Richter um eco deformado mas localizadíssimo, que associa acaso e liberdade, e gera uma tomada de decisão na qual a organicidade foi quase que fabricada no ato, delineada em função da 'circunstância' pictural gerada antes de cada tomada de decisão – o “raspador” gera a circunstância, a escolha do próximo movimento vem a reboque.

aversão à mínima imposição, à menor limitação da liberdade criadora parece passar por uma relação exacerbada, o que é compreensível, com os limites à sua liberdade de ação e pensamento, que por muito tempo lhe foram impostos como uma forma de violência vinda do exterior: "Nenhuma religião prometeu o paraíso sobre a terra; somente os comunistas foram bastante arrogantes para fazê-lo. E nisso eles se comportaram não somente como bandidos mas também como criminoso" (op.cit.p.267).



Figura 6: Abstraktes Bild 811-1
250 cm x 200 cm - 1994



Figura 7: Abstraktes Bild 890-5
89 cm x 59 cm - 2004

Como bem afirma Elger (2010, p.206) Richter trabalha na alternância – entre o cálculo e o descontrole, a espontaneidade e a retificação, o arbitrário e a destruição, ele encontra o trançado final que lhe satisfaz. A técnica do raspador permite também as operações de raspagem múltiplas em um só quadro, espécies de correções de percurso, de forma que ele atua e se o resultado não satisfaz ele corrige, destrói o que foi feito raspando por sobre a superfície já raspada, refazendo a textura quantas vezes necessário. Acumulando acaso e escolha, construção e destruição, o processo chega ao final. Quando? Não há fórmula definida; trata-se de um ponto final que é atingido quando sua percepção indica que o quadro se encontra suficientemente instalado. O processo em sua essência comporta contradição:

O único paradoxo é que eu começo sempre na intenção de obter uma obra acabada, composta com um verdadeiro tema e que em seguida eu me emprego a destruir a primeira idéia peça por peça, quase contra minha vontade, até que o quadro esteja terminado e que não subsista nada além da intenção primeira que é a de abertura (RICHTER, 2012, p.172).



Figura 8: Cage 897-4
290cm x 290cm - 2006



Figura 9: Cage 897-1
290cm x 290cm - 2006

Os dois quadros reproduzidos acima fazem parte de uma série de 6 grandes abstrações elaboradas por Richter em 2006 enquanto escutava músicas de John Cage. Não foram encontradas maiores referências a estas telas nos escritos de Richter. Além da escuta de Cage no momento da execução, Richter se refere a uma suposta sensação de se encontrar isolado em um prisão (cage) nos momentos em que trabalha em seu atelier. A referência a John Cage remete a toda a discussão a respeito do acaso em sua criação, que está explorada nas páginas 226-240 deste trabalho.

A técnica de Richter, ao trabalhar sobre as abstrações, mantém de alguma forma uma característica que já havia sido detectada nas cópias de fotografia - um ir e vir na realização, tal como um movimento pendular que explora os extremos. Não há planejamento prévio: o arbitrário dá a partida e o que parece vir em seguida é uma sucessão que alterna estímulo/reação/estímulo, que pode se traduzir também por acaso/controle/acaso, elaboração/destruição/elaboração, que possibilita uma construção livre que brota do interior do conflito. Mas Richter introduz aqui, no interior da alternância, a relação *techne-logos* - o trabalho é guiado por uma lógica interna que vigia pela consistência:

Eu não tenho nenhuma imagem definida na cabeça, mas desejo obter um quadro que de maneira alguma foi concebido anteriormente. Portanto, este método de trabalho, pelo arbitrário, pelo acaso, a idéia que vem bruscamente e a destruição, permite realizar um certo tipo de imagens mas jamais um quadro pré-determinado. Cada quadro deve se desenvolver a partir de uma lógica pictural e visual, resultar obrigatoriamente do trabalho. Assim, sem pré-conceber o resultado, eu espero poder realizar esta harmonia, esta objetividade que possui qualquer elemento da natureza (ou o *ready-made*). É certamente um método onde o inconsciente intervem por uma larga parte. Eu desejo obter um resultado mais interessante do que eu imagino (RICHTER, op.cit.p.233)

Quando o acaso aparece ele não se deixa levar pela gratuidade. A técnica supõe a intervenção do inconsciente ao mesmo tempo que é sustentada por uma presença atenta, acordada, que em momento algum abandona o processo, numa necessidade de controle que interage o tempo todo com o resultado que vê brotar à sua frente. A vontade de controle não abre mão da possibilidade da surpresa no interior do desassossego, que se torna o motor essencial da criação.

Pintar é um ação quase cega e desesperada que se parece com aquela de um ser desamparado entregue a um universo ininteligível, na situação daquele que possui as ferramentas, materiais e capacidades necessárias, deseja ardentemente construir uma coisa sensata e útil que não seria uma casa, uma cadeira ou outro objeto definível e se colocaria subitamente a trabalhar na vaga esperança de que colocando todas as suas competências em obra, ele terminará por obter um resultado justo e sensato. Eu sou tão cego quanto a natureza que trabalha segundo seu poder em função de condições favoráveis e de obstáculos. Todo acréscimo de uma forma qualquer modifica o quadro, mas não o falseia. Portanto, por que tenho eu frequentemente a necessidade de várias semanas para completar, se tudo é possível? Que faço eu, portanto, um quadro - sobre quê? (op.cit. p.131)

Richter diz que tudo é possível, mas é claro que nem tudo é possível em seu processo criativo. Se ele diz procurar um resultado “justo e sensato” indica com isto que existe uma idéia de equilíbrio em jogo que lhe é cara, e que exige um tempo necessário para o amadurecimento de determinadas decisões; um tempo que muitas vezes não pode ser nem explicado nem muito menos evitado, apenas vivido, tecnicamente. Assim como a natureza não coloca a nascente de um rio sobre as costas de uma borboleta (“criar esta *harmonia*...presente em qualquer elemento da natureza”), uma abstração richteriana não aceita tudo. Técnica aqui vai junto com precisão. Não se trata de uma precisão de ordem numérica, quantitativa, mas uma precisão que carrega dentro de si mesma uma certeza que beira a contradição,

porque inexplicável: “Criar este ininteligível impede de fazer qualquer besteira, porque a besteira é sempre compreensível” (op.cit. p.108). Richter insiste no aspecto da precisão justamente para contrabalançar o espaço aberto pelo acaso, do qual não abre mão. A declaração seguinte, se deixada no vazio pode dar lugar a um sem número de equívocos, que poderiam levar à má compreensão de sua proposta:

Deixar virem as coisas em lugar de criar; por consequência, nenhuma declaração, nem construção, elaboração, invenção, ideologia, para assim se aproximar do essencial, da riqueza, da vitalidade, tudo aquilo que ultrapassa minha razão (RICHTER, 2012a, p.130).

Não lhe interessa uma técnica apoiada em sistemas, que desenvolva um formalismo ingênuo, uma construção por demais evidente, baseada em um equilíbrio que se guie por relações de reforço/oposição já por demais exploradas, uma estética esvaziada nos jogos de cores e densidades, uma mensagem ideológica explícita ou o desenvolvimento de uma temática explícita:

Quando eu digo partir da forma e desejar que o conteúdo se elabore desta forma (e não o inverso, ou seja, uma forma aplicada sobre uma ideia literária), é que isto reflete minhas convicções, a saber que a forma, portanto a relação entre os elementos formais, a estrutura aparente, a matéria (=forma) produzam o conteúdo; e eu guio a maneira pela qual a imagem aparente nasce para assim produzir um tal ou qual conteúdo. Eu só tenho que agir segundo as leis e condições que a forma impõe para que ela se realize com precisão (RICHTER, 2012a, p.137).

Sua tecnicidade não suporta a eleição de uma forma e a adaptação do conteúdo em função desta, e é a partir daí que o acaso se instala. O jogo supõe liberdade e rigor, ordem e desordem, de maneira a permitir que o quadro exista a partir de um movimento essencial, livre não pela introdução do acaso puro e simples, mas pelo equilíbrio e a precisão de uma técnica manifesta nas finas regulagens da oposição controle/descontrole.

2.3. Brian Ferneyhough

Eu frequentemente falo sobre a vontade de criar como sendo um vasto quantum de energia ou determinação que tem que ser empurrada contra um conjunto de matrizes ou pistas de obstáculos para poder emergir do outro lado como arte. (FERNEYHOUGH, 2009, p.9)

A criação, colocada desta forma, parece se desenvolver na dificuldade, como em uma corrida de obstáculos, dependendo de um pacote de energia que a impulsiona para se transformar em obra de arte do outro lado, ao final da empreitada. A impressão que resta é a de esforço, de energia custosamente despendida. A afirmação de Ferneyhough ganha em significado à medida que se aprofunda no conhecimento de sua produção. Mas de que lugar fala Ferneyhough? Como ele se posiciona em relação à história e à sua contemporaneidade para se orientar desta forma?

Ferneyhough tem sido associado à escola da Nova Complexidade, etiqueta que ele não recusa de forma definitiva, mas que também não o satisfaz integralmente.

Embora a atitude histórica exemplificada pelos termos Espectralismo, Complexismo, ou o que quer que as pessoas chamem no dia de hoje, possa não ser totalmente injusta, todos somos indivíduos. Então alguém da minha geração fica irritado ao ser classificado como um compositor da Nova Complexidade, afinal eu surgiu antes do termo. [...] O que eu não gosto muito é da sensação de pertencer a um determinado clã. Para mim é muito mais interessante ver as diferenças entre as pessoas ao invés de suas semelhanças. (FERNEYHOUGH, 2009, p.2)

A obra de Ferneyhough caracteriza-se por um trabalho de escritura que alcança um nível de detalhamento extremo. Sua notação é constituída por uma escrita rítmica de imensa complexidade, associada a um excesso de informações no que diz respeito a timbres, modos de ataque e dinâmica, além de toda uma rede de observações que afetam as modulações de tempo, a intenção e a incorporação de gestos e ruídos que não fazem parte de uma execução tradicional - um tal acúmulo de exigências tem reflexos no aspecto final da partitura, o que não tardou a ser observado gerando a associação a uma estética de exceção. Na verdade Ferneyhough não é o primeiro compositor a trabalhar dentro desta estética do

diferenciados da matéria sonora, do que com a quantidade ou o tipo do material que preenche este espaço (1995, p.66). Uma determinada situação pode ser percebida como caótica quando tomada sob uma dada perspectiva; no entanto a mesma situação pode ser avaliada como ordenada se percebida de acordo com uma outra escala de valoração. Para ele é justamente a existência de um espaço que separa estas duas possibilidades que gera a sensação de complexidade. Uma tal configuração deve gerar o estímulo que dá origem a novos modelos formais; seu desejo é, portanto, trazer a renovação.

Complexidade se conecta com excesso e o século XX foi certamente um lugar de excessos, palco de momentos de radicalidade explícita na área das artes. No início do século XX, por exemplo, a proposta de abandono do sistema tonal representou na área musical um ponto de passagem de alta tensão, momento delicado mas que comparado ao radicalismo estruturador de Boulez e Stockhausen dos anos 50 ainda chega a ser considerado ameno. Da mesma forma, uma manifestação de uma outra face do excesso, espécie de reverso da moeda, pode ser encontrada no vazio de determinações de 4'33" de John Cage, também da década de 1950. Ferneyhough pode ser visto no final do século 20 como um continuador desta tendência do excesso, que impulsiona em uma direção absolutamente específica ao colocar o excesso do peso sobre os ombros do intérprete construindo uma partitura sob diversos aspectos, inalcançável: "A música que me interessa é uma música que explora frequentemente a natureza dos limites, condições extremas no seio das quais as regras ordinárias de comportamento usual não são mais claramente aplicáveis" (FERNEYHOUGH apud COURTOT, 2009, p.211).

2.3.1 A complexidade na composição e na técnica do intérprete

A proposta de Ferneyhough tem consequências imediatas no trabalho do intérprete. Seu interesse pela complexidade em todas as suas formas de manifestação o levou a perceber a existência de um espaço ainda inexplorado:

Existe toda uma dimensão de expressão potencial escondida na atitude do executante face ao texto musical. Eu decidi ver até onde poderíamos explorar sistematicamente este aspecto como uma contribuição à redefinição da interpretação enquanto tal, até que ponto poderíamos incorporar os resultados no próprio tecido da composição, como uma espécie de fio polifônico discreto (FERNEYHOUGH, 1988b, p.23).

Sua técnica de composição visa deslocar o trabalho do intérprete para um outro patamar. Para Ferneyhough (1988b), a interpretação do repertório se faz apoiada em uma tradição que suporta inovações, mas dentro de certos limites já estabelecidos por gerações sucessivas de trabalho interpretativo. Uma partitura atual deve poder escapar destes limites, exigindo do executante uma atitude diferenciada, a ponto de não mais se apoiar exclusivamente nas técnicas adquiridas nos conservatórios "aprendidas pelo intermediário de Viotti, Tchaikovsky, etc". Cabe então ao compositor assumir uma posição de comando, indicar a nova direção que, para ser proveitosa, deve se apoiar na relação que a notação entretém com o conteúdo percebido.

Uma notação que desconstrói de maneira específica e programada o som em seus sub-componentes, sensibiliza o espírito a certos aspectos da obra, o que uma notação aparentemente mais simples não seria capaz de fazer. O executante recria a obra à sua própria imagem e não segundo qualquer processo arbitrário de homogeneização pelo intermediário de um saber acadêmico (FERNEYHOUGH, 1988b, p.24)

1) Before 15" pause: extend head-joint fully.

Presto
sempre senza vibrato

I.i.i

Flute
Voice

lip-glass
sim.
poco pesante
return head-joint to normal position

N.B. The absence of information on the voice line indicates a normal mode of production, unless contrary instructions appear in the flute part.

I.i.ii

Flute
Voice

remove instrument from lip abruptly
return instrument abruptly to playing position

Figura 11: Compassos iniciais de *Unity Capsule* para Flauta solo – 1973-1976

No exemplo acima, em *Unity Capsule*, peça para flauta solo de 1976, Ferneyhough não está interessado em explorar o que ele considera ser uma parte importante do repertório de flauta na atualidade que reflete uma concepção superficial do instrumento a qual

"mistura todas as formas de verborragia superficial e estudos abertamente atraentes de idéias triviais. Mesmo que minha própria música para flauta seja difícil ao extremo quanto às exigências impostas ao executante, eu estou longe de me preocupar com este gênero de virtuosismo" (FERNEYHOUGH, 2008b, p.140)

Como pode ser observado, a quantidade de instruções que a partitura fornece é enorme. Cada nota supõe quase uma coletânea de indicações, que afetam efetivamente o resultado – os ataques são sempre detalhados, e se a nota tem duração significativa, ela contém indicações sobre a manutenção da qualidade da sonoridade. A observação do quarto compasso (6/8), ou do penúltimo compasso (4/8) no exemplo acima, demonstra, além da evidente complexidade rítmica que solicita o intérprete, um trabalho pesado na emissão das alturas com o controle de

microtons em espaço muito reduzido de tempo (observar que o andamento indicado é *Presto*) associado a alterações de dinâmica muito precisas e variadas. O resultado fica sempre aquém do que é determinado na notação, mas o compositor tem total consciência deste aspecto. O que lhe interessa ao exigir uma técnica de execução avançadíssima não é induzir o intérprete a mais uma manifestação de virtuosismo instrumental, tomando a obra como campo privilegiado de um narcisismo gratuito. O que lhe interessa é que o intérprete abandone uma atitude técnica tradicional, se desloque de sua posição, se envolva e que de certa forma 'fracasse' na tentativa, mas que ao mesmo tempo devolva este 'fracasso' sob a forma de um resultado único, individualizado na construção de cada som através das escolhas locais, e que desta forma participe e construa junto com o compositor a resultante de seu projeto estético:

O simples fato de aprender uma tal notação exige muito do executante sério no nível da análise de sua própria consciência e da consciência de seu corpo. Não se exige dele somente funcionar enquanto reprodutor eficaz dos sons possíveis; ele é o 'ressonador' através do qual as impulsões iniciais que contêm a partitura possam ser amplificadas e moduladas da maneira mais variada que podemos imaginar (FERNEYHOUGH, 1988c, p.141).

É possível dizer que este é o objetivo de qualquer compositor: entregar ao intérprete um mapa, que para ganhar vida depende fundamentalmente de sua participação, e que nesta participação escolhas interpretativas serão feitas e imperfeições técnicas poderão ocorrer. Mas no caso de Ferneyhough a participação do intérprete supõe muito mais do que a decodificação de um percurso proposto. Ferneyhough fala de um intérprete 'ressonador' que a todo momento é chamado a decidir e efetuar a filtragem de um excesso de solicitações que tornam a partitura irrealizável em sua integralidade. Executar uma partitura de alta solicitação técnica mas realizável com muito esforço é uma situação muito distinta de executar uma partitura impossível, mas insistir profissionalmente na empreitada, mesmo que a todo momento parcelas de excesso escapem por entre os dedos - esta última possibilidade vai ao encontro da expectativa de Ferneyhough.

Do ponto de vista técnico o diferencial é importante: Ferneyhough ao compor extrapola a confecção pura e simples de uma obra – investe na composição de uma

peça mas ao mesmo tempo se propõe a reconfigurar o papel do intérprete. Com *Unity Capsule* Ferneyhough afirma ter consciência de que “ultrapassa deliberadamente os limites do que é humanamente realizável” mas ao mesmo tempo revela sua estratégia: “É essencialmente uma questão de atitude mental: não deixar o espírito consciente ter uma reflexão muito adiantada sobre o fato da execução” (1988b, p.24). Fica claro que sua intenção é submergir o intérprete em um *quantum* de informações excessivo, de modo que ele não tenha tempo suficiente para programar o gesto que vem na sequência. A alta taxa de variação dos diversos parâmetros em jogo visa deixar o intérprete em um contínuo estado de hiper-atenção e surpresa que mantem a tensão na execução:

A partitura tenta sugerir esta corrente de energia linear ligando a maior parte das notas e das ações a um feixe contínuo, interrompido uma só vez em vinte páginas. A peça parece uma imagem futurista, a da passagem a alta velocidade de um trem rápido enquanto o executante está inelutavelmente embaraçado na imobilidade de uma floresta de detalhes. Em consequência ele progride em uma série de estruturas, cada uma com duração aproximada de uma fração de segundo (FERNEYHOUGH, 1988b, p.31)

Lidar com uma cadeia de impossibilidades não significa ser obrigado a aceitar toda e qualquer tentativa de execução como uma iniciativa vitoriosa; tal aspecto leva inevitavelmente à reflexão sobre os limites mínimos aceitáveis em uma apresentação de uma composição de Ferneyhough, cercada que ela é de impossibilidades técnicas. A partir de que ponto se considera a execução insuficiente? Como definir a incapacidade ou a capacidade técnica do intérprete nestes casos? Ferneyhough afirma que considera um único tipo de interpretação como insuficiente: “seria aquele onde o músico tentaria ‘racionalizar’ esta sobrecarga, e ‘reproduzir’ estas constelações complexas em traduções ‘poéticas’ aproximativas” (1988b, p.31). Portanto, não deve haver saída honrosa para o intérprete – o compositor descarta a solução de compromisso que reduz voluntariamente a proposta inicial, procurando uma suposta limpeza que destrói a tensão objetivada, soando, finalmente, artificial. Aqui volta a imagem da composição como pista de corrida pontuada por obstáculos evocada pelo compositor anteriormente, agora aplicada à *performance* - os obstáculos devem ser enfrentados com a naturalidade e a sinceridade possíveis, e a dificuldade resultará em obra no extremo do percurso.

Surge aqui uma categoria que perturba quando a questão é interpretativa e solicita a técnica: o 'erro'. O excesso de obstáculos provoca a imprecisão, que fatalmente é incorporada pelo discurso habitual da crítica como 'erro' – aqui se encontra a possibilidade do equívoco. A inexistência de normas de interpretação amplamente aceitas com relação às estruturas complexas é o que leva à institucionalização da categoria 'erro' como uma referência quase definitiva. Com relação ao repertório tradicional, já suficientemente instalado na mentalidade de intérpretes e ouvintes, desobedecer a precisão de detalhamento na execução de uma partitura é incorrer no erro. No entanto, Ferneyhough quer que as coisas sejam avaliadas de outra maneira. Para ele, a constante flutuação das relações que constituem a obra complexa deveria poder escapular de uma tal rigidez conceitual que insiste no 'erro' como fator inevitável, para dar lugar a um reordenamento das categorias e hierarquias perceptivas (1995, p.66). Se na execução do repertório tradicional o 'erro' indica que falta técnica ao intérprete, no universo de Ferneyhough as coisas se passam de outro modo. Sua técnica composicional incorpora sinceramente a figura do 'erro' como dado intrínseco da construção, elemento essencial na medida em que gera e mantém uma tensão interpretativa que auxilia na resignificação do papel do intérprete que deve se entregar com maturidade ao projeto estético do compositor, assumindo todos os riscos a cada obstáculo encontrado/ultrapassado. Ferneyhough afirma ainda:

Se a partitura deve ser entendida como um 'emblema' da obra da qual ela é sua forma anotada, toda e qualquer performance que representa uma tentativa consciente de realizar a partitura é uma interpretação válida. [...] O critério para uma performance esteticamente adequada repousa sobre o quanto o intérprete é tecnicamente e espiritualmente capaz de reconhecer e incorporar as demandas de fidelidade (não de 'exatidão'). (FERNEYHOUGH, 1995, p.71)

Ferneyhough aqui desloca a técnica de interpretação para um registro muito mais reflexivo do que puramente mecânico. O que interessa sobretudo é a técnica de compreensão das demandas que ele, enquanto criador, coloca na balança, e que em sua oscilação entre o fiel e o exato, a depender dele, pende para o primeiro aspecto. Uma maturidade técnica é o que Ferneyhough exige, acima de qualquer iniciativa virtuosística mal fundamentada. Entre o fiel e o exato colocados na última

citação encontramos a via de passagem que nos leva à reflexão sobre o 'preciso' - a relação técnica/precisão na obra de Ferneyhough é o foco da reflexão a partir de agora.

2.3.2. Complexidade e precisão

Em Platão a precisão - *akribeia* – é variável associada ao conceito de *techne*. Sócrates define dois graus distintos que de certa forma geram uma hierarquia no conjunto das *technai*: as que se situam no topo da hierarquia, as mais puras, são aquelas consideradas mais precisas, por lidarem com números e medidas; estas são mais científicas, envolvem mais conhecimento – *epistème* – enquanto as demais se valem de conjecturas. A lida com números e medidas ainda pode ser subdividida em duas categorias distintas: existem as matemáticas do vulgo e a dos filósofos. A *techne* que lança mão desta última deve ser considerada ainda mais pura – o vulgo usa os números para meras medições e contagens que auxiliam o raciocínio, o filósofo os utiliza para os cálculos sábios e os finos raciocínios que envolvem a “geometria filosófica” (ver p.32). É evidente que a consolidação da estética de Ferneyhough se dá a partir de uma fina reflexão a respeito do ato de medir e das consequências de cada medição, de forma que se referir à sua prática como uma espécie de 'mensuração filosófica' não soa fora de propósito; sob a ótica platônica, em princípio, sua *techne* é das mais refinadas. Se entendemos que Ferneyhough mede o tempo todo, questionaremos então de que formas a precisão se manifesta em suas medidas.

A precisão na estética de Ferneyhough pode ser considerada sob três perspectivas principais: a precisão interpretada (relação partitura/intérprete), a precisão composta (estrutura/escrita), e a precisão percebida (a recepção, a escuta). A mensuração de ordem numérica está em todas elas, por vezes uma manifestação de ordem numérica pura que chega a gerar estranhamento, mas há sobretudo uma necessidade de rigor na organização do detalhe que deixa transparecer todo o tempo a precisão como pano de fundo.

Ferneyhough afirma em diversas oportunidades sua preocupação quanto ao

sistema de notação que para ser efetivo deve refletir “um interesse pelo som depois de sua produção” (1995, p.3). Neste sentido, Courtot afirma (2009, p.151) que nas composições de Ferneyhough “o som é, paradoxalmente, a pretensão mais alta” apesar de permanecer inatingível. Inatingível uma vez que o próprio compositor coloca claramente sua descrença na possibilidade de uma qualquer notação musical descrever um som de forma absoluta – representar com total precisão uma imagem sonora construída internamente é, segundo ele, impossível. Se não é possível compor exatamente um som, o que resta é “compor com o som, quer dizer, escrever o gesto do intérprete que permitirá a criação deste som” (COURTOT, 2009, p.150). Courtot define o gesto na escrita de Ferneyhough como “o lugar de uma conflagração paramétrica significativa” (op.cit., p. 63). Trata-se de um aglomerado de atividades reguladas pelos parâmetros não simplesmente do som, mas de todos os impulsos que constituem uma micro-forma, como durações, alturas, intensidades, mas também digitação, gestualidade corporal (por exemplo, retirar a flauta da boca por um determinado espaço de tempo recolocando-a bruscamente em seguida; ver penúltimo e ante-penúltimo compassos do exemplo da p.157), movimento global de registro, modos de ataque diferenciados, modulações de altura dentro da duração da nota, modulações de tempo dentro de uma duração determinada, etc., etc. O que determina o gesto então é a interação desta somatória de estímulos que acabam por constituir cada *gestalt* em sua integralidade - a construção do gesto visa a definição destas micro-formas que se sucedem e/ou se superpoem, e cujo perfil sonoro é modelado em um caprichoso artesanato, através do jogo paramétrico.

A técnica composicional de Ferneyhough pretende revelar algo que está, portanto, aquém e além da estrutura – ele visa 'o som' em sua expressão mais precisa e significativa, em suas mínimas particularidades, daí o excesso de precisão da notação: “eu diria que um som não é jamais somente um som. O som é sempre o reflexo de um contexto, de um contorno” (FERNEYHOUGH apud COURTOT, 2009, p.151). Parafrazeando Ortega, diríamos que, em relação às pretensões de Ferneyhough, “o som é o som e suas circunstâncias”. Somente a máxima precisão no detalhamento destas circunstâncias pode criar maior proximidade com a essência e revelar o som em sua verdade possível.

Insistindo na questão da precisão em relação à notação no mesmo trecho de *Unity Capsule* para flauta solo apresentado anteriormente (ver p.157), Ferneyhough fala de uma partitura escrita em dois estratos que dirigem a atividade do solista a partir de dois níveis técnicos de execução distintos e superpostos:

A parte superior de cada linha é habitualmente utilizada para os sons de altura fixa, enquanto a parte inferior representa toda forma de ação vocal ou de posições da embocadura modificadas foneticamente. As notas em forma de meio losango no primeiro compasso representam sons acompanhados de muito sopro. A forma quadrada na parte da voz (compasso 2) quer dizer 'tocar com a boca aberta com uma respiração plena mas difusa – como se você tivesse o sopro cortado', enquanto o círculo sobre a mesma linha um compasso mais tarde é o signo que indica um som explosivo produzido (sem sopro) pela língua. Sobre a parte da flauta (compasso 2) se encontra um 'T' maiúsculo invertido que quer dizer 'sem atacar com a língua'. Sobre ele se encontram dois símbolos 'U' ligados por uma flecha – eles indicam o ângulo em que se deve segurar a flauta em relação aos lábios. O '+' sobre o compasso 3 é um sinal que demanda a depressão percussiva de uma ou diversas chaves da flauta (efetuada habitualmente sem ruído) (FERNEYHOUGH, 1988c, p.146).

De acordo com o compositor todo este rol de indicações contribui para a constituição de um esquema polifônico que o executante deve procurar desembaraçar de acordo com suas capacidades individuais e segundo suas próprias inclinações. Ele afirma em seguida que o fato de que todos estes detalhes não sejam diretamente percebidos pelo ouvinte “faz parte da zona de ambiguidade que a obra se propõe a cercar e examinar” (FERNEYHOUGH, 1988c, p.148).

Unity Capsule cria, portanto, uma situação paradoxal, mas um paradoxo proposto e sustentado conscientemente pelo compositor. Existe um imaginário sonoro que o habita e que ele se propõe a comunicar. Para tanto, se esmera em construir um mapa hiper-detalhado que define cada inflexão, e que dá origem a uma partitura para um instrumento melódico que comporta dois níveis de execução simultâneos. A quantidade de informação fornecida pela partitura é excessiva chegando, por momentos, a ultrapassar o "humanamente realizável". O intérprete deve adotar uma postura de autonomia em relação às escolhas locais, em relação ao processo de filtragem de dados que deverá acontecer obrigatoriamente toda vez que suas capacidades de realização forem ultrapassadas. O ouvinte terá acesso a

uma execução marcada por uma sobrecarga de detalhes que lhe serão repassados de forma parcial, e certamente submetidos a deformação, uma vez que o excesso na demanda gera perda de clareza na articulação. Portanto, a 'precisão', variável de primeira ordem na constituição de uma técnica composicional, se encontra como que esgarçada por forças opostas e contraditórias, que ora a reforçam, ora a impossibilitam. Existe um mapa que prima pela precisão, construído pelo compositor, ao mesmo tempo que uma impossibilidade de precisão por parte do intérprete face a este mesmo mapa, somadas a uma recepção na qual o ouvinte banha em uma nuvem que mescla precisão e imprecisão de acordo com a circunstância que o envolve – não só a música é complexa, a análise da situação também o é.

Quanto à precisão na recepção, na escuta, Ferneyhough suspende qualquer tentativa de cercar o problema com uma solução fechada – aceita-se o fato de que nem tudo o que foi determinado pelo compositor chegará ao ouvinte com total clareza, fazendo parte de sua zona de “ambiguidade”. Esta última envolve a recepção, e é admitida por ele como uma situação problemática, mas que deve ser compreendida ao mesmo tempo como fator que vem enriquecer a experiência: “A obra de arte que não faz surgir mais problemas do que aqueles que se propõe a resolver será sempre insuficiente em relação ao potencial inato que ela carrega nela mesma” (FERNEYHOUGH, 1988c, p.148).

A precisão pensada do ponto de vista da composição, da organização do material segundo um plano pré-definido, é submetida a níveis de tensão ainda mais acentuados, como veremos a seguir. Ferneyhough reconhece na apreciação de toda questão artística um movimento constante de vai e vem que alterna concretude e especulação (ele fala de “*sensual concreta and speculative pragmatics*” (FERNEYHOUGH, 1995, p.66)) e nestes momentos, quanto mais complexos são os objetos em jogo mais devem ser mobilizadas forças no sentido de envolver a estrutura na proposição de novos modelos que virão ampliar as perspectivas de desenvolvimento do pensar criativo. Esta situação lhe parece mais estimulante do que o que normalmente acontece, ou seja, o reaproveitamento de modelos formais já conhecidos em novas experimentações. O que chama mais a atenção na tentativa de elaboração de novos modelos formais como propõe Ferneyhough é justamente a

complexidade do direcionamento das forças com as quais ele se propõe a jogar e que cria problemas justamente do ponto de vista técnico – como manter consistência e interesse em meio a tamanha diversidade de orientações? A complexidade em jogo vem sobretudo do modo de articulação dos diversos níveis superpostos que definem a forma que, apesar da pretendida precisão que os envolve, se chocam e se contradizem nos encadeamentos, e isto devido a um *parti pris* claramente expresso pelo compositor: “As principais questões definidoras devem ser vistas como: discrepância, incomensurabilidade e a conseqüente dependência da ambigüidade como *mobile* mediador entre as categorias perceptuais” (loc.cit.). Discrepância, incomensurabilidade e ambigüidade – três imagens que jogam a favor da imprecisão.

Ao procurar delinear o significado do conceito de técnica em Ferneyhough percebe-se que a condição paradoxal é uma das chaves de seu pensamento. Tudo se mensura mas o real é incomensurável; tudo se determina mas a percepção é ambígua; tudo se encaixa mas a discrepância faz o encaixe tender à ruptura. Portanto, percebe-se que o fato de medir não leva necessariamente à precisão. A música se faz no movimento e todos os cálculos que Ferneyhough efetua ao montar suas estruturas são em parte contrariados pela estrutura em funcionamento. E isto não é uma contradição que aparece apenas para quem analisa – o compositor assume o risco e deixa claro que elabora um plano para ser perseguido mas também e sobretudo para ser contrariado. O plano não deve funcionar como uma armadura inflexível dentro da qual sua criatividade se insere, mas deve ceder o passo aos ajustes e deformações quando sua intuição criativa assim o determinar. Torna-se necessário, então, ter uma visão mais clara de sua relação com o esquema pré-determinado, o que implica compreender a relação de sua técnica composicional com a questão da estrutura.

2.3.3. Técnica e estrutura na complexidade

Ferneyhough é um compositor que pensa a estrutura como porta de entrada do processo criativo. No entanto, ela não funciona como um indicador de um

percurso claro e inabalável, muito pelo contrário, a estrutura inicial está ali para ser confrontada, tensionada, até mesmo deformada dependendo da circunstância. É apresentada a seguir uma reprodução de seu plano de trabalho para a composição da seção de abertura do Quarteto de cordas nº 2, onde estão descritos os múltiplos níveis considerados; a partir dele serão conduzidas as considerações, agora centradas na relação técnica/estrutura:

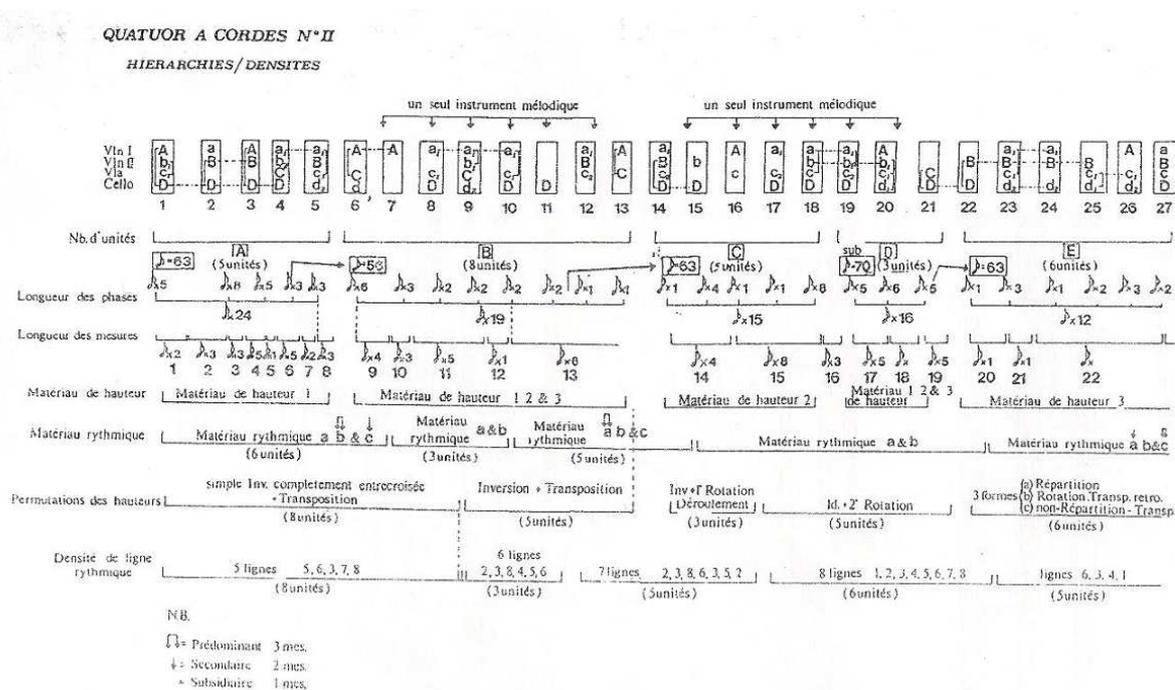


Figura 12: Esquema correspondente ao início do Quarteto de Cordas nº 2 – 1979-80

No esquema acima consta a descrição de 9 níveis de organização superpostos. Trata-se de uma peça para quarteto de cordas, contando portanto com 2 violinos, uma viola e um violoncelo. O primeiro nível do esquema organiza estes instrumentos, colocando em sequência uma série de 'cartuchos' como denomina Ferneyhough (retângulos com letras dentro), que contem as letras correspondentes a cada instrumento: A (primeiro violino), B (segundo violino), C (viola), D (violoncelo). Cada cartucho descreve um espaço de tempo que pode ou não coincidir com a organização dos compassos. Se a letra relativa ao instrumento não se encontra dentro do cartucho este instrumento não poderá tocar nada naquele espaço de tempo. Dentro dos cartuchos as letras podem ser maiúsculas ou minúsculas de

acordo com sua funcionalidade na textura: letra maiúscula indica que o instrumento se encarrega de um material principal; letra minúscula indica que o instrumento se encarrega de material secundário ou de 'acompanhamento'. Além disto, cada letra pode estar acompanhada de um número 1 ou 2 que o compositor indica apenas como uma subdivisão suplementar, baseada em um repertório de elementos pré-definidos (não se encontra maiores explicações com respeito a este último nível descrito) (FERNEYHOUGH, 1988, p.156).

A título de exemplo é reproduzido em seguida o cartucho 17, que indica que neste segmento tocarão apenas o primeiro violino (a₁), a viola (c₂), e o violoncelo (D) – o segundo violino fica inativo neste cartucho (a letra B está ausente):

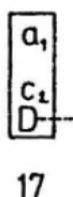


Figura 13: Descrição esquemática do cartucho 17

O primeiro violino e a viola tocam material secundário (letras 'a' e 'c' minúsculas - acompanhamento) e o violoncelo toca material principal (letra 'D' maiúscula). Primeiro violino toca material selecionado do repertório 1, viola do repertório 2.

No esquema geral, o segundo nível, logo abaixo do primeiro separa grupamentos com um número distinto de cartuchos em cada um deles: A: 5 cartuchos, B: 8, C: 5, D: 3 e E: 6. A observar que cada grupamento tem um andamento definido: A: colcheia=63, B: colcheia=56, C: colcheia=63, D: colcheia=70, e E: colcheia=63, configurando o terceiro nível do esquema. O quarto nível trata dos comprimentos de frase dentro de cada grupamento de cartuchos, medidos em número de colcheias por frase, como segue: 5 colcheias, 8 colcheias, 5 colcheias, 3 colcheias, 3 colcheias para os cartuchos 1, 2, 3, 4, e 5. O quinto nível trata dos tamanhos dos compasso. O sexto nível define o material de alturas classificado em

Seção do esquema correspondente ao trecho acima:

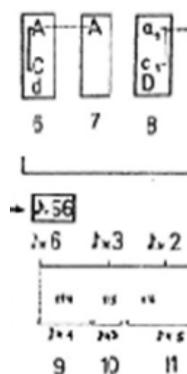


Figura 15: Representação esquemática dos cartuchos 6, 7 e 8 do esquema p.166.

Nesta pequena passagem é possível perceber a liberdade que Ferneyhough se permite ao dar o formato final à escrita. A primeira discrepância em relação ao esquema diz respeito aos instrumentos que soam no espaço correspondente dentro de cada cartucho. De acordo com as palavras do próprio Ferneyhough as letras dentro dos retângulos indicam “que instrumentos podem tocar” naquele espaço (FERNEYHOUGH, 1988, p.156). No esquema, o cartucho 6, pela ausência da letra B, indica que o Violino 2 não pode tocar em seu interior. Observamos, no entanto, que no primeiro compasso do exemplo, o Violino 2 sustenta uma sétima *si-lá* que vem ligada do compasso anterior e que ainda irradia no espaço do cartucho 6. Pode-se considerar que esta é uma discrepância menor e até mesmo poeticamente interessante, uma vez que o Violino 2 não ataca as notas no interior do cartucho 6, apenas sustenta uma ressonância (com um decrescendo *al niente*) de um ataque produzido no cartucho 5, onde ele era, inclusive, parte principal, indicada pela letra B maiúscula – a parte principal não ataca mas irradia, portanto, para além de seu espaço legítimo.

O cartucho 7 apresenta por sua vez um desvio radical em relação ao esquema: ele contém apenas a letra A o que significa que apenas o Violino 1 poderia tocar neste espaço. Verificando a partitura consta-se que no espaço correspondente todos os instrumentos tocam, o que contraria o esquema. Quanto à funcionalidade dos instrumentos verifica-se que a letra A no cartucho 7 é maiúscula o que indica que o Violino 1 deve executar ali a parte principal da textura – a análise do que é

tocado nos demais instrumentos não permite diferenciar a figuração do Violino 1 das figurações de Violino 2 e Viola (todos os 3 instrumentos apresentam um peso equivalente na textura e poderiam ser considerados parte principal); apenas o Violoncelo executa uma figura curta de notas repetidas que pode ser considerada, do ponto de vista da hierarquia, parte secundária ou de acompanhamento. Neste caso o esquema foi frontalmente contrariado.

A observação aqui não visa detectar um suposto 'erro', não pretende cobrar uma absoluta fidelidade a um planejamento prévio sob pena de rebaixar a credibilidade da técnica empregada. O que interessa é compreender como o compositor conjuga o que foi planejado com o que foi efetivamente definido na conclusão do processo, como ele ajusta a “operação técnica” (como diria Ellul; ver p.61 deste trabalho) que contraria o plano sem fragilizá-lo ou torná-lo obsoleto, como ele introduz a contradição no interior do discurso e de que formas se arranja para que o contraditório se acomode organicamente, garantindo uma consistência mínima à sua técnica de composição.

Voltando ao cartucho 6 depara-se com uma situação ainda mais complexa. No segundo compasso do exemplo, o Violino 2 intervém de forma incisiva, com uma figura de notas repetidas, que se destaca claramente de todo o resto da figuração, sendo que de acordo com o esquema, neste cartucho o Violino 2 não poderia tocar – detecta-se, portanto, contradição total com o esquema. Aqui é encontrada uma situação *sui generis*: a gravação consultada foi feita pelo Quarteto Arditti³⁸, formação especializada no repertório contemporâneo, referência absolutamente confiável neste caso, muito possivelmente a única formação existente na atualidade que se dispõe e é capaz de executar esta obra. A escuta atenta do trecho demonstra que a figura do Violino 2 que acaba de ser apontada no segundo compasso, contrariamente à expectativa, não é perceptível, nem mesmo parece ter sido executada. Tal lacuna pode ser debitada na conta das dificuldades extremas que supõe uma execução limpa e coordenada de um tal tipo de escrita. Isto não invalida a questão do conflito com o esquema original, uma vez que a figura está escrita e deveria, se possível, ser tocada. Em não sendo, pode-se pensar que a extrema dificuldade de execução produziu seus frutos e, no caso, serviu como retificadora da

³⁸ O arquivo sonoro pode ser encontrado no site Youtube.com:
<http://www.youtube.com/watch?v=wMB9239-fm0>

relação partitura x esquema, apagando a figura do Violino 2 que não era prevista no esquema inicial. Logo, um 'erro' na execução acaba de produzir um 'acerto' na reprodução do esquema, por ajustar o que é efetivamente ouvido ao que foi anteriormente planejado. A imprecisão na técnica instrumental introduz involuntariamente a precisão com respeito ao planejamento prévio.

O raciocínio acima pode parecer frágil ou talvez fruto de uma imaginação que exagera, que derrapa por ir longe demais em seus próprios desenvolvimentos; mas a leitura dos escritos de Ferneyhough assegura que o raciocínio não é desmedido. Toda a questão é que a atitude de Ferneyhough é por essência especulativa; o caminhar por caminhos estreitos e por vezes obscuros é mais que sua prática, é aquilo que o mobiliza:

Nas obras que eu escrevi recentemente [...] o principal objetivo de minha música foi [...] de se insinuar nos reais interstícios do formulável linguístico. Qual é o espaço no interior do qual a obra existe realmente? Existe um vazio entre a superfície de apresentação [...] e a estrutura gerativa sub-cutânea. E a extensão que separa estas duas coisas permite ao material de superfície adquirir diferentes graus de presença ou de aura (FERNEYHOUGH apud TOOP, 1988, p.96).

O que Ferneyhough diz é que situações como a que foi analisada acima são aquelas que respondem (até onde é possível responder) às suas questões mais substanciais: qual é o espaço onde a obra existe realmente? A pergunta resta suspensa. A obra é o esquema, uma vez que ele foi a estrutura central na origem do ato criativo? A obra é a partitura, produto final que contraria o esquema que lhe deu origem? A obra é a gravação que contraria a partitura mas corresponde ao esquema? A obra é a soma das discrepâncias entre partitura e esquema? A obra é o que o ouvinte percebe, sendo na verdade incapaz de distinguir pela escuta se o que lhe chega é a partitura ou o esquema (considerando ainda que cada ouvinte é um receptor diferenciado o que multiplica a possível obra percebida pelo número de ouvintes que ela alcança)?

Na verdade, ao compor uma obra Ferneyhough gera em seu entorno situações altamente inquietantes. As consequências de sua técnica composicional *sui generis* se acumulam à medida que se compreende as escolhas que a

constituem: ele compõe uma obra fechada (não há acaso aqui; há decisão, escolha por parte do intérprete a partir de uma partitura inteiramente definida), ao mesmo tempo procura reconfigurar a posição do intérprete submetendo-o a um grau de tensão diferenciado, com uma exigência técnica por vezes inatingível; ao mesmo tempo gera situações complexas do ponto de vista estético/filosófico como consequência da ambiguidade produzida no confronto da partitura com o esquema e com a execução gravada (considerada, esta última, certamente satisfatória no caso aqui discutido). Sua técnica de composição, portanto, se expande para além dos limites da obra. Ela não gera somente um produto estético, ela ressoa para além dela mesma; ela gera também um campo rico em interrogações que afetam toda a cadeia envolvida na apreciação: intérpretes, ouvintes e estudiosos.

Ao comentar o exemplo anterior, Ferneyhough diz pretender mostrar como um mapa hiper-detalhado é traduzido em território de "maneira produtiva", e clareia um pouco mais sua posição face à relação da estrutura com sua técnica composicional:

Podemos observar que o tratamento (interpretação) das restrições que se impoem é totalmente livre, porque não era de forma alguma minha intenção produzir uma estrutura convencional de tipo "serial", mas sim uma estrutura liberada da "grade de disposição" que pré-organiza o todo. Em quase todos os casos as diversas seções foram ligadas entre elas de maneira fluida. A obra não se dá como finalidade fazer perceber as linhas de demarcação enquanto tais: pelo contrário, deve ser sentida uma flutuação orgânica, *deliberada*, uma mudança de foco (FERNEYHOUGH, 1988, p.157).

O que ele diz aqui é que o esquema indica, delimita um espaço, mas não determina de forma impiedosa. O fato de se dedicar a um mapeamento detalhado ajustando níveis superpostos que compoem a trama não significa desembocar em um caminho único, direção inelutável a ser fielmente obedecida, muito pelo contrário; no caso de Ferneyhough o mapa esconde infinitos territórios. Ele trata o esquema como um grande reservatório de direções e materiais que vão sendo explorados passo a passo, com um grau de liberdade que permite, em princípio, desviar do que está determinado sempre que o material resistir às suas iniciativas, ou simplesmente quando sua intuição assim o determinar. Ele se refere à possibilidade de selecionar elementos sempre tendo em vista a circunstância particular em que se encontra, e o resultado atingido é apenas uma das

possibilidades – infinitas outras poderiam acontecer uma vez que o reservatório de materiais é sempre muito vasto (FERNEYHOUGH, 1988, p.157).

O mapeamento proposto por Ferneyhough toca em um ponto sensível que merece discussão: o planejamento em uma folha de papel em uma escala expandida, da forma como ele pratica, guarda uma distância enorme em relação à sonoridade resultante no momento da execução. Por exemplo, em relação ao início do Quarteto nº 2 ele afirma: “Os cinquenta primeiros compassos são construídos segundo um esquema de compassos pré-determinado” (op.cit., p.152). Ora, cinquenta compassos é muito tempo. Nada garante que a tentativa de respeitar uma determinada articulação prevista à distância, que equilibrava um aspecto anterior no nível ainda esquemático, funcione perfeitamente quando for ativada, nem mesmo face à abundância de material que ele afirma manobrar.

O ponto central da discussão aqui é a previsão à distância de circunstâncias que se apresentam compostas por diversos níveis superpostos. Prever uma forma com um número de compassos definido a longo termo é algo de perfeitamente factível e já experimentado com inegável sucesso na história da música ocidental³⁹. O problema aparece na medida em que esta definição à distância supõe uma série de outras definições dos diversos outros níveis em jogo – a acomodação de todos eles de acordo com suas regulagens próprias é o que aparece como tarefa complicadíssima na previsão à distância. Mas Ferneyhough tem consciência do fato. Se a situação não funciona ele se refere a ela como sendo uma “resistência imprevista” do material, algo da ordem do acidente de percurso. Sua destreza técnica neste momento supõe o enfrentamento destas resistências do material e de suas circunstâncias, de modo a encontrar a solução que lhe satisfaça. No entanto, por vezes se torna difícil assimilar inteiramente seu *modus operandi*. Ele parece oscilar entre o previamente definido e a livre decisão pela via intuitiva; por vezes ele

³⁹ Não é necessário recorrer aqui a exemplos escolhidos no repertório dos compositores seriais, lugar privilegiado para as obras matematicamente calculadas, e que certamente forneceriam incontáveis casos de obras onde a forma é pré-determinada, onde as seções se encontram definidas por segmentos numericamente definidos *a priori*. Antes da proposta da série generalizada no correr dos anos 50, Bela Bartok já se baseava na série de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 43, 56, 89....) para definir a forma de algumas de suas peças. O terceiro movimento da 'Música para cordas percussão e celesta' de 1936 apresenta uma organização formal onde o número de compassos é definido a priori de acordo com a série de Fibonacci: 1º tema - 2º tema – Desenvolvimento - 2º tema - 1º tema

Nº de compassos:	21	13	13 + 21	13	8
------------------	-----------	-----------	----------------	-----------	----------

(SZABOLCSI, 1968, p.109)

emite colocações contraditórias, afirmações sobre um mesmo aspecto indicando um posicionamento que não se orienta em uma direção muito clara. Por exemplo, todas as frases seguintes se encontram em uma única página de seu texto referente ao trabalho no Quarteto nº 2:

A ordem que resultava não era manipulada de modo algum, mesmo quando as vezes se produziam sequencias 'tortas', porque esta resistência imprevista era em grande parte a finalidade do exercício. [...] o tratamento das restrições que se impoem é assim totalmente livre. [...] As regras foram seguidas como pede cada cartucho. [...] Como para o tratamento destes critérios, no entanto, todas estas informações se esforçam por delimitar regiões no interior das quais pode operar a percepção interna, intuitiva – o que é sentido. (FERNEYHOUGH, 1988, p.157).

Portanto, ele parece se colocar no interior de um campo fechado e aberto ao mesmo tempo, o que dificulta a avaliação - ora se coloca com total liberdade face às restrições, ora afirma não se desviar da regra como determinada localmente.

A constatação acima oferece a oportunidade de lançar mão do conceito de 'sistema técnico' na maneira como define Jacques Ellul (ver p.60), na tentativa de desembaraçar um pouco mais o universo de Ferneyhough; é o que será feito a partir de agora.

2.3.4. Técnica e sistema

Jacques Ellul é quem propõe a ordenação das conexões na sociedade partindo da operação técnica, que trata da ação do homem sobre a matéria, passando em seguida pelo fenômeno técnico, que é a operação racionalizada e reavaliada em função de suas potencialidades, que evolui para sistema técnico que se dissemina no meio técnico, no interior da sociedade que ele denomina a partir daí a sociedade técnica (ELLUL, 2004). A proposta de Ellul não se dirige especificamente ao pensamento artístico; ele raciocina em termos mais amplos visando a sociedade como um todo. O que se experimenta aqui é simplesmente uma projeção do conceito sobre o processo criativo de Ferneyhough.

Ferneyhough quando cria, supõe um trabalho de pré-composição, no qual ele constrói um esquema já extremamente composto, que funciona como regulador de todas as variáveis, de seus cruzamentos, das delimitações da forma, do controle do fraseado, dos tipos de material e de sua utilização, e este conjunto funciona à maneira de um sistema técnico em dimensões reduzidas, um correlato do sistema técnico como definido por Ellul, aqui aplicado na modelagem de um construto estético.

De acordo com Ellul o sistema técnico é uma espécie de rede de inter-relações que suporta e possibilita as trocas entre os diversos elementos que a compõem. Esta rede pode se abrir para fora mas pode também se fechar em si mesma, sempre se mantendo como organismo vivo e mutante. Tais características tem uma estreita correspondência com o esquema apresentado por Ferneyhough. Ali também o sistema se apresenta como organismo vivo uma vez que a definição de uma configuração pode influir diretamente nas configurações seguintes, que poderão se acomodar através de pequenos ajustes nos limites determinados pelo funcionamento do sistema. O sistema em Ferneyhough pode também se fechar sobre si mesmo, em uma obra específica, ou dar origem a sistemas correlatos que se comunicam organizando, por exemplo, diversos movimentos de uma só obra. Na proposta de Ellul os elementos possuem velocidades de transformação diferentes, no sistema de Ferneyhough também. Cada variável se move de acordo com sua regulação, e as defasagens entres os diversos pontos de articulação é inclusive destacada por Ferneyhough como fator que introduz a ambiguidade, fator essencial em sua proposta. A afirmação abaixo se refere exatamente ao esquema de um trecho do Quarteto de cordas nº 2, apresentado na p.166.

Podemos observar particularmente que os diversos níveis paramétricos não mudam sempre simultaneamente de um estado a outro: na verdade é a não-sincronia destas mudanças qualitativas que cria a esfera de ambiguidade e as rupturas sub-jacentes as mais fascinantes. No exemplo observamos que a estrutura das frases e o tamanho dos compassos não coincidem quase nunca: isto se reflete a cada nível sucessivo do sistema e engloba, no final, igualmente a maneira (grau de complexidade) pelo qual podemos tratar os materiais específicos, estes materiais se tornando cada vez mais complexos à medida que a passagem progride (FERNEYHOUGH, 1988, p.160).

Ferneyhough também se vê como operador de um sistema, o que não chega a ser surpreendente - chega a se referir ao "nível sucessivo do sistema", legitimando assim um pouco mais a proposta de enxergá-lo pelo viés proposto por Ellul. Nesta citação ele também reforça o que foi dito a respeito da mobilidade e interatividade das variáveis: ele fala dos materiais específicos que se transformam pouco a pouco à medida que a peça avança e se tornam mais complexos – o sistema é vivo e interativo. Tudo isto permite considerar, portanto, a técnica de composição de Ferneyhough uma técnica essencialmente calcada na noção de sistema. Ele precisa desta rede que conecta todos os aspectos como uma referência estrutural de primeira ordem; nela ele se apoia, nela ele problematiza, equaciona e reflete sobre suas interrogações mais essenciais.

Ferneyhough, apesar de sua clara inserção dentro de um pensamento sistematizado, marca sua posição por fora do campo do serialismo, um campo que aparece como o lugar privilegiado das sistematizações a partir de meados do século passado (ver p.172 deste trabalho: “não era de forma alguma minha intenção produzir uma estrutura convencional de tipo serial”). Ferneyhough recusa alguns aspectos bem precisos do serialismo. No entanto, percebe-se que seus mecanismos de controle derivam em grande parte desta corrente de pensamento. A análise de seus escritos revela todo o tempo rastros legítimos do serialismo assimilados integralmente em suas estruturas, como, por exemplo, dentro do esquema reproduzido na p.166. O comprimento das frases no primeiro grupamento de cartuchos, por exemplo, corresponde ao número de cartuchos dentro de cada grupamento definido no nível anterior, com uma pequena alteração no último elemento (5 colcheias, 8 colcheias, 5 colcheias, 3 colcheias, 3 *colcheias* para o tamanho das frases nos 5 primeiros cartuchos → A: 5 cartuchos, B: 8 cartuchos, C: 5 cartuchos, D: 3 cartuchos, E: 6 *cartuchos*, para o número de cartuchos nas unidades A, B, C, D e E). O procedimento é típico do serialismo – uma série numérica que organiza um nível da estrutura foi transportada para outro nível com uma pequena alteração no último elemento. Da mesma forma, o número de unidades nos 4 últimos níveis apresenta a seguintes ordenação:

- Material de alturas: 5, 8, 5, 3, 6
- Material rítmico: 6, 3, 5, 8, 5
- Permutações de alturas: 8, 5, 3, 5, 6
- Densidade rítmica: 8, 3, 5, 6, 5

O procedimento é tipicamente serial – uma ordenação que organiza níveis independentes da estrutura é definida através de um processo de permutação de uma série numérica.

Para o pensamento serial o conceito de estrutura está no centro de qualquer iniciativa, e o pensamento de Ferneyhough é um pensamento rigorosamente estruturado. Sua crítica ao serialismo deriva da maneira como ele mesmo se relaciona com suas estruturas para constituir uma técnica própria. Courtot (2009, p.29) considera a presença da estrutura no pensamento de Ferneyhough segundo duas dimensões principais. Na primeira, a estrutura preenche o vazio inicial do projeto, ajuda a concentrar as forças da criação que a partir dela não se encontram mais face a uma situação amorfa; a estrutura funciona como o primeiro apoio, a "primeira etapa de concentração" no processo. No segundo caso, a estrutura funciona como um ente provocador; mais do que fornecer um material sonoro, ela impele o compositor a reagir guardando uma "liberdade absoluta" que evolui, no entanto, delimitada por um quadro bem estabelecido. Ferneyhough não compõe a partir de um material mas a partir de um impulso fundamental que tem sua origem no planejamento. Courtot frisa que “as estruturas não visam uma definição *in extenso* do material: elas agem enquanto compromissos (*contraintes*) permitindo a uma imaginação prolífica esculpir uma música no instante mesmo da composição” (COURTOT, 2009, p.30).

A diferença entre a técnica de Ferneyhough e a técnica serial aparece no modo como a sistematização é conduzida. O pensamento serial parte do simples para o complexo. O material sonoro é gerado pela concentração de um conjunto de variáveis individualizadas, cada uma submetida a um regime definido, obedecendo a uma 'série' específica, que se projeta na constituição de uma figura. A figura, o

material que será sujeito ao tematismo aparece, portanto, como o resultado de uma somatória de vetores de origem diversa, pensados cada um segundo uma lógica serial própria, ou uma lei (sequencial) particularizada. A crítica de Ferneyhough, de acordo com as considerações de Courtot, recai sobre este tipo de procedimento que, segundo ele, se fragiliza na medida em que as figuras assim construídas “são fechadas em sua função de transferência expressiva ou estrutural, e não refletem as concepções formais que, sozinhas, podem dar lugar a gestos vivos, porque integrados em uma dinâmica aberta” (COURTOT, 2009, p.65). O que Courtot quer dizer aqui é que Ferneyhough recusa uma técnica que gera o material a partir do jogo paramétrico puro. Para ele um tal procedimento produz um material comprometido em primeiro lugar com a objetivação deste jogo mesmo, e não um material que se justifica porque integrado em uma forma concebida principalmente a partir de uma gestualidade orgânica. Ferneyhough resume a crítica ao que ele considera um maneirismo, uma compreensão parcial e fragilizada do pensamento serial: “a organização consciente dos meios empregados é mais importante do que o material sobre o qual ela se aplica” (FERNEYHOUGH apud COURTOT, 2009, p.32). Obviamente uma crítica lançada desta forma, sem um alvo bem determinado precisa ser bem compreendida para não ser injusta. O serialismo é vasto e seus seguidores diversos. Todas as compreensões desta estética são possíveis - nem todas são consistentes, nem todas são maneiristas.

De que forma, então, Ferneyhough equaciona tecnicamente a questão da liberdade em um processo criativo sistematizado? Se ele quer escapar ao excesso de mecanismos pontuais de controle, de que procedimentos se vale para inventar um material que se ajuste a seu sistema já tão carregado de tais mecanismos? Ferneyhough se concentra então sobre o conceito de 'gesto':

Um gesto é uma entidade musical aberta, que abre uma direção, definida pelo intermediário de parâmetros de maneira que não sejam os valores paramétricos eles mesmos que o definem (por exemplo, sob esta perspectiva não se pode falar de um gesto melódico ou rítmico), mas sua interação (COURTOT, 2009, p.63).

Ao adotar o conceito de gesto como entidade que fica na base do processo criativo, Ferneyhough não recusa um raciocínio ancorado nos parâmetros do som.

Ele necessita, no entanto, legitimizar as forças provenientes destes parâmetros individualmente manipuláveis, através de um trabalho que “visa uma entidade concreta no seio de um contexto gestual” (op.cit. p.65). Torna-se impossível senão indesejável, de acordo com esta perspectiva, uma dedução paramétrica descolada de uma necessidade gestual a médio/longo prazo, que se materializa no objeto. O gesto aparece como um nível intermediário entre o jogo paramétrico e a definição da forma; ao se materializar em um objeto ou figura ele integra estes dois extremos do processo criativo (loc.cit.).

O gesto aparece para Ferneyhough como o lugar da liberdade. É sobre ele que o compositor toma impulso e se libera das amarras do esquema, e mais importante que isto, o gesto deve ter conexão com a escuta, com a identificação, o que reforça na técnica a preocupação com a produção de um objeto identificável:

Trata-se, em outros termos, integrar, de articular uns com os outros elementos gestuais concretos, quer dizer, perceptíveis, ou pelo menos que requeiram a escuta, por uma cadeia que lhes dê um sentido no seio de um conjunto, e não mais como uma unidade auto-suficiente e isolada (op.cit., p.66).

A crítica à técnica serial foi dirigida, inicialmente, a seu núcleo central, ao processo de geração das figuras que apareciam como consequência de um jogo paramétrico supostamente desconectado de uma gestualidade de fundo e muito centrado sobre o jogo em si mesmo; o segundo ponto foi a questão perceptiva, equacionada pelo gesto que, para Ferneyhough, solicita a percepção de uma forma mais amigável do que o somatório de parâmetros serializados independentemente. O conceito de gesto supõe a construção de figuras que se articulam com outras figuras correlatas, construídas a partir de uma musicalidade que se quer livre localmente, mas que sempre guarda uma subordinação às determinações de ordem mais geral que constam do mapa originário. Ferneyhough reivindica sempre um sistema que não se feche sobre ele mesmo, fechando, ao mesmo tempo, as frestas por onde o criador respira. Ele necessita de um sistema que lhe permita um alto grau de liberdade na criação, fator que não consegue encontrar no seio de um pensamento serial essencialmente paramétrico. Este limite imposto pelo sistema é consequência de sua abrangência, do potencial de irradiação que o caracteriza, e pode ser visto tanto como sua fraqueza quanto como sua força. Boulez, no início da

década de 1960, afirma a este respeito:

Assim, depois de generalizar o princípio de série, fomos levados a lhe dar, para cada um dos constituintes sonoros, uma forma específica onde o número 12 não tem mais papel preponderante: a série se tornou um modo de pensar polivalente e não mais somente uma técnica de vocabulário. O pensamento serial atual pretende deixar claro que a série deve não somente gerar o próprio vocabulário, mas se estender à estrutura da obra (BOULEZ, 1981, p.297).

O que Boulez diz aqui é que a técnica serial enquanto suporte da construção se vale de um conceito básico – a série – que gera um princípio – a serialização – que irradia sobre toda a extensão da obra como princípio absoluto que a tudo invade. O serialismo generalizado é uma base que, por tudo invadir, pode facilmente se fechar sobre ela mesma. Basta para isso que o compositor decida que tal princípio regule cada instância ou variável do sistema de forma rígida, que fica assim submetida a uma sequência definida, espécie de norma de funcionamento, que determina e dirige o todo. A diferença que Ferneyhough procura marcar quando diz querer "evitar produzir uma estrutura convencional de tipo 'serial' " (ver p. 172), se apoia sobre sua recusa de lidar com um sistema excessivamente fechado. No texto que trata de *Unity Capsule* ele reforça sua posição a respeito:

A coisa mais importante que uma sistematização qualquer deveria tentar ordenar e tornar frutuosa é o mecanismo criador interno do compositor: uma vez apontado para a boa direção ele pode abordar o material com uma liberdade quase total. Os sistemas que se embarçam no material – as regras a seguir – são maldições para quase todas as formas de atividade artística séria (FERNEYHOUGH, 1988c, p.142).

Dois conceitos antinômicos geram a principal tensão contida na citação anterior: "liberdade" e "regra". A liberdade aparece como indispensável e a regra como indesejável. No entanto, a sustentação de um sistema qualquer se faz a partir de uma sintaxe e toda sintaxe pressupõe regras. Ao elaborar um esquema prévio Ferneyhough, queira ou não queira, determina regras ou no mínimo delimita espaços que, para se constituírem, supõem limites – e um limite só adquire uma mínima funcionalidade se for assimilado como regra. Como a contradição não se resolve,

mais uma vez o próprio autor é chamado a comparecer:

Eu penso que o papel de toda estrutura é de dar a possibilidade a alguém de ter um quadro no interior do qual ele possa trabalhar de maneira significativa em um momento dado [...] ele define um estado de coisas em todos os momentos, e se você elaborou convenientemente seu sistema, você deixou para você mesmo a liberdade suficiente para poder reagir de maneira totalmente individual e espontânea. Para mim as estruturas não estão lá para produzir material; elas estão lá afim de restringir a situação no interior da qual eu devo compor (FERNEYHOUGH apud TOOP, 1988, p.96).

O sistema não como gerador de material mas como um molde que delimita os movimentos – este parece ser o ponto. Ferneyhough precisa de uma referência mínima para desenvolver sua criatividade, mas ao mesmo tempo preza muito sua própria liberdade. Fica a impressão então de que o sistema é bom até o ponto em que ele não 'incomoda'. No momento do incômodo quem ganha é o impulso criativo e aí o sistema cede. E como cede?

Eu gosto de acreditar que cada um possui nele mesmo uma massa informe de volição criadora. Por outro lado, afim de que o potencial criador desta volição se realize, ele necessita de alguma coisa contra a qual ele possa reagir. E por esta razão eu tento estabelecer um ou diversos filtros (normalmente muito mais de um) ou grades, um sistema de grades continuamente móvel, de maneira que essa massa fundamentalmente indiferenciada de volição, de criatividade, seja necessariamente forçada a se subdividir ela mesma afim de passar através (op.cit., p. 96).

Aqui a grade aparece enquanto 'filtro', elemento importante na técnica de Ferneyhough que é ativado sempre que a volição criadora percebe a necessidade de flexibilizar as bordas do sistema. Ou seja, o funcionamento do filtro depende do arbitrário do compositor que avalia cada situação e decide pela intervenção e ajuste no curso 'normal' das operações. E a intervenção neste nível não supõe regras - o compositor lança mão da filtragem onde decidir que ela é bem-vinda – maior liberdade não há. No sistema técnico derivado do pensamento de Jacques Ellul, a figura do filtro se encaixa perfeitamente. Ele é uma função secundária, mecanismo situado na periferia do sistema que é ativado quando a resistência do material se manifesta de forma irreduzível. O filtro é uma ferramenta que pode intervir sobre uma variável isoladamente ou se manifestar sob a forma de diversos filtros simultâneos que

atuam sobre o material de forma a escapar do conflito gerado pelo excesso de sistema, e isto parece bastante específico. Na técnica composicional de Ferneyhough a ferramenta filtro pode atuar no material alterando sua configuração, mas pode também atuar no próprio sistema flexibilizando os limites por ele determinados, espécie de válvula de escape que se abre quando a tensão proveniente das amarras do sistema atingir temperatura elevadíssima. Quando Ferneyhough se refere a "um sistema de grades continuamente móvel" pode-se deduzir que esta mobilidade pode ser obtida pela ativação de filtros que interferem tornando flexíveis os limites, de forma que o impulso do criador passe através da grade quando ela se torna uma estrutura permeável. Portanto, a estrutura, o sistema, as regras, os gestos, os filtros, as grades, a liberdade – o jogo.

2.3.5. A técnica e o jogo – *ludens complexus*

Eu me interesso muito à idéia do '*ingenio*', a idéia de construção intelectual, jubilante – *homo ludens* – que confronta abertamente em uma imensa explosão, uma grande intensidade de energia criativa (FERNEYHOUGH apud TOOP, 1988, p.89).

A frase de Schiller é célebre: “o homem só é completo quando brinca”. A tentativa de compreensão do universo de Ferneyhough conduz a esta dimensão essencial na existência humana, a brincadeira, o jogo, que pode e deve ser visto como componente legítimo de uma técnica de criação. No entanto, cumpre observar que a primeira citação de Ferneyhough na abertura desta seção apontava para uma dimensão oposta – a criação mediante esforço, o ultrapassar obstáculos. O jogo pode, evidentemente, supor esforço. Esforço, no entanto, não se conjuga necessariamente com júbilo - em se tratando de Ferneyhough as oposições radicais já não nos impressionam, este é seu registro privilegiado.

O que conduz ao jogo, além da citação acima, é a insistência de Ferneyhough em manter a liberdade no topo de suas exigências no momento da criação. Hans-Georg Gadamer em seu texto “Hermenêutica da obra de arte” (GADAMER, 2010) fala do 'jogo' como uma das bases antropológicas da experiência artística, juntamente como o 'símbolo' e a 'festa'. Segundo Gadamer, o jogo carrega em sua origem o movimento, cuja finalidade não é nada além da própria movimentação.

Basta uma bola para que qualquer pessoa invente no momento mesmo um desafio qualquer, seja controlá-la com os pés sem deixar cair, seja girá-la e sustentá-la em seguida mantendo-a em equilíbrio enquanto gira, etc., etc. Tal tipo de desafio não visa nada além do movimento, ou como diz Gadamer, do auto-movimento que indica que pulsa a vida no interior do indivíduo. A manutenção do movimento visa a afirmação, o reforço da identidade que ali se apresenta no mesmo que se repete. A intervenção da racionalidade, traço diferencial do humano, é o que introduz no jogo as metas, os fins que se situam para além da simples movimentação, e também as regras que ordenam e regulam os espaços do jogo. Com a introdução da finalidade aparece a necessidade de comunicar ao outro o objetivo alcançado - apresentar um movimento que dá origem a alguma coisa, que visa um receptor que ampara e compreende a coisa enquanto produto de uma elaboração. Já se vai aqui bem além da simples movimentação – o jogo já supõe dois tipos de 'outro' – aquele com quem eventualmente se joga, e aquele para quem se joga. A arte ultrapassa o simples jogo jogado, na medida em que comunica ao outro, aquele que observa, um construto que guarda em sua essência uma particularidade que vai além de mera utilidade operatória ou funcional. Para Gadamer (2010, p.52) a arte apresenta ao outro um construto, mais que uma obra – o construto é fenômeno centrado sobre si mesmo, deixando para trás os processos de sua elaboração para se apresentar como pura aparência e manifestação. Nas chamadas artes reprodutoras como a música ou a dança o construto deverá ser reproduzido sempre – para sua manifestação objetiva o jogo deve ser jogado a cada mostra; nas artes não reprodutoras ou transitórias como a pintura, o construto deve ser construído pelo observador na observação: um quadro é “aquilo que aparece e se mostra naquele que o considera” (op.cit., p.53).

Gadamer fala também da distância que separa o receptor da obra. Quem ouve também deve jogar: “O copartícipe do jogo pertence ao jogo” (op.cit., p.167) - tal pertencimento fica condicionado à afirmação de um princípio de identidade fundado em reconhecimento e compreensão. A obra de arte cria um espaço entre ela e o receptor, o que condiciona estas duas instâncias; é um espaço que o copartícipe precisa preencher (assim como o criador) se está disposto a investir na aproximação e conseqüente apropriação do fenômeno artístico.

O jogo pode ser colocado nesta discussão sob duas perspectivas principais: o jogo do criador que joga, que brinca com o material enquanto cria; e o jogo do

criador com o receptor uma vez que a comunicação, aspecto fundamental no processo depende da conexão efetiva entre estes dois atores – o receptor também joga, ele é necessário enquanto copartícipe, devendo abandonar uma atitude passiva para se elevar um degrau acima do mero observador.

Já ficou claro que Ferneyhough quer deslocar o intérprete de sua posição tradicional, levando-o às raias da implosão face a uma exigência técnica desmesurada. Mas ele não se limita a provocar o intérprete – o receptor também fica na alça da mira:

Eu já pensei muitas vezes que uma das principais tarefas que a composição deve realizar, além de suas ambições de grande obra, é de persuadir o ouvinte a suspender sua incredulidade durante o tempo da peça, de não se sentar ali passivamente, como certos ideólogos pretendem hoje, mas de entrar no mundo da obra dissolvendo suas próprias barreiras culturais contra ela (FERNEYHOUGH apud COURTOT, 2009, p.162).

Na verdade, Ferneyhough convida o ouvinte a participar de seu jogo – e o jogo é jogado dentro de um labirinto. Sua atitude é nitidamente provocativa; ele reconhece a complexidade de sua estética e assume o risco levando consigo aquele que escuta, que se vê deslocado para dentro de uma rede hiper-complexa de estímulos que se apresenta, por vezes, sem saída. Ao se referir, por exemplo, à composição de *Prometeus* (1967) ele diz: “Eu elaborei um labirinto denso de possibilidades pré-composicionais [...]” (Ferneyhough, 1988b, p.12). Sua técnica de composição procura então controlar as quantidades de informação de forma a liberar o ouvinte para uma escuta complexa mas não desprovida de amarras que ele avalia como necessárias, como fios condutores que ele insere no interior de sua polifonia estrutural, e através dos quais o ouvinte pode se orientar. A respeito da criação de *Unity Capsule* ele afirma:

Assim, do início ao fim do ato de composição, uma das minhas preocupações essenciais foi de ajustar os seguintes níveis: o da dificuldade e o da densidade das informações apresentadas simultaneamente (estes dois níveis não sendo sempre idênticos) em seguida aquele do conteúdo da informação percebido do ponto de vista do ouvinte. (FERNEYHOUGH, 1988c, p.141)

Mas controle exercido não significa necessariamente percepção resolvida – o jogo no labirinto é um fato: "para ele o processo criativo não se parece com um caminho pré-determinado, mas com um labirinto, e a obra acabada é, digamos, um sub-produto arbitrário deste labirinto" (TOOP, 1988, p.86). E dentro deste fato consumado e reconhecido dois extremos podem acontecer – o ouvinte percebe os sinais e se orienta na escuta, ou sucumbe na desorientação: "O desafio, é claro, consiste em especificar objetos que sugerem um tal grau de coerência interna que o ouvido é necessariamente desviado a favor de uma consciência da *insuficiência* própria às dimensões temporais nas quais o objeto está confinado" (FERNEYHOUGH apud COURTOT, 2009, p.163). Aqui a técnica incorpora o jogo, uma quase brincadeira de esconde-esconde com o material, na qual o compositor ajusta os níveis de informação na expectativa de que o ouvinte integre esses níveis em uma escuta estimulante porque não se estabiliza nunca. A percepção é jogada de um extremo ao outro – da orientação à desorientação – como se ela fosse o próprio objeto do jogo, um jogo de equilíbrio que o compositor propõe envolvendo na proposta o ouvinte e também o intérprete.

Um dos aspectos que reforça conotação de 'jogo' na técnica composicional de Ferneyhough é sua relação com o mecanismo da escrita. Ele afirma que ao compor raramente modifica o que foi escrito, a não ser em situações de inexatidão na notação ou na omissão de detalhes da execução, e revela como se constitui sua prática:

Eu tento copiar a partitura definitiva (aquela que será em seguida publicada) pouco a pouco, de acordo com o ato de composição mesmo. Para a maioria de minhas peças isto significa que não existe um verdadeiro rascunho da partitura, simplesmente um entrelaçamento vasto e desordenado de páginas isoladas, de forma e formato variáveis. Esta maneira de copiar a partitura assumindo-a inteiramente como parte do processo de composição me veio em primeiro lugar do hábito de escrever sempre à caneta e não à lápis: mais tarde eu realisei que isto me permitia também passar mais tempo a trabalhar as idéias, sem interromper a continuidade da atividade criadora de maneira alguma, violenta ou arbitrária (FERNEYHOUGH, 1988a, p.167).

O jogo se joga é no fio da navalha. Ferneyhough, ao compor escrevendo a partitura definitiva à caneta já no primeiro jato descarta um espaço privilegiado, gerado pela relação do criador com a matéria que tem em mãos. A atividade de

composição musical permite ao criador o espaço da dúvida e a consequente retificação sem nenhum comprometimento da qualidade do resultado final: quando compõe, o que ele elabora é apenas um mapa que será traduzido em território no momento da execução. Qualquer retificação no mapa atinge apenas o mapa, ponto de passagem transitório no processo; a borracha intervém sem maiores prejuízos. Um pintor ou um escultor não conta com tamanha maleabilidade. Se o mármore for talhado para além da medida certa, a peça pode ser inutilizada. Se uma cor for mal calculada em seus matizes o quadro ganha outra direção, independente da vontade do criador. Ou seja, nestes domínios o espaço é reduzido pela relação do criador com a materialidade mesmo dos processos, enquanto o compositor conta sempre com um espaço livre para as retificações, sem pudores.

Mas a atitude de Ferneyhough, no caso, não é ditada por um *handicap* funcional ou por uma qualquer impossibilidade mecânica – a regra foi inventada por inadvertência pura, consequência de um hábito externo, um gesto típico de quem joga e quer tornar o jogo mais competitivo, espécie de mudança de fase nos videogames atuais, *upgrade* na dificuldade, justificado, no entanto, por uma razão erudita: a não interrupção da atividade criadora por acidentes de percurso. Todo este mecanismo traz de novo à tona a categoria do 'erro', agora ligada não à performance, mas ao processo criativo mesmo. Isto reforça um traço importante de sua técnica: no universo de Ferneyhough o 'erro' ganha um *status* absolutamente diferenciado; ele passa a ser visto como componente legítimo do trabalho criativo, fator de realinhamento das forças criadoras: “Muitos de meus métodos de trabalho mais circunstanciados são centrados sobre a absorção e reorganização efetiva das energias que os sistemas de erros geram” (FERNEYHOUGH, 1988a, p.167). O erro nestes casos pode ser revertido em benefício, aparecer como solução de uma passagem bloqueada na medida em que seu surgimento pode vir a realimentá-la. Ao mesmo tempo, ele introduz um outro grau de complexidade na criação uma vez que (como foi visto no caso da performance) este erro incorporado carrega com ele seus limites – e apenas o compositor pode saber como avaliá-los.

O fato de escrever diretamente a partitura, sem rascunho, reintroduz na discussão, também pelo viés do jogo, a categoria 'precisão' que foi buscada anteriormente em Platão. Na República, Sócrates dialoga com Trasímaco (ver p.30) que afirma que o possuidor legítimo de uma *techne* não se equivoca – quem tem

técnica não erra. Isso permite ver em Ferneyhough a categoria precisão (*akribea*) ser redimensionada na medida em que o erro que poderia fragilizar a obra, passa a ser justamente quem a realimenta. Quanto mais se avança em Ferneyhough mais se percebe que sua técnica produz espécies de curto-circuito que geram uma somatória muito particular: a técnica tradicional adicionada ao avesso da técnica. O avesso aqui fica representado pelo nível técnico sobrehumano exigido do instrumentista, pela solicitação à percepção que se vê cercada por um emaranhado de informações que não se desembracam em uma única escuta, pelo excesso de níveis superpostos no planejamento inicial e que exigem do compositor o recurso aos filtros no caso de acidentes de percurso, pela partitura escrita à caneta em um jato definitivo. Esta imagem da técnica ao avesso, algo arriscada, combina muito bem com sua proposta de labirinto. O labirinto é o lugar da incerteza, do obscuro, do perigo iminente, da solução que aparece como que por acaso, e seu processo composicional investe todo o tempo em um labirinto com/sem saída – nele se misturam compositor, partitura, reprodução, intérprete e ouvinte. Interessante observar também que o jogo dentro de um labirinto envolve a categoria erro em uma perspectiva bastante específica. Quem adentra o labirinto, para encontrar a saída não erra nem acerta, sucumbe, ou sobrevive até o momento no qual a saída aparece à sua frente inadvertidamente. O labirinto, por essência, elimina a lógica, ou, melhor dizendo, é um jogo de lógica primária – a solução só se encontra por tentativa/erro; no labirinto, portanto, o erro é produtivo, mas rasteiro, sem espaço para maiores elaborações. No labirinto de Ferneyhough o erro também é produtivo, mas com nuances, com espaço para a fantasia. Não vai aqui nenhum julgamento de valor quando jogamos com estas imagens, apenas constatamos a força de um pensamento que convulsiona, que se retorce sobre ele mesmo produzindo situações correlatas que ressurgem sempre transformadas. Richard Toop traduz com fineza de espírito o sentimento que Ferneyhough desperta, ao recuperar uma frase de André Breton, chefe de fila dos surrealistas: “A beleza será convulsiva, ou não será” (BRETON apud TOOP, 1988, p.89)

Um último registro da técnica enquanto jogo ainda pode ser explorado e para tanto é necessário retornar à questão da recepção/percepção. O jogo supõe o tempo do jogo - e para que haja 'júbilo' (ver p.182) de vital importância que esse tempo seja bem calculado. A percepção é uma variável que depende fundamentalmente do

tempo de cada coisa. O que é percebido como complexo em um tempo muito curto pode se resolver na simplicidade se o tempo é longo, com o risco de se esgotar na redundância se o tempo é demasiadamente longo. O jogo contém então mais um nível de complexidade que se manifesta na medição dos diversos tempos que correm na simultaneidade, e que nem sempre são percebidos com a mesma presteza:

Nem todos os níveis do discurso, para serem em última análise efetivos, são necessariamente assimilados simultaneamente, como se projetados em uma tela plana. A perspectiva musical (na ausência de referências externas) é melhor sugerida ao se tornarem audíveis hierarquias de articulação composicional (FERNEYHOUGH, 1995, p.61).

O jogo aqui é o da escuta, mas é sobretudo o do controle do que será ouvido, e da segurança se as hierarquias serão/não serão percebidas, uma vez que os níveis do discurso evoluem na assimetria. Ferneyhough ao se referir, por exemplo, à composição de *Unity Capsule*, afirma que uma de suas preocupações foi ajustar o nível de densidade, de ênfase e rarefação do material, de forma a permitir ao ouvinte “a possibilidade de lançar as bases de uma percepção formal totalmente subjetiva” (FERNEYHOUGH, 1988c, p.141). É possível compreender a preocupação do compositor neste momento com o controle do grau de complexidade de seu labirinto, mas ao mesmo tempo é difícil imaginar um tipo de percepção em qualquer obra de qualquer repertório de qualquer cultura que não seja “totalmente subjetiva”. Em função do objetivo acima ele afirma ainda: “desenvolvi em um período de diversos meses, minha 'estratégia' pessoal a fim de evitar as armadilhas evidentes que compreende um tal labirinto de camadas diferentes pelas quais se assume a responsabilidade” (op.cit., p.142).

O sistema conta com seus diversos registros superpostos, com seus filtros de salvaguarda, mas também conta com armadilhas – as armadilhas do sistema-labirinto. Ser técnico neste momento é saber transitar nas situações limite, muitas vezes em meio à obscuridade, mantendo sobretudo a crença na eficácia dos próprios princípios. Somente uma alta dose de segurança e firmeza permite manter uma tal proposta, sem se deixar aprisionar nas armadilhas que a complexidade da própria estratégia oferece.

Portanto, o jogose joga é no interior do sistema. E sistema é estrutura. Tamaña importância ela adquire neste estudo que abre-se a porta novamente para Heidegger e o *Gestell* – a reflexão sobre os labirintos acaba por gerar mais um que se apresenta, inevitável, à nossa frente.

2.3.6. A estrutura em Ferneyhough e o *Gestell* heideggeriano

Na Grécia antiga, para além de sua origem instrumental, a *techne* pode ser vista como aquilo que traz à presença, que conduz ao surgimento proporcionando um vir-a-ser; neste sentido ela é considerada *poiesis*, ou produção. Heidegger retoma o pensamento grego e vai além; após longo raciocínio, ele localiza a essência da técnica na procura pela verdade – *alétheia* – que aparece como consequência de um desencobrimento. A verdade, que se encontra disponível na natureza, é descoberta pela ação técnica do homem. Neste raciocínio Heidegger considera a natureza, ou o real, como um grande fundo de reserva que, em repouso ou movimento, se coloca como disponível para ser descoberto. O desencobrimento se faz no interior de uma grande rede de interações que envolve o homem integralmente. Este último, para manter o controle de seus passos e otimizar o rendimento de sua capacidade de exploração, desenvolve o denominado pensamento calculador. O real, enquanto ente disponível, provoca o homem que calcula. O homem, por sua vez, atende ao estímulo recebido e, calculando, provoca o real descobrindo-o, tornando aproveitável o que vigorava apenas como mistério disponível. Este estado de dupla provocação – o real que provoca o homem que provoca o real – gera uma imensa e complexa rede que suporta e organiza o embate, que é o o que Heidegger chama de *Gestell*. É lá que ele localiza a essência da técnica (ver p.91 deste trabalho). E um dos inúmeros vocábulos utilizados para traduzir o *Gestell* é estrutura.

O que traz mais uma vez Heidegger para a discussão neste momento, é a observação de uma confluência entre o *Gestell* enquanto lugar privilegiado, foco da essência da técnica, e a maneira particular, e diríamos mesmo única, como Ferneyhough lida com o conceito de 'estrutura'. Se o *Gestell* representa, segundo Heidegger, o lugar de manifestação da essência da técnica, se a tradução de *Gestell*

evoca a 'estrutura', e se a estrutura em Ferneyhough tem tamanha presença, uma tentativa de cotejar os dois termos nos dois lugares pode iluminar a discussão. É importante dizer também que Heidegger não se refere à técnica do ponto de vista da criação artística, sua abordagem é pela via da técnica aplicada às ciências da natureza. Logo, toda aproximação de suas idéias neste trabalho se faz como exercício de projeção do conceito, elaborando sobre um caminho aberto, tortuoso, que faz avançar iluminando, mas, que ao mesmo tempo, não facilita a tarefa.

Heidegger define o *Gestell*:

Chamamos de com-posição (*Ge-stell*) o apelo de exploração que reúne o homem a dispor do que se des-encobre como disponibilidade. [...] De acordo com o uso corrente, *Gestell* (composição) designa um equipamento, por exemplo, uma estante de livros (*Büchergestell*). *Gestell* significa também esqueleto (HEIDEGGER, 2006, p.23).

A palavra *Gestell* nas referências consultadas é traduzida como composição ou armadura⁴⁰ - o que leva fatalmente a 'estrutura' - mas a questão que esta tradução levanta é delicada, e merece maior atenção. *Gestell*, palavra usada correntemente na língua alemã, sua tradução é problemática por contar com conotações diversas - cavalete, chassis, prateleira, armadura, quadro, composição, o que impede uma tradução única e definitiva.

Valentina Tirloni discute diversas possibilidades de tradução para o *Gestell*. Inicialmente ela chama a atenção para o fato de que o verbo *stellen* faz parte da composição de diversos outros verbos na língua alemã: *Erstellen* (produzir), *Vorstellen* (representar), *Bestellen* (ordenar); todos eles ligados à idéia de *ponere*, derivada do latim, no sentido de dispor, instalar (TIRLONI, 2010, p.6). Tirloni verifica também as traduções provenientes do italiano e encontra a tradução de Gianni Vattimo – *imposizione* – que contem igualmente o *ponere* derivado do latim, e que pode ser compreendido como uma atitude que de alguma forma cerceia a liberdade,

⁴⁰ Foram trabalhadas com duas referências principais sobre Heidegger na língua portuguesa que são Emanuel Carneiro Leão, tradutor de Ensaios e conferências (HEIDEGGER, 2006) e José Carlos Michelazzo (MICHELAZZO, 1999). Carneiro Leão traduz *Gestell* como 'composição' e Michelazzo como 'armação'. Foram trabalhados ainda Rüdiger (2006) e Vattimo (1985). Uma discussão bastante profunda sobre a questão encontramos na obra 'Du Gestell au dispositif: comment la technisation encadre notre existence.' (Bruxelles: EME & Inter Communications. 2010) organizada por Valentina Tirloni.

uma vez que a *imposizione* impõe, imperativamente. O *Gestell* ganha ainda uma outra tradução em italiano, vinda de Giovanni Gurisatti ao traduzir as conferências de Heidegger pronunciadas em Bremen e dedicadas à essência da técnica: *impianto*. O *impianto* pode ser traduzido como 'implantação' - é um termo empregado para se referir aos aparelhos que são utilizados em uma usina para a produção de um determinado tipo de artefato. Trata-se de um complexo de máquinas e ferramentas bem estruturado, construído em função da produção de um objeto artificial (op.cit., p.8).

Retomando então, quanto aos verbos derivados da língua alemã, o *Erstellen* (produzir) é de difícil associação à proposta de Ferneyhough, uma vez que, em relação à estrutura, ele recusa explicitamente o princípio generativo advindo do serialismo, afirmando que “as estruturas não estão lá para produzir material” (ver citação p.181). Já o verbo *Bestellen* (ordenar) encontra uma conexão possível – para Ferneyhough a estrutura está ali “a fim de restringir a situação no interior da qual eu devo compor” (ver p.181). Para ordenar é necessário de alguma forma restringir o material, no que diz respeito às suas configurações e posições determinadas. *Imposizione* do italiano, parece um vocábulo excessivo neste momento, uma vez que quem impõe, oprime, e em todo seu discurso o compositor advoga contra as situações taxativas, a favor da liberdade possível na criação. A estrutura em Ferneyhough definitivamente não impõe – a análise da figuração do material em relação ao projeto nas p.166-169 é a prova cabal disto. Já o *impianto* implica em um complexo estruturado com uma lógica interna desenvolvida em função de uma produção material; ele supõe a reflexão prévia sobre a mecânica de seu funcionamento, supõe um projeto preciso, elaborado com base em cálculos. O *impianto* é um complexo que se associa facilmente ao *Erstellen* (produzir), na medida em que sua função é a confecção de um produto; assim sendo, ele se distancia da estrutura em Ferneyhough pelas mesmas razões que o *Erstellen*.

Na língua inglesa Tirloni encontra *enframing* ou *frame* – armação, carcassa, esqueleto, chassi para *frame*, e moldar, modelar, conceber para *enframing* (MICHAELIS, 2013), que correspondem na língua francesa a '*cadre*' = 'quadro, moldura'. Esta tradução se adequa a um aspecto da definição de Heidegger no sentido de que o quadro é aquilo que delimita uma região ou espaço, e toda sua reflexão gira em torno de uma revisão do 'posicionamento' do homem em relação à

diferença ontológica ente-ser, que segundo ele foi esquecida. A posição de alguma coisa pode ser retificada pelo reposicionamento da moldura que enquadra a coisa. O quadro em relação à estrutura em Ferneyhough também faz sentido, uma vez que seu esquema ou projeto composicional delimita, enquadra de alguma forma os dados manipulados na criação, assim como delimita a forma em suas dimensões. O esquema também se amolda bem à idéia de esqueleto, armação – é ele quem sustenta as idéias, que dão vida aos sons.

Aparece ainda uma possibilidade devida a André Preau, autor da tradução francesa dos “Ensaio e Conferências” que ali propõe o significado de *'arraisonnement'*. Este vocábulo na língua francesa deriva do verbo *'arraisonner'*, ação de abordar uma embarcação para levar a efeito inspeção ou reconhecimento – abordagem. Tirloni observa então que *'arraisonnement'* está assentada sobre a raiz grega *ratio* o que leva ao *logos*, que ligado ao ato de abordar uma embarcação pode ser visto como uma abordagem que pretende convencer pelo raciocínio. Isto levaria ao conceito de *'sommation'* em francês - intimação, comando, convocação (TIRLONI, 2010, p.11). Esta tradução é refutada pelo filósofo dinamarquês Peter Kemp que prefere utilizar *'pré-posicionnement'* (pré-posicionamento) em lugar de *'arraisonnement'*; segundo ele Heidegger não trabalha o conceito de razão nas considerações sobre a essência da técnica.

É difícil admitir uma proximidade do significado da estrutura na obra de Ferneyhough com o ato de *'arraisonner'* – abordar. A estrutura não aborda, nem permite a abordagem, ela acolhe num acolhimento provocador. Mas ela não intimida; na proximidade do bloqueio existem os filtros que flexibilizam a intimidação. A conexão possível que enxergamos aqui se faz com a raiz *ratio* – desnecessário falar do componente racional em toda atividade criativa, e Ferneyhough não escapa à regra.

Ao comentar a eficácia de seus esquemas prévios Ferneyhough afirma:

O que eu acho pessoalmente estimulante em tais métodos é o nível muito alto de resistência que oferecem tais grades de encadeamento de campos simétricos e assimétricos, propondo um senso de materialidade ao elã intuitivo do compositor. Atravessando estas 'peneiras' a vontade inicialmente informe é ao mesmo tempo formada e diversificada, de maneira que a complexidade não é uma simples função de processos multiplicativos (que são sempre envoltos por um

ar tautológico) mas de processos divisionários (FERNEYHOUGH, 1988, p.160)

Ele se refere aqui à necessidade de um aumento de pressão na atividade criativa que vem de seu confronto com a estrutura que lhe opõe resistência. A estrutura então provoca ou convoca a volição criadora, forçando-a a se formatar à circunstância. A estrutura resiste, e resistindo propõe materialidade; ela intima a vontade do criador que é levada a se consolidar, a tomar forma através da produção e articulação das idéias. Quanto à tradução como 'pré-posicionamento' não parece haver maiores dificuldades. O prefixo 'pré' coloca em jogo a questão da temporalidade. Tirloni (2010, p.13) observa que o que é 'pré' precede, podendo ser considerado condição prévia, como se todo o processo técnico fosse organizado em uma sequência lógica na qual o *Gestell* é o condicionante histórico de alguma coisa que se situa além dele na continuidade processo. Em relação a Ferneyhough tal precedência é um fato. O esquema enquanto molde só faz sentido se posicionado no início do processo – o plano vem forçosamente antes da escrita.

Pierre Dulau propõe “*étagement*” e “*étalage*” (op.cit., p.14) que derivam da colocação do próprio Heidegger quando se refere a *Gestell* como estante. Em português obtemos 'superposição' e 'exposição' (como exposição de mercadorias em uma vitrine) (CNRTL, 2013). A idéia que Dulau explora é a da disponibilidade do indivíduo para o real que se apresenta, que é obtida através de uma organização sistemática ou nivelamento. O imagem é boa. A técnica de Ferneyhough supõe reservatórios de material que, pré-condicionados e expostos como em prateleiras, são acessados na medida da necessidade, como ele mesmo relata em relação à composição do Quarteto nº 2:

As estruturas rítmicas da obra inteira estando estabelecidas, era necessário selecionar, de uma maneira extremamente pragmática as combinações mais apropriadas [...] os materiais escolhidos estavam, neste momento preciso, totalmente disponíveis no reservatório de escolha (FERNEYHOUGH, 1988, p.152).

Michel Haar propõe 'dispositivo' como tradução de *Gestell*. Valentina Torloni propõe então uma reflexão sobre a possibilidade de aproximação do *Gestell* heideggeriano com o *Dispositif* foucaultiano. Foucault utiliza o 'dispositivo' como correlato de uma estrutura de poder, e se aprofunda em técnicas que lidam com o

imaterial, com as estruturas normativas e disciplinares. A colocação de Haar vem superpor *Gestell* e *Dispositif*, definindo este último como “mecanismo universalmente preparado, arranjado como uma armadilha” (HAAR apud TORLONI, 2010, p.16). A colocação de Haar dificilmente se aproxima da estrutura como concebida por Ferneyhough. Em Ferneyhough a estrutura é tomada como estimulante. É bem verdade que ele não despreza o perigo das armadilhas dissimuladas em seu interior, mas a idéia de estímulo, em princípio, não é muito próxima da ideia de intimidação. O '*dispositif*' como colocado por Haar se acomoda como armadilha, e armadilha prende, ameaça, é todo o oposto daquilo que estimula.

O trabalho de Tirloni auxiliou na verificação das forças que unem/separam o *Gestell* enquanto essência da técnica no pensamento de Heidegger, e o esquema/estrutura enquanto cerne, enquanto o foco mesmo da técnica de composição de Ferneyhough. A discussão é ampla, os aspectos verificados são múltiplos, mas resta sempre a sensação de escape, de deslize, que o estudo da técnica provoca. Torloni auxilia nisto também ao final de seu estudo: “Efetivamente, o senso de profunda insatisfação que nos resta face às traduções possíveis nos mostra que o *Gestell* deveria permanecer em sua essência intraduzível” (2010, p.20). A partir daí percebe-se que labirinto aqui enfrentado já foi habitado por outros procuradores, e se uma via de saída existe, ela só se apresenta a longo termo – resta insistir.

2.4. Francis Bacon

Eu trabalho tão perto de meu instinto quanto possível, e é tudo o que eu posso fazer. Não há ninguém de menos natural do que eu, e no fim das contas eu trabalhei sobre mim mesmo para ser tão pouco natural quanto possível [...] Eu não tenho nenhuma moral a defender...eu somente trabalho tão perto de meus nervos quanto possível, e como atualmente eu estou colado e espremido em meu mundo, talvez ele reflita tensões selvagens e espaços vazios (BACON apud LEBENSZTEJN, 1970, p.133).

Os nervos em primeiro lugar. E desta força ninguém escapa - modelo, criador, ou admirador - não há como não ser atingido pela solicitação que transborda, seja em violência, seja em solidão, seja em estranhamento ou tristeza. Bacon aprendeu a jogar com os nervos a partir dele mesmo, numa elaboração inteiramente pessoal. Uma vez que a técnica é o foco, cumpre observar que seu percurso foi inteiramente externo ao ambiente acadêmico que ele praticamente nunca frequentou, partindo para a pintura com pouco menos de 30 anos, depois de se dedicar e obter algum reconhecimento enquanto *designer* de móveis e tapetes (SYLVESTER, 1996, p.13). No início de sua vida Bacon foi fortemente influenciado por Picasso, mas não tendo enfrentado uma formação tradicional iniciou seus trabalhos tardiamente, e sem se submeter a nenhuma orientação formal. John Rothenstein afirma que suas demandas, quando iniciou seus quadros, eram as mais elementares: "ele não sabia, realmente, nada do aspecto técnico da pintura. Apenas praticou o desenho" (Rothenstein apud VANEL, 1996b, p.63). Fica desde já a pergunta: partindo praticamente do grau zero e sem uma orientação especializada, como e em que direções se deu a consolidação da técnica em Francis Bacon? Quais suas questões centrais, quais os impasses e desvios teve que enfrentar em função de um desenvolvimento que sempre se quis e se fez solitário e marginal?

As primeiras peças de Bacon aparecem na década de 1930, e dentre elas se destaca um *Crucifixion* em óleo sobre tela, que já indica pela indefinição dos contornos e pelos efeitos de contraste a trajetória a ser adotada posteriormente (VANEL, 1996a, p.81):



Figura 16: Crucifixion - 1933

Com uma obra de início de carreira absolutamente antropomórfica e figurativa como o *Crucifixus* de 1933, Bacon já se exclui de todos os movimentos de vanguarda que agitam o ambiente europeu na época. A chegada dos nazistas ao poder na Alemanha em 1933, assim como o início da segunda grande guerra em 1939 deslocam o centro de gravidade dos movimentos artísticos da Europa para os Estados Unidos. O vigor de correntes como o Surrealismo, o Cubismo e a Arte Abstrata de alguma forma levam ao aparecimento do Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos durante os anos 40, trazendo à cena personagens como Jackson Pollock, Mark Rothko, Robert Motherwell, Barnett Newman e Willem de Kooning, entre outros, todos com proposições estéticas bastante próprias, que assumem como eixo comum o abandono da representação⁴¹ e da mimesis como procedimentos técnicos de base. Acrescente-se ao já citado movimento expressionista abstrato, as propostas de *happenings* surgidas no início da década de

⁴¹ Dentre os artistas e tendências aqui citadas, encontram-se exceções quanto à questão da opção pelo não figurativo. Willem de Kooning, por exemplo, produziu uma série de 6 telas entre 1950 e 1953 – *Woman I a VI* – nas quais a figura da mulher é claramente contemplada, mas trata-se de uma manifestação de exceção no conjunto de sua obra. De Kooning sofreu a reprovação de artistas e críticos da época por ter, com estas telas, de certa forma retrocedido aos ideais da representação (NGA, 2013). Mas o que interessa no momento é a constatação do caráter de exceção assumido por Bacon face a toda uma série de movimentos artísticos que privilegiam procedimentos técnicos voltados para a abstração, mesmo que a manutenção de uma estética figurativa, embora largamente desprezada pela vanguarda da época, não tenha sido uma opção única e exclusivamente sua neste período.

1950 por Robert Rauschenberg, John Cage, Merce Cunningham e David Tudor, que destroem qualquer esforço de ordenamento unificado seja de imagens, sons ou movimentos, em favor de uma manifestação aberta e coletiva. Além destes, as diversas propostas e manifestações do grupo Fluxus lançado por George Maciunas em 1961, e sobretudo a Pop art surgida na década de 1950, com as propostas de Wharol e Lichtenstein entre outros, todas estas tendências tomam a questão estética sob uma perspectiva que Bacon não compartilha. O que se observa aqui é o fato de Bacon ser contemporâneo de todas estas tendências, que suscitam um intenso debate estético e filosófico na cena europeia e norte-americana durante o século XX, e, à força de sua firme convicção, insistir na via da representação e da orientação figurativa que vai justamente na contra-mão de todos estes movimentos. Uma tal proposta não se sustenta sem conter algo de bastante específico e especial em sua essência, e este algo depende, para sua expressão, de uma depuração técnica – portanto, é sobre a relação entre técnica e figuração na obra de Francis Bacon que será elaborado o seguimento desta pesquisa.

2.4.1. Técnica, Figuras e Figuração

Bacon se considerava um pintor figurativo e era bastante explícito ao defender uma tal opção:

Uma das razões porque eu não gosto da pintura abstrata, ou porque ela não me interessa, é que, a meu ver, a pintura é uma dualidade, e a pintura abstrata é uma coisa inteiramente estética. Ela fica apenas num nível. Está unicamente interessada na beleza de suas padronagens e de suas formas. Sabemos que a maioria das pessoas, principalmente os artistas, possuem enormes áreas de emoção indisciplinada, e os artistas abstratos, segundo imagino, acreditam que estão, nestas manchas que fazem, captando todas as espécies de emoções. Mas acho que, captadas desse modo, elas são fracas demais para transmitir o que quer que seja. (Bacon in:SYLVESTER, 2007, p.58)

Como é possível perceber, sua preocupação maior reside em produzir o estímulo que dá origem à emoção, mas não a qualquer emoção, nem em qualquer intensidade. Sendo a emoção algo de especificamente humano, o *parti pris* de

Bacon o leva a manter em suas elaborações a presença inequívoca do fator humano, de forma a criar a conexão com uma emoção mais viva. O fator humano então se manifesta pela via da figuração como uma maneira de gerar a qualidade específica do estímulo – o estímulo gerado por formas puras e abstratas lhe parece desaguar em uma reação mais branda, atenuada e mais conectada ao jogo de forças que se joga no conflito das figuras, mas que não acumula energia suficiente para atingir o sistema nervoso que é seu centro de atenções quando cria. Ao comentar uma tentativa de pintar a cabeça de alguém ele afirma:

Porque esta imagem é como equilibrar-se numa corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração, mas na verdade nada tem a ver com ela. É uma tentativa para fazer com que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante (Bacon in: SYLVESTER, 2007, p.12).

O que lhe interessa, portanto, é a zona limite entre o figurativo e o abstrato – é neste espaço fino que a técnica se instala, é aí que ele joga o jogo da ambiguidade, que força o emocional a agir no cerne do sistema nervoso, numa violência programada e ao mesmo tempo extremamente plástica na dissolução de suas quase-humanas figuras. Bacon se opõe frontalmente tanto ao figurativo puro quanto ao narrativo discursivo – contar histórias não lhe interessa. O modo de escapar destes dois eixos estruturantes é equacionado por Deleuze, que propõe, nesta situação, a oposição figurativo x "figural", conceito criado por Jean-François Lyotard e desenvolvido pelo primeiro em sua obra sobre as pinturas de Francis Bacon - *Logique de la Sensation* (DELEUZE, 2002) . Inicialmente, uma maneira de escapar do narrativo é derivar para a abstração, para a forma pura que age como um mecanismo que anula as humanidades, e carrega com elas a discursividade – a solução é simples mas a ser evitada; abstrações também não lhe interessam. Resta a segunda direção colocada por Deleuze que trabalha com o "figural" – solução tecnicamente hábil uma vez que gera a tensão pela via do ambíguo, do incomum e do inexplicavelmente desfeito, e assim aniquila toda discursividade possível.

Segundo Ionescu (2013, p.4) o conceito de "figural", no modo como trabalham Deleuze e Lyotard, comporta 3 dimensões distintas: a figura-imagem, a figura-forma e a figura-matriz. A figura-imagem é a resultante mais diretamente acessível no

primeiro contato. É a figura em suas linhas definidoras; são as linhas discursivas da forma, aquelas que definem e codificam a figura em sua geometria, e para constituírem o "figural" se deformam e se distorcem levando o resultado a um desvio estranho. A figura-forma se reporta ao espaço plástico que é atravessado por forças externas, que desconsideram a figuração: "ela representa a manifestação visível dos processos energéticos que atravessam a imagem" (IONESCU, 2013, p.4). A figura-matriz se situa em um nível mais profundo e permanece totalmente virtual – "é o fantasma atravessando o espaço pictórico" (IONESCU, loc.cit.). A figura-matriz contém em sua base dois conceitos freudianos: a pulsão de morte⁴² que gera a perturbação do "pulso rítmico da energia"; contém também o princípio de prazer que "regula a estrutura do discurso" (IONESCU, loc.cit.). A figura-imagem e a figura-forma existem enquanto atualizações da figura principal - a figura-matriz - que paira como um fantasma por sobre as forças que habitam o imaginário objetivado de Bacon. Ainda segundo Lyotard, a intensidade de uma manifestação artística depende diretamente do efeito da pulsão de morte que vem estimular a emoção, não no sentido de destruí-la mas sim agindo como "um princípio criativo, uma energia livre e irregular que rompe a estrutura orgânica da apresentação"(IONESCU, loc.cit.).

Todas as considerações feitas acima na tentativa de aproximação do conceito de "figural" auxiliam a perseguir o rastro da técnica desenvolvida por Bacon em seu delírio pictórico. Bacon se torna difícil de abordar na medida em que se afasta dos caminhos já percorridos pela tradição, e sobretudo por trabalhar sempre em um contexto diferenciado de tensões múltiplas e contraditórias, que se acumulam umas sobre as outras, em um processo que articula controle e descontrole. E o conceito de "figural" se ajusta bem ao universo de Bacon, uma vez que, através dos 3 níveis

⁴² Pulsão de morte e princípio de prazer são dois conceitos originários da psicologia que foram elaborados por Sigmund Freud no início do século passado. O homem é constantemente submetido a tensões somáticas e psíquicas que criam nele uma necessidade de resolução ou alívio. A pulsão é aquilo que faz com que o organismo vá em direção a esta resolução. É sempre um processo dinâmico que gera deslocamento no sentido de suprimir a tensão pulsional. A pulsão de morte representa um impulso em direção ao anorgânico, ao repouso absoluto, um estado anterior, livre de todo fluxo de tensão. A tensão de morte pode se dirigir ao interior do indivíduo, mas também ao exterior sob a forma violenta da pulsão de destruição. O princípio de prazer também se relaciona com um estado tensional. O organismo tende a procurar sempre o alívio das tensões que lhe desagradam – o prazer aparece como o oposto da tensão, uma vez que o desprazer está ligado ao aumento da quantidade de excitação, que gera fatalmente um estado tensional. O princípio de prazer encontra seu oposto no princípio de realidade, que organiza e considera as exigências e limitações do mundo exterior ao indivíduo (PERON, 2013).

que o compoem, permite cercar as forças em jogo. Michel Leiris, personagem da intimidade do pintor, fala desse jogo tensional como o fio condutor para qualquer um que se disponha a aproximá-lo:

Tensão, inicialmente entre estes dois polos: de uma parte, a vontade de figurar e, portanto, de não ser abstrato; de outra parte, a de não 'ilustrar', e, portanto, de fabricar uma imagem que se distanciará da representação tomada como normal pelo senso comum e que por esta razão será relativamente abstrata (LEIRIS, 1989, p.12).

Portanto, figurar sem ilustrar – eis a questão. O "figural" é o caminho, pois é através dele que se abala o sistema, é com ele que se rompe o fio da narrativa unidirecionada. Como bem observa Bamford (2013): o "figural" atua na "desestabilização dos sistemas de representação a partir do dentro, a fim de demonstrar a presença contínua daquilo que não pode ser contido". E o que não pode ser contido, quando vaza, perturba. O "figural" produz, então, o embaraço instável que abala a percepção da ordem pictural, e este embaraçado vem das entranhas das figuras que Bacon por vezes explora numa dissolução impressionante, que desorienta ainda mais por transmitir a impressão de um processo indolor, como um derreter em poesia que passa despercebido da figura que se desmonta, enquanto ela desvia o olhar para um horizonte misterioso que escapa e intriga. Ela se dissolve mas a dor que reflete e que trespassa quem observa vem de outras forças. Não é dor física de um corpo que se desfaz, é dor que esgarça, que emerge da solidão da atmosfera que envolve e aprisiona o personagem em uma tortura silenciosa.

O "figural" é provocado também pelo isolamento das figuras – maneira mais direta de quebrar qualquer sequenciamento, de impedir que se instale a narrativa. Elas podem estar isoladas umas das outras, delimitadas cada uma delas por um dos painéis do tríptico; o isolamento aqui se faz pela delimitação física da moldura mesmo de cada painel. Mas o isolamento devido aos painéis poderia ser amenizado pela relação entre o que acontece em cada um deles, o que nunca é o caso. Ao analisar os trípticos, Deleuze fala de forças de isolamento que envolvem cada figura (2002, p.62-63), e que se manifestam na relação delas com o plano chapado que as sustenta, que é claramente delimitado em sua curvatura, enclausurando a figura dentro de seu painel. Além da força de isolamento, aparecem também as forças de

deformação que atuam no corpo mesmo da figura - pressão, gravidade, inércia, atração, repulsa – que fazem com que a figura perca definição chegando por vezes ao limite do que Deleuze chama de "zonas de indiscernibilidade, de indecidibilidade" (op.cit., p.28) onde, por vezes, homem e animal se confundem numa cumplicidade rara. As forças que se abatem sobre o corpo também geram contorsões, posições quase acrobáticas que perturbam o equilíbrio da figura reforçando a tensão que aos poucos se acumula. A figura do painel da direita no tríptico abaixo, por exemplo, está assentada sobre uma cadeira cuja haste de suporte é inclinada; ao mesmo tempo o pé esquerdo que apoia no chão não equilibra a inclinação, o que deixa a figura no limiar da instabilidade. A figura central tem também algo de desequilibrado ao pender para seu lado esquerdo ao mesmo tempo que o pé esquerdo não encontra o apoio. Muito mais do que uma relação entre as formas, portanto, o que Bacon utiliza para estruturar o tríptico é a relação entre as forças – forças de contorsão que geram desequilíbrio quando somadas às forças de gravidade que se abatem sobre as figuras.



Figura 17: Tríptico – Three figures in a room – 1964

Apesar de conectadas pelo desequilíbrio, fator comum, as figuras são tensionadas por uma força contrária que as desconecta: a força do olhar desconecta pelo direcionamento de cada uma delas que diverge nos 3 painéis. Essa somatória complexa e dispersiva faz com as figuras não deixem transparecer relação de causalidade entre elas, nem de sequenciamento ou continuidade, embora a relação

que entretecem seja muito intensa. Elas estão ali, cada uma em sua solidão compacta, e a energia de cada uma é estanque, não vaza para fora do painel segundo um direcionamento unificado – apesar de conectadas elas não contam nenhuma história; e aí reside a destreza técnica de Bacon. Ele conecta, liga pelas forças, mas não sequencia. São forças ora opostas, ora convergentes, que atuam gerando tensão, esboçando uma expectativa, como se o quadro estivesse prestes a se resolver, mas o engate não acontece nunca. Uma imagem é atraída pela outra, mas ao mesmo tempo não há aderência; alguma força estranha as repele anulando a conjunção.

As duas figuras abaixo, embora a 20 anos de distância, guardam um grau de semelhança na construção. A figura da esquerda faz parte de um Tríptico realizado em 1972, em memória de George Dyer⁴³ companheiro de Bacon; a figura da direita é um estudo para um retrato de 1991.



Figura 18: Painel esquerdo do Tríptico August 1972



Figura 19: Study for a portrait March 1991

⁴³ George Dyer foi companheiro de Francis Bacon durante um período de suas vidas, e figura em diversas telas como sujeito principal. A presente figura se baseia em uma foto conhecida de Dyer feita por John Deakin em 1964, sentado em meio à atmosfera caótica do atelier do pintor. O tríptico foi feito menos de um ano após a morte de Dyer que se suicidou na véspera do *vernissage* da grande retrospectiva de Bacon no Grand Palais em Paris, em outubro de 1971 (VIATTE, 1996, p.9).

Nas duas realizações o "figural" é o recurso técnico decisivo. Na figura da esquerda a figura-imagem encontra uma relativa estabilidade. Sentada, seu contorno é claro e a deformação maior que acontece se dá no interior do rosto. Em outras obras a figura-imagem sofre tamanha alteração que a definição do que se vê fica prejudicada, senão impossível; o rosto ou qualquer outra região do corpo pode, na deformação, ultrapassar o limite da boa forma, e assim levar à perda da figura humana que lhe deu origem, o que não acontece aqui - apesar da alteração ainda se percebe que um rosto é um rosto. Quem se desestabiliza inteiramente, por sua vez, é a figura-forma que é mutilada na região do peito, com zonas inteiramente apagadas por um negro que avança a partir do quarto contíguo cuja porta aparece ao fundo, e invade o corpo, provocando um vácuo sem vida nas porções eliminadas. Trata-se de uma emanção escura que vem de trás, como um fluxo de energia que vai devorando o corpo e que pode ser diretamente associado à morte de Dyer, ocorrida um ano antes da fatura do tríptico: "O que me interessa mais, é perseguir, na aparência dos seres, a morte que trabalha neles. A cada segundo perdendo um pouco de suas vidas" (Bacon apud VANEL, 1996c, p.174). Ao mesmo tempo que a substância negra invasiva se apresenta como fluxo de energia que atravessa o espaço do painel e invade a figura, associando-se à porção figura-forma, ela se identifica com a manifestação da pulsão de morte, variável essencial da figura-matriz – terceira componente do modo técnico "figural" segundo Ionescu - que corrói pouco a pouco o corpo-figura de Dyer, espécie de memória dinâmica e alterada da fotografia-modelo que se desfaz numa lenta morte anunciada:

Quando se pinta um retrato, o problema é encontrar a técnica capaz de expressar todas as vibrações de uma pessoa. Mas quase todo mundo, quando deseja um retrato pintado, recorre aos pintores acadêmicos; por alguma razão as pessoas preferem se ver numa fotografia em cores e não percebem que é uma boa ocasião para se deixarem apanhar, para serem capturadas naquilo que realmente tem. O modelo é de carne e osso e o que tem que ser captado é o que emana dele (Bacon in:SYLVESTER, 2007, p.174).

O que a figura Dyer materializa deriva do que o indivíduo Dyer emanava. Bacon é o artista e Bacon era ao mesmo tempo o companheiro. O modelo é uma foto, mas mais importante que a questão mimética imediata, neste caso, é captar a atmosfera gerada pela figura, seus conflitos, suas angústias, as qualidades emocionais e afetivas que exalava no contato cotidiano – Bacon, com raríssimas

exceções, pintava somente pessoas que ele conhecia, com as quais mantinha alguma relação de afeto. A eficácia de sua tecnicidade, portanto, é o que vai lhe permitir transmitir, pela organização e pela deformação de suas figuras e das energias que as envolvem, o que ele percebia de suas emanações em vida. E para que haja tradução das energias em imagens, Bacon é levado a desenvolver uma técnica que lhe possibilite levantar os finos véus que protegem seus modelos:

Quando eu olho para você do outro lado da mesa, além de você, estou vendo também toda a emanação que está ligada à personalidade e tudo o mais. E traduzir isso em pintura, como eu gostaria de poder fazer num retrato, significa que essa coisa aparecerá de forma violenta quando pintada. A gente vive quase o tempo todo encoberto por véus – é uma existência velada. E às vezes penso, quando as pessoas dizem que meus quadros parecem violentos, que eu consigo de vez em quando levantar algum véu ou afastar algum biombo (Bacon in: SYLVESTER, 2007, p.82).

A partir da fala de Bacon chega-se mais uma vez a Martin Heidegger e a Questão da Técnica (HEIDEGGER, 2006). Heidegger coloca uma frase chave neste texto: "Técnica é uma forma de desencobrimento. A técnica vige e vigora no âmbito onde se dá o descobrimento e des-encobrimento, onde acontece *alethéia*, verdade" (HEIDEGGER, 2006, p.18). E tudo o que interessa a Francis Bacon é chegar o mais perto possível de uma imagem ordenada da verdade, por contraditório que isto pareça – "Quero construir uma imagem bem ordenada, mas quero também que ela resulte do acaso" (Bacon in SYLVESTER, 2007, p.49). Enquanto verdade encoberta, suas imagens se configuram na tensão, e todo o exercício consiste em condensá-la nas deformações para que ao ser desencoberta e liberada atinja e verdadeiramente perturbe o sistema nervoso do espectador:

No ponto em que cheguei, há uma possibilidade extraordinária para a reconstituição irracional desta imagem concreta que qualquer um adoraria fazer. E a obsessão é justamente esta: como posso fazer esta coisa com o máximo de semelhança, da maneira mais irracional possível? Que não se trate somente de reconstituir a aparência da imagem, mas de reconstituir todas as áreas de sentimentos por ela inspirados (Bacon in SYLVESTER, 2007, p.26) [...] Acho que a arte verdadeira é profundamente ordenada. Mesmo que dentro desta ordem possam ocorrer coisas demasiadamente instintivas e acidentais, acho que elas brotam de um desejo de ordem e também de reconduzir o fato ao sistema nervoso de uma maneira mais violenta (op.cit., p.59).

A técnica aqui funciona a favor da verdade, e nesse sentido Bacon é inteiramente heideggeriano. O que lhe interessa é descobrir seus personagens e denunciar afetos que ele bem conhece e que necessita exprimir em uma realidade artificial e imaginária, espécie de armadilha meio fechada, meio aberta, dentro da qual um jogo de forças cruas e violentas abala as figuras por dentro e por fora, deforma o entorno, derrete paredes, móveis e personagens, gera uma expressão de vida e morte acumuladas, e se tudo corre bem, o tema que gerou a construção "irá evaporar-se e deixar aquele resíduo que chamamos de realidade" (op.cit., p.180).

E tudo isto é técnica – técnica no mais fino grau. Jogando ao mesmo tempo com a verdade e a imaginação, Bacon materializa a essência da técnica que resta perceptível na superfície de suas telas, mas que, como bem coloca Heidegger, não abre mão de sua origem misteriosa – quanto mais a cercamos, mais ela nos escapa: "A essência da técnica é de grande ambiguidade. Uma ambiguidade que remete para o mistério de todo descobrimento, isto é, da verdade" (HEIDEGGER, 2006, p.35).

2.4.2. Técnica e desordem

Sinto-me em casa em meio ao caos porque a desordem suscita algumas imagens; de todo modo eu gosto, poderia ser o espelho daquilo que acontece na minha mente (Bacon in:Il Museo Imaginario, 2013).



Figura 20: George Dyer no atelier de Francis Bacon, fotografado em 1964 por John Deakin.



Figura 21: Francis Bacon em seu atelier em 1977.

Ordem/desordem é um par complementar que habita o íntimo de todo criador minimamente envolvido com a reflexão estética; são extremos essenciais a serem controlados (ou não) nos processos criativos. Bacon não somente reflete a respeito como também tem necessidade de conviver com a atmosfera caótica, como mostra a foto acima. A desordem de seu atelier é uma desordem necessária, condizente com seus humores, com uma mente que trabalha ao mesmo tempo que atravessa tempestades. Ordem/desordem pode ter relação com os processos que envolvem acaso, variável importantíssima quando se pensa as técnicas na criação, já explorada no decorrer deste trabalho e que não é estranha ao universo de Bacon:

Acho que, quando imagens surgem diante de mim – ainda que, no quadro elas não fiquem como surgem -, elas próprias apontam o caminho da chance e do acaso. Eu penso sempre em mim não como pintor, mas como um instrumento da chance ou do acaso (Bacon in: SYLVESTER, 2007, p.140).

O que chama atenção aqui é o fato dele se colocar como "instrumento do acaso"; significa se colocar em um estado de inteira disponibilidade para as forças do descontrole, e isto influencia a constituição da técnica: "Eu não planejo meus quadros, você sabe. Penso na disposição das formas, e depois observo elas se

formarem por si mesmas" (op.cit., p.138). Bacon trabalha sem esboço inicial, não fala de planejamento em momento algum, seja de cores, seja de formas ou situações. A criação vai como num fluxo que vem de dentro das próprias formas, que aparecem a partir do jato inicial, e que conduzem o processo – elas se formam por elas mesmas. Mas o acaso não obra sozinho. Há uma espécie de desorientação necessária, como num vôo às cegas que desconhece a direção imediata mas que guarda uma idéia clara do que seria o destino final. Quem auxilia o traçado do caminho é a intuição que atua em conjunção com as estruturas do acaso, de modo que as decisões aconteçam em função do que vai sendo tecido, e que vai sendo ajustado por um senso crítico essencial:

O mistério da realidade só será apreendido se o pintor não souber como está procedendo. Ele vai se deixando levar por sua paixão, talvez nem mesmo sabendo direito o que aquelas manchas vão produzir. [...] Sei que, em meu caso, eu sei o que quero fazer mas não sei como chegar lá. É aí que espero que o acaso ou a sorte, ou qualquer outro nome que você queira dar, venha a meu socorro e faça a coisa por mim. Trata-se assim de uma coisa contínua que se passa entre a intuição, o senso crítico e o que normalmente se chama de sorte ou acaso (op.cit., p.102)

Bacon tem sempre uma idéia de onde quer chegar e isto é um aspecto técnico importante. Mesmo quando adota um procedimento que joga com o acaso, com a chance e algum descontrole, isto se faz em função de uma idéia fixa: chegar contundentemente ao sistema nervoso do espectador. A impressão que resta é que ele só tem sucesso na empreitada se descobrir o modo de conectar seu sistema nervoso diretamente ao sistema nervoso do espectador. É essencial o curto-circuito entre estas duas instâncias, e para que isto aconteça uma dose de irracionalidade é o componente essencial:

Uma das coisas que eu sempre tentei analisar é a razão porque a formação da imagem que você deseja, quando feita irracionalmente, parece atuar muito mais fortemente sobre o sistema nervoso do que quando você sabe realizá-la. Porque se pode fazer a realidade de algo mais violentamente dessa forma do que se fizéssemos racionalmente? (op.cit., p.104)

A necessidade de acesso a uma região limite abre as portas para todo e qualquer tipo de estratégia, chegando à desordem extrema ao realizar um de seus trípticos em total estado de embriaguez - Three Studies for a Crucifixion de 1962:



Figura 22: Three Studies for a Crucifixion - 1962 – Francis Bacon

Foi uma coisa que fiz mais ou menos em duas semanas, quando passava por uma fase de mau humor e ressacas; fiz isso debaixo de tremendas bebedeiras e ressacas; as vezes nem sabia direito o que estava fazendo. Foi um dos poucos quadros que consegui pintar sob o efeito da bebida. Talvez ela tivesse me ajudado a me soltar um pouco mais (op.cit., p.13)

O real controle dos processos aqui se perde, e abre a porta para o totalmente desconhecido, como um mergulho na escuridão técnica, que também pode ser interessante. É sabido que o álcool atua no organismo inicialmente gerando um estado de euforia e excitação, e com o aumento da dosagem interfere na coordenação motora, aspecto essencial em um trabalho de pintura. Mas como Bacon trabalha com zonas por vezes inteiramente caóticas e desordenadas, tal descontrole pode se acomodar bem dentro do processo e trazer até mesmo soluções diferenciadas, não menos interessantes. A apreciação precisa desta suposta eficácia fica prejudicada por razões óbvias, impossível avançar além daqui (como adivinhar qual traço foi feito em estado de maior ou menor embriaguez?). Aparece, no entanto, um fator que chama a atenção do ponto de vista da tensão interna na construção do tríptico anterior.

O painel da direita foi feito tomando como base um quadro do gótico italiano – a Crucificação de Cimabue:



Figura 23: Painel direito - Bacon 1962
Three Studies for a Crucifixion

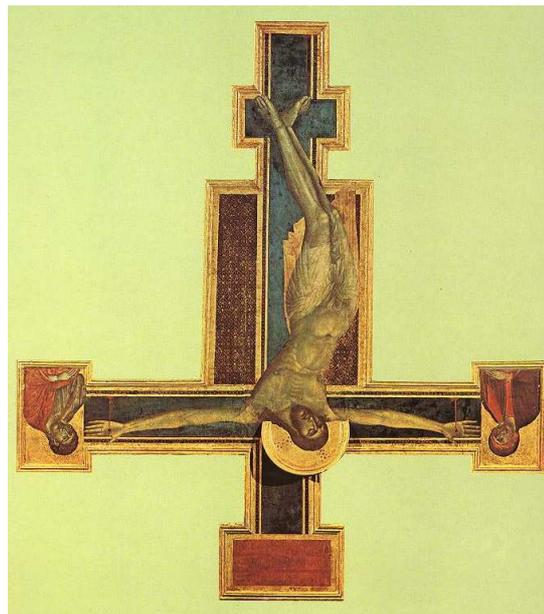


Figura 24: Crucificação – Cimabue, 1274

Bacon tinha o hábito de pintar a partir de retratos, de preferência de pessoas conhecidas e de sua convivência. Pintar a partir de uma Crucificação de Cimabue desvia evidentemente do modelo por cinco séculos de distância, mas nem por isso destoa do habitual – trata-se de uma imagem modelo que gera seu derivado. O diferencial aparece aqui sob a forma de uma tensão escondida, que se torna interessante pela carga simbólica que introduz. O tríptico é extremamente tenso em seu aspecto figural. O vermelho predominante no fundo encontra sua contrapartida nas duas grandes carcassas do painel da esquerda, assim como na figura disforme do painel da direita que materializa o que Deleuze (2002) chama de "zona de indisceribilidade" – onde a carne viva é o ponto de ligação entre o homem e o animal, numa figura que permanece irreduzível a um destes dois polos. A figura central é como que a resultante de uma carnificina generalizada que fica sugerida nos painéis das extremidades – figural atormentado, ela se contorce e se despedaça em respingos, e atormenta mais quem a mira na medida em que o humano ali desfeito é mais facilmente reconhecível que no painel da direita.

Mas o mais interessante é imaginar de onde veio toda esta violência embriagada – o crucifixo de Cimabue, apesar de também retratar um horror, o faz na suavidade de suas linhas curvas e contínuas, quase vaporoso em seu sutil delineado. E é interessante observar também como a figura mais diretamente

derivada do crucifixo – o painel da direita – assimila as curvas do modelo em uma limpeza que chega a ser leve se comparada ao painel central. E um crucifixo é símbolo sagrado; em princípio invertê-lo é heresia, e invertê-lo na embriaguez, pior ainda. No entanto, percebe-se que por detrás desta embriaguez se esconde uma atitude tecnicamente muito lúcida: Bacon quer transpor para o tríptico o sofrimento de um homem crucificado. Haveria modo de incrementar o sofrimento com maior crueldade do que imaginar uma crucificação invertida, com o crucificado de cabeça para baixo? A inversão potencializa o sofrimento. É, portanto, o sagrado que dá origem à imagem de uma carnificina profana potencializada, e sem história – Bacon mantém a ausência de conexão discursiva entre os painéis, o que seria de simples costura, haja vista a riqueza de possibilidades contida na bastante conhecida história deste martírio. Bacon deriva seu tríptico muito mais da percepção de uma crueldade do que de uma simples imagem emoldurada. O que ele realiza é o resgate de um horror perpetrado dois mil anos atrás, que fica como que esquecido em tão suave e delicada pintura. Aqui, Bacon com sua técnica muito particular não desenha imagens, resgata e dá visibilidade a forças que flutuam invisíveis por detrás das leves curvaturas de um crucifixo florentino - mais técnico, impossível.

2.4.3. Técnica e sensação - forças, percetos e afectos

Gilles Deleuze identifica no universo de Bacon a manifestação tangível de uma questão fundamental na técnica pictórica: "A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não o são" (DELEUZE, 2002, p.57). As forças em Bacon se tornam sensíveis a partir de seus resultados. O que se vê não é a ação que deforma – ninguém agride ninguém, ninguém mutila ninguém com moto-serras ou bisturis, nenhuma catástrofe se desenha explícita, mas a força das deformações, que se supõe a partir do que restou das figuras, segura uma tensão que não se resolve e mantém o drama à flor da pele:

Sempre quis comunicar às coisas da maneira mais crua e direta possível, e as pessoas talvez julguem horripilante aquilo que é comunicado muito diretamente. Porque se você conta para elas uma coisa muito diretamente, muitas vezes se sentem ofendidas pelo fato ou o que se costuma chamar de verdade (Bacon in: SYLVESTER, 2007, p.48).

Voltando à figura de George Dyer (ver Figura 18, p.202), percebe-se que uma força de diluição se manifesta ainda, em conjunção com a figura-matriz na substância que parece escorrer para o chão no canto inferior esquerdo do painel, como a líquida emanção de um ectoplasma róseo que escorre pelo pé da cadeira, contribuindo para a dissolução do corpo que assim se liberta de uma existência torturada, a conta-gotas. É a pulsão de morte atualizada mais uma vez em figura-forma que vem se somar à tensão produzida pelo escuro que invade o peito de Dyer e lhe expõe a garganta aberta. Enquanto artifício técnico positivo, como assinalado por Lyotard, ela intervém como energia irregular que rompe o equilíbrio natural da estrutura orgânica, introduz um movimento de aniquilação, e com isso reforça a carga emocional que envolve o quadro.

A morte é muito presente na obra de Bacon por ter sido muito presente em sua própria vida – e sua tecnicidade acusa, misturando vida e obra em um mundo só:

De qualquer modo minha vida é muito infeliz porque todas as pessoas que eu realmente gostava morreram. E você nunca pára de pensar nelas, o tempo não cura. Mas a gente se concentra numa coisa que foi uma obsessão. E tudo aquilo que, fisicamente, era a razão da obsessão é posto no trabalho. Porque uma das coisas terríveis que chamamos de amor, e isto é verdade sobretudo no caso do artista, penso que seja a destruição (Bacon in:SYLVESTER, 2007, p.76).

Amor e destruição – forças contraditórias que se acomodam bem no campo figurativo realizado por Bacon onde a técnica fica a serviço de uma verdade que se esconde e se desvela a partir do delírio. A dissolução do corpo que escorre pelo pé da cadeira onde se senta a figura-Dyer conduz à figura da direita - Study for a Portrait (ver p. 202). O personagem ali reproduzido parece ser o mesmo, mas há maiores precisões a respeito. De toda forma, seja ele George Dyer ou não, a figura sofre o mesmo tipo de processo dissolutivo, com o corpo se espalhando liquefeito pelo que pode ser o solo, mas que, por um gesto técnico muito comum em Bacon, trunca a perspectiva e chapa a cena sobre um fundo único, monocromático, alaranjado, no caso. A tensão aqui se descola da figura e se instala em sua relação com o que a rodeia. O pé direito da figura, sob o qual se espalha uma poça cor de

vinho, se apoia em um plano que não se estabiliza – o olhar que leva do pé à abertura clara à direita da tela, pela qual a figura parece adentrar, revela uma perspectiva; mas o mesmo olhar, se desviado do pé para a base da tela no chapado alaranjado que o envolve percebe um passo em falso sob o qual não há apoio, e que poderia resvalar para baixo, deixando sem chão a figura.

A análise de uma imagem através de belas palavras não tem nenhum sentido se não há, a partir daí, a reflexão sobre o jogo de forças que sustenta a linguagem pictórica e sua relação com a percepção. Descrever por descrever não leva a lugar algum, nem nas artes plásticas nem na música. A descrição acima é importante não na medida em que simplesmente aponta, mas na medida em que leva a possíveis conclusões que permitam uma maior aproximação do jogo de forças que move o criador. É possível perceber, então, que Bacon constrói um mundo paralelo que confronta todo o tempo polos opostos, jogando com fixidez e mobilidade superpostas, levando a percepção à beira da ruptura - é isto o que mostra a análise. Instabilidade superposta à estabilidade, apoio que não se completa, olhar que desvia enquanto a extremidade se dissolve, todos os elementos da composição em Bacon contribuem para a manutenção de uma tensão insistente. Deleuze fala desta tensão como uma espera que se instala na expectativa do escape – é o corpo que se esvai de alguma forma, e aqui ele escapa se desfazendo:

É que o movimento não é mais o da estrutura material que se enrola entorno da Figura, é o da Figura que vai em direção à estrutura e tende no limite a se dissipar no chapado. A Figura não é somente o corpo isolado mas o corpo deformado que escapa. O que faz da deformação um destino, é que o corpo tem uma relação necessária com a estrutura material: não somente esta se enrola entorno dele, mas ele deve alcançá-la e ali se dissipar, e para isto passar por, ou dentro, destes instrumentos-prótese, que constituem passagens e estados reais, físicos, efetivos, sensações e não imaginações (DELEUZE, 2002, p.25).

A técnica, portanto, a serviço da lógica das sensações que, para vigorar, não permite que se conte histórias. Bacon insiste em não contar histórias não por um capricho estético, mas por uma necessidade fundamental:

Eu tenho a impressão de que no momento em que se passa a jogar com várias figuras, cria-se imediatamente uma faceta novelística, com as figuras estabelecendo uma relação entre elas. Isso imediatamente constrói uma narração. Eu sempre espero poder pintar várias figuras sem esse lado narrativo (Bacon in: SYLVESTER, 2007, p.63).

Bacon persegue a sensação indo procurá-la sob os véus que recobrem as imagens de seus modelos. Se estas imagens se relacionarem sugerindo algum tipo de causalidade, uma estrutura narrativa será naturalmente agregada ao que se vir na tela; a narrativa criará de imediato um apelo à racionalidade, à inteligência do espectador, que será acionada para gerar interpretações da estória contada, o que fará com que as sensações cheguem ao sistema nervoso já filtradas, perdendo força:

Acho que a diferença é que a forma ilustrativa imediatamente lhe diz através da inteligência, aquilo que ela expressa, enquanto no caso da não-ilustrativa, ela primeiro atua nas emoções e depois faz revelações sobre o fato (Bacon in: SYLVESTER, 2007, p.56). [...]...as pessoas começam a elaborar uma história. E no instante em que a história está pronta, o tédio se instala; a história fala mais alto que a pintura (op.cit., p.22).

Fica claro que a estratégia técnica de Bacon é conscientemente construída. Ao evitar o estímulo à racionalidade ele tem mais chances de conservar as forças, aquelas da sensação, que entram no jogo quando o estímulo é filtrado, seco, condensado em um bloco sensível mas inacessível pela lógica mais corriqueira do vai e vem cotidiano. Para configurar um espaço compatível com esta sensação, ele procura evitar o sensacional revelado, ou, como diz Deleuze, ele se desvia da "figuração primária do que provoca uma sensação violenta. Este é o sentido da fórmula: 'eu quis pintar o grito mais que o horror' "(DELEUZE, 2002, p.42). O grito e o horror assinalados por Deleuze são os componentes fundamentais no *Study after Velázquez's portrait of Pope Innocent X* pintado em 1953. O retrato do papa Inocêncio X pintado por Diego Velázquez, representante do barroco espanhol no século XVII, foi uma espécie de obsessão na trajetória de Francis Bacon. A partir dele, elaborou toda uma série de outras telas isoladas e trípticos, ou ainda telas derivadas, nas quais a figura facilmente reconhecida intervem como um dos componentes. A questão central nesta tela vai tocar justamente no cerne de sua questão técnica, ou seja, como construir e dar vida a um bloco de sensações que fica represado por detrás de figuras e ambientes, como arrancar de uma situação imaginária, ou de modelo bem definido uma solução visual que resolva a tensão latente na imagem viva, de modo que ela atinja sem desvios o sistema nervoso do espectador?



Figura 25: Retrato do Papa Inocêncio X
Diego Velázquez - 1650

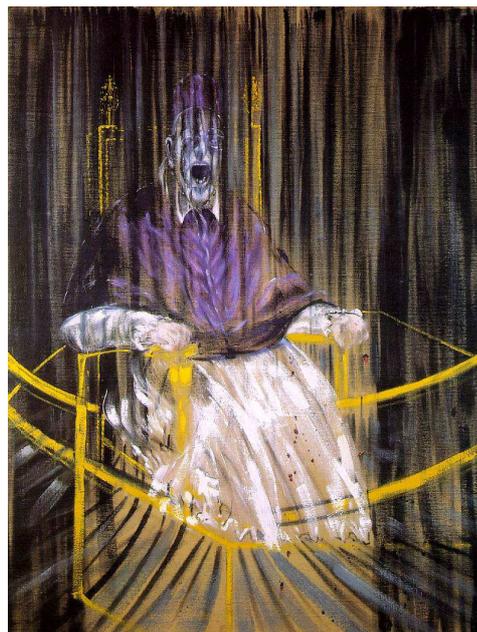


Figura 26: Estudo sobre retrato do Papa
Inocêncio X de Diego Velázquez
Francis Bacon - 1963

O que se vê na relação entre as duas imagens acima é uma grande semelhança; mas como o semelhante não é idêntico, pode-se afirmar ao mesmo tempo que o que mais se vê entre elas é a diferença. E a somatória da semelhança com a diferença dá o encaixe – a figura de Bacon está contida na figura de Velázquez. Esta é a fina operação técnica de Francis Bacon – ser capaz de captar o que vai dentro da imagem de algum ser vivo⁴⁴ e transferir o que encontrou para a tela sob a forma de impulso que deforma, de força que desfaz a figura e embaça o contorno, e que no rastro da deformação provoca a sensação condizente com aquilo que não se vê mas que está na origem do abalo – é pintar o grito que ressoa na sugestão do horror. Ou dito de outra forma, é captar o que não se vê, pintar o que se imagina, e gerar, desta forma, a sensação do não visto, mas que condensada em força/afecto na deformação da imagem vai direto ao sistema nervoso, com a violência de uma verdade visceral:

⁴⁴ A observar que Bacon não pintava na presença de ninguém, nem de seus modelos; a presença causava perturbação e a solução encontrada era pintar sempre a partir de fotografias: "Prefiro trabalhar muito mais em cima delas [as fotos] do que olhando para eles [modelos]. Verdade seja dita que eu não poderia tentar fazer o retrato em cima da fotografia de alguém que não conhecesse [...] Acho que se eu estiver na presença da imagem, não conseguirei me soltar tanto quanto se trabalhasse somente a partir da imagem fotográfica" (Bacon in: SYLVESTER, 2007, p.38). Nesse momento a tela que retrata Inocêncio X é exceção por um lado – impossível o contato presencial – mas não é exceção por outro: a tela foi pintada na ausência do modelo, a partir de um retrato, como todas.

O que eu pretendo fazer é distorcer a coisa até um nível que está muito além da aparência, mas na distorção voltar a um registro da aparência (Bacon in:SYLVESTER, 2007, p.40). [...] acho que a coisa toca mais no fundo: como pintar a imagem para torná-la imediatamente mais real para mim? É só isso (op.cit., p.43).

Deleuze coloca a trama em termos de duas violências distintas – a violência do espetáculo e a violência da sensação. Se o que interessa é a segunda é necessário, para atingi-la, renunciar à primeira, o que equivale a uma "declaração de fé na vida" (DELEUZE, 2002, p.61). O que interessa no caso é a vida, e mais uma vez é por ela que a técnica de Bacon trabalha – desencobrir verdades pela via de afetos e perceptos.

De acordo com Deleuze, não há sentimentos em Bacon, há afetos e sensações (2007, p.44) e é a franca resolução destes últimos que dá a medida de uma técnica apurada; é isto o que faz com que a obra se conserve. Deleuze reflete sobre este 'conservar' da arte e coloca que uma obra não se conserva da mesma forma que um produto industrial que o faz através do somatório bem articulado de seus materiais. A obra se torna independente de seu criador e de seu modelo, e sobrevive se auto-posicionando e se conservando na relação com o espectador: "O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, quer dizer um composto de perceptos e de afetos" (DELEUZE, 2005, p.163). Perceptos não são percepções assim como afetos não são sentimentos; são como seres intensos que transbordam o que é simplesmente vivido, e a obra enquanto obra resulta destes blocos compostos de perceptos e afetos que são regulados por uma única lei: "o composto tem que se manter sozinho. Que o artista o faça se manter de pé sozinho, é o mais difícil" (op.cit., p.164).

A colocação de Deleuze é tudo o que define uma técnica bem resolvida dentro de um processo criativo. Em consequência, é possível dizer que eficácia técnica significa laborar no sentido de dar sustentação e autonomia ao *ergon* em sua mais ampla concepção, e isto ultrapassa em muito a consideração isolada do resultado bem planejado de um mero fazer com as mãos. Como visto anteriormente, o conceito de *ergon*, ou produto, deriva dos diálogos platônicos e é bastante amplo, podendo ser considerado desde a resultante material de uma operação técnica objetivada - como um sapato produzido por um sapateiro, ou uma estátua modelada

por um artista - até o processo que efetiva uma mudança, por exemplo, de ordem política em um grupo social dado, ou uma partida de xadrez habilmente jogada, manifestações que não tem um objeto palpável resultante da ação propriamente técnica. Ou seja, a resultante da operação técnica pode se materializar na nossa frente, mas pode também flutuar sobre nossas cabeças como uma ordem ou uma desordem, porque não, de caráter ético, social, intelectual, mas também 'afectivo' ou 'perceptivo', e é aí que a tecnicidade de Bacon pode ser melhor compreendida. Bacon não produz simplesmente quadros, ele desloca, comprime e projeta afetos e perceptos e pretende com isso impactar de forma violenta nosso sistema nervoso. Mas por mais mórbidas que possam ser qualificadas suas imagens, seu pretexto é a vida, mas uma vida que se vive na contorção, que se imobiliza por vezes à beira do espasmo e que resiste a se revelar inteira. Espasmo é manifestação de energia dispensada em uma explosão incontida, é vida que se prende e se solta, mesmo que no sofrimento; e se esta é a vida que Bacon viveu, esta tem que ser a vida que suas telas refletem e que ele esperava que despertasse alguma vida no espectador que as assistisse, por violentos que fossem os afetos mobilizados.

Talvez seja porque esta pintura tenha uma existência totalmente particular. Ela vive por conta própria, como a imagem que se queria capturar; ela vive por conta própria, por isso transmite a essência da imagem com mais profundidade. O artista assim pode expandir-se melhor, ele pode abrir as válvulas do sentimento, e desse modo pode remeter o espectador à vida com mais violência (Bacon in: SYLVESTER, 2005, p.17).

O sentimento agora pode ter válvulas. Com esta imagem proposta por Bacon desvela-se uma nova possibilidade de definição da técnica pictórica, algo que depende de pura sensibilidade à calibragem de tais válvulas, e que atua no controle/descontrole da excitação dos afetos, nas finas regulagens. Para manter a coerência com todo o desenvolvimento anterior, e em consonância com a elaboração de Gilles Deleuze, é necessário substituir sentimento por sensação. Deleuze cria a nuance e enriquece a interpretação ao afirmar: "A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais; ela existe nela mesma" (DELEUZE, 2005, p.164). Não seria simples insistir nesta empreitada, obrigados que seríamos a lançar mão de todas as licenças poéticas que tomassem o delírio como *pathos* privilegiado. A definição poderia avançar na elaboração por caminhos que não arriscamos

anteriormente neste grande exercício reflexivo, e que não arriscaremos agora muito além da imagem lançada nas últimas linhas. Fica o caminho aberto na certeza de que uma análise mais profunda de Bacon merece o risco, por apontar para uma direção mais poética do que científica, para uma aproximação mais perigosa mas que, ao mesmo tempo, muito nos estimula, por se tratar de um autor que permite tal aposta, e de uma obra que se mostra provocante por sua força e singularidade. Pelo desencobrimento das sensações, todas as estratégias merecem, no mínimo, nossa curiosidade.

2.5. John Cage

Nossa intenção é afirmar a vida, não trazer ordem ao caos ou sugerir aperfeiçoamentos na criação, mas simplesmente despertar para a vida mesmo que estamos vivendo, que é excelente uma vez que deixamos a mente e os desejos fora de seu caminho e a deixamos agir de acordo com ela mesma. (CAGE apud KOSTELANETZ, 1970, p.133)

A vida em primeiro lugar – esta parece ser a grande contribuição de John Cage para a arte no século 20. E sua contribuição ganha em importância na medida em que seu pensamento e sua produção não se encaixam linearidade de uma tradição musical ocidental que se ocupou, sobretudo durante grande parte do século 20, principalmente com os desenvolvimentos da linguagem musical face à crise enfrentada pelo sistema tonal em seus desenvolvimentos. Condição *sine qua non* para compreender Cage é colocá-lo à parte, caso contrário se perdem de vista suas mais importantes características ou contribuições, como seu espírito altamente provocador, sua inesgotável capacidade de invenção, sua necessidade de experimentar sempre, de produzir o novo, mesmo pagando por isto o alto preço da incompreensão e da rejeição por grande parte do *milieu*, sobretudo o europeu de meados do século passado: "Quando nós tocamos na Europa em 1954, naquela época, David Tudor e eu fomos tratados como idiotas" (CAGE apud KOSTELANETZ, 1970, p.17).

Cage foi aluno de Schoenberg em 1934 quando este último residia na Califórnia. Schoenberg nesta época contava com 60 anos, já havia amadurecido suficientemente seu método dodecafônico, já era um compositor/professor pleno. No entanto, não se pode dizer que o contato entre os dois tenha sido muito produtivo – um ano bastou para que as exigências do professor já não encontrassem eco no aluno. Schoenberg reprovava sua falta de senso harmônico, dizendo que isto lhe impossibilitaria escrever música, pois seria como se encontrasse sempre em seu caminho uma parede intransponível. Resposta do aluno: "neste caso dedicarei minha vida a bater minha cabeça contra esta parede"(CAGE apud KOSTELANETZ, 1970, p.53). Apesar da diferença entre os dois impossibilitar a continuidade do aprendizado, é interessante perceber a visão de Schoenberg que não enxergava em Cage o músico, mas reconhecia o inventor de gênio (op.cit., p.53). Cage confirma: "Eu sou o filho de um inventor; [...] Eu estou pronto para uma idéia nova a qualquer

momento, mas, ao mesmo tempo, serei fiel a minhas idéias anteriores o tempo que for necessário" (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p.172).

O pensamento de Cage não se caracterizava por um simples movimento de oposição a seu entorno. A geração do pós-guerra, que representava a vanguarda musical européia a partir do final da década de 1940, se empenhou na busca de um sistema consolidado que desse conta de reintegrar um pensamento musical implodido na origem, desfeito juntamente com o sistema que lhe dava sustentação. A questão de fundo que mantinha o movimento era a reconstituição de uma linguagem forte. Cage não se interessava por reconstituir a linguagem, nem buscava a concorrência com a vanguarda, na medida em que não propunha qualquer outro sistema de substituição. Como observa Daniel Charles, o que lhe interessava era muito mais o aprofundamento de seus próprios postulados (CHARLES, 1978, p.92), assim como o questionamento do estatuto de toda música e de toda a arte. Seu questionamento era muito mais filosófico que musical, embora sua manifestação mais palpável viesse à tona sob a forma de música.

Cage coloca à nossa frente uma questão técnica bastante específica porque sua proposta é única e isolada no campo da música; mas ao mesmo tempo que isolada na música, sua proposta é derivada nas artes, uma vez que ele tem em Marcel Duchamp uma referência explícita e inequívoca: "Uma maneira de escrever música: estudar Duchamp" (CAGE, 1976, p.72). Cage toma contato com a obra de Duchamp durante a década de 1940 quando se instala em Nova York; Cage não era de forma alguma um típico seguidor de igrejas e sua relação com Duchamp certamente não passa por aí:

Eu não estou realmente interessado pela noção de influência, muito menos pela de chefe de fila, consciência de uma época...mas somente reconheço quando alguém tem uma idéia nova. É por isso que eu estou sempre com artistas como Duchamp, Satie, Mallarmé [...] Eu trabalho muito precisamente para ser ao mesmo tempo claro e ambíguo, de maneira que cada um possa ter uma idéia original a partir de minhas prescrições, idéia que eu não tinha necessariamente no espírito (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p.177).

Portanto, referência sim, modelo não; novidade sim, cópia não; clareza sim, ambiguidade também. Cage reconhece em Duchamp sobretudo esta necessidade de repensar a obra em sua essência na relação com o criador, com o público e com

o campo de difusão, deslocando-a da categoria de objeto fechado em si mesmo, explorando a questão da ambiguidade que amplia e desfoca o objeto, e que pode ser alimentada, entre outras, pelas dicotomias som/ruído, som/silêncio, determinação/acaso.

Ao empreender um tal esforço reflexivo e criativo Cage é levado a adotar a via do radicalismo colocando em cheque a obra enquanto produto, a estética enquanto pano de fundo e a técnica enquanto meio – é justamente esta última que, à luz das duas primeiras, fundamenta o prosseguimento do trabalho.

2.5.1. Técnica e liberdade

A suspensão das funções tonais operada no início do século 20 por iniciativa de Schoenberg coloca frente aos compositores a ameaça da total desordem que poderia culminar facilmente na dissolução da obra em um tecido anárquico não direcionado, sem um eixo específico, no interior do qual todas as soluções seriam possíveis. A ausência de um princípio estruturador legítimo deixa por trás de si o rastro de uma liberdade sem medidas que poderia facilmente desembocar em um tecido amorfo, em um espaço sonoro marcado pela absoluta indiferença onde todas as soluções se acomodariam. A série dodecafônica aparece então como o pilar necessário que vem preencher a ausência de referências, e cujos desenvolvimentos culminam na generalização do princípio, operada sobretudo no correr dos anos 1950. A série generalizada aparece como consequência de uma lógica cristalina – inicialmente serializam-se as alturas, por consequência serializam-se os demais parâmetros, serializa-se a forma, e o princípio absoluto a tudo invade. Em meio a uma tal manifestação de força da lógica no seio da estética surge Cage sustentando a liberdade pelo viés do acaso como opção construtiva. O que o mobiliza não é a mera vontade de se opor ao estado de coisas que o rodeia, mas sim a afirmação de princípios lançados por Duchamp aos quais ele adere radicalmente. O recurso à indeterminação surge como dado essencial na medida em que a partir dela o estatuto da obra enquanto objeto finito e definido se torna impraticável - "deixar os sons serem o que eles são" (CAGE apud CHARLES, 1978, p.15) - este é o princípio

básico da estética cageana, que responde duchampianamente aos requisitos da modernidade que lhe rodeia:

Não violentar a matéria sonora forçando sua natureza, deixar os sons serem o que eles são como eles são, sem procurar utilizá-los como suportes de uma realidade exterior a eles – psicologia, estética ou lógica pouco importa aqui -, tal é o imperativo essencial ao qual deveria consentir todo músico, que ele se queira compositor, ouvinte ou intérprete. No espírito de Cage, se trata de liberar inteiramente os sons de todas as idéias abstratas que nos habituamos a lhes associar artificialmente, e deixá-los se espalhar simplesmente e naturalmente em toda sua extensão. Importa, portanto, reencontrar a pureza original de todos os fenômenos sonoros para além dos diferentes aportes culturais que na maioria da vezes vieram mascarar sua verdadeira natureza (BAYER, 1981, p.179).

Seria possível detectar os rastros da constituição de uma técnica no interior de um *parti pris* que pretende anular a vontade do compositor, para valorizar a naturalidade dos fenômenos sonoros que devem se manifestar livres de toda a carga cultural e intelectual daquele que os manipula? Seria possível ser técnico e ao mesmo tempo dispensar os sons à livre manifestação de sua "pureza original" que deveria se apresentar sem máscaras? Cage pretende desvencilhar os sons de todas as amarras, e, neste caso, a resposta mais fácil de quem lhe observa é declarar a ausência de toda a técnica em sua atitude – e é esta a reação que encontra Cage, sobretudo da parte de Pierre Boulez, o mais importante compositor e teórico da corrente estruturalista que dominava o ambiente musical europeu nos anos 1950, que assume a posição de crítico ácido de suas concepções.

Cumprido entender bem, portanto, de que forma Cage se apropria da liberdade, como ele se posiciona no interior do processo criativo para jogar com o par complementar determinado/indeterminado sem cair em um jogo de gratuidades desprovidas de um mínimo de consistência, e compreender também como a crítica acontece, em que argumentos se apoia para desclassificá-lo; a partir daí tenta-se compreender como se configura a técnica dentro de sua estética.

O momento da aparição de Cage no panorama europeu pode ser visto, de acordo com Daniel Charles, como caracterizado por um tipo de relação com o material que explora sua expressão mais bruta, seus princípios naturais que se articulam apoiados nas relações físicas dos sons (os parâmetros básicos) o que gera, segundo ele, uma degradação no meio, da qual Cage vai tirar proveito:

À linguagem se substitui o grito, à nuance o choque; primitivismo que não proíbe mas prescreve ao contrário que a música se meta cada vez mais no moralismo, no cálculo, na técnica e na compunção (CHARLES, 1978, p.15).

Este seria, portanto, na visão de Daniel Charles, o panorama com o qual lidam os compositores em meados do século XX. A técnica aparece em suas palavras com uma conotação bastante negativa, colada ao cálculo (o que não a desfigura mas parece querer impingir-lhe frieza e insensibilidade), ao moralismo e à culpabilidade. Percebe-se em sua observação o amertume dos que aceitam a provocação, e a partir daí partem para a defesa ressentida⁴⁵, atitude bastante comum na época: quem calcula é técnico (logo, frio), se submete ao dualismo certo/errado, se presta ao martírio e ao arrependimento enquanto procura a saída honrosa em meio à degradação, esta também generalizada. Daniel Charles assume aqui a evidente defesa de John Cage em reação à crítica bouleziana que será tratada na p.235.

De acordo com Daniel Charles (1978, p.16), Cage percebe o que se degrada e como se degrada, e não desvia do problema, muito pelo contrário aprofunda-se nele na medida em que perverte toda técnica vocal ou instrumental, dissolve a continuidade do tecido melódico já bastante comprometido, e entrega ao acaso justamente as variáveis que o ocidente procurava equacionar através de uma racionalidade, a seu ver, excessiva. Ao suspender a possibilidade de obra enquanto objeto finito Cage chega a conduzir o conceito de obra a seu 'grau zero', e desloca o ato da composição que se torna "sugestão ao intérprete da possibilidade objetivamente real de uma ação – quer dizer a abertura de um espaço de jogo" (CHARLES, loc.cit.). Cage não é adepto do autoritarismo nem na estética nem na vida, e como parte do princípio que a liberdade somente se manifesta no franco

⁴⁵ É necessário dizer que Daniel Charles aparece na França como o principal partidário da estética de John Cage, sendo autor de uma publicação de referência na área – *Gloses sur John Cage* (CHARLES, 1978) – na qual desenvolve uma visão crítica extremamente fina e sensível a respeito das posições e criações do compositor americano. É importante saber também que Pierre Boulez se destaca na França e em toda a Europa como compositor e teórico de primeira linha, sustentando durante os anos 1950 uma crítica extremamente ácida às posições de Cage, sobretudo no artigo '*Aléa*' (BOULEZ, 1966, p.41-55) no qual ataca sem maiores pudores sua concepção da utilização do acaso na composição - Charles se vê sensibilizado e se move em favor deste último. Nossa observação a respeito do caráter algo ressentido de sua defesa é fruto de uma visão distanciada por mais de 35 anos já passados, e não diminui em nada no nosso entender a importância de sua obra. Tivemos a oportunidade de assistir suas classes na Université de Paris 8 entre 1985 e 1987, ocasião na qual nos foi possível atestar de perto o valor e a seriedade de suas reflexões.

desenvolvimento de todas as coisas, qualquer tentativa de direcionamento mais definido já lhe soa perturbador – não é à toa que se declara anarquista com todas as letras (BOSSEUR, 2000, p.162). Sintoma claro de seu posicionamento político/estético/ideológico é a página de abertura de '101', peça de câmara composta em 1989, onde se encontra citação de Henry Thoreau : "A melhor forma de governo é não ter governo algum, e é a forma que nós teremos quando estivermos prontos para isto" (op.cit., p.150).

Quem cria o faz em primeiro lugar por necessidade; o processo de criação desencadeia um dispêndio de energia e força vital de tal ordem que seria por demais contraditório imaginar um compositor compondo sem contar, para isto, com um mínimo de força volitiva – a força que o move vem de dentro, ou não vem. E Cage enquanto compositor quer afirmar uma atitude de presença, dar vazão à sua necessidade de criar, ou de no mínimo inventar, dando vida aos sons, ou melhor, permitindo que os sons afirmem sua vida própria:

Eu queria que um som, que ele seja produzido por mim ou por qualquer pessoa, não provenha da imaginação, mas simplesmente que ele exista – no zen-budismo diríamos "centrado em sua própria experiência" (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p.159).

Ao mesmo tempo sua presença tende a se transmutar em ausência na medida em que procura anular toda e qualquer manifestação de seu gosto/desgosto, suspender em relação ao objeto criado qualquer preocupação de ordem estética numa explícita alusão às idéias lançadas por Marcel Duchamp no início do século XX:

Eu decidi encontrar uma maneira de escrever música, de inscrevê-la na sociedade emancipando-a de meus gostos e desgostos [...] Eu utilizei então operações de acaso seguindo o I Ching, eu tive realmente a impressão de me liberar de meus sentimentos pessoais (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p.181).

Qual o desafio técnico neste momento? Em Cage, esta necessidade de liberar, de descomprometer o material, se choca com sua volição criadora, ou mais simplesmente dizendo, com sua vontade de inventar, e daí surge o conflito. E a impressão que fica é de que a técnica vem se inserir neste espaço estreito do conflito aberto entre duas forças que se chocam: inventar eu quero – determinar eu

não posso. Todo esforço de Cage parece confluir para a resolução desta equação a 2 incógnitas, e na citação acima o I Ching é o delta da equação. O oráculo chinês vem resolver a técnica e entra no espaço do jogo como uma moeda de dupla face - yin/yang - vem preencher o vazio do compositor que se retira, ao mesmo tempo que vem esvaziar a capacidade de determinação do criador que o manipula.

A integração do I Ching como instrumento definidor, capaz de resolver determinando quantidades e/ou qualidades, dá a oportunidade de transferir a discussão da técnica para outro patamar – técnica e indeterminação.

2.5.2. Técnica e Indeterminação

A indeterminação aparece na estética de Cage como o grande diferencial em relação à sua época, sobretudo em função da radicalidade com a qual ele abraça a causa. Para chegar mais perto de suas intenções e na sequência melhor compreender como a indeterminação se configura tecnicamente em sua produção, é necessário compreender inicialmente de onde vem o estímulo, de onde vem a idéia de jogar com o indeterminado, e também qual era o posicionamento de seus pares, do meio artístico em geral, no momento em que ele se decide por esta direção.

Inicialmente deve-se ter em mente que a questão da abertura na obra de arte já se colocava em outras áreas, notadamente na literatura desde o século XIX com as aquisições do poeta francês Stéphane Mallarmé. Seu poema gráfico *'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard'* (CAMPOS, 1982) concluído em 1897, se constitui em uma obra literária que não se orienta por uma narrativa linear, comportando uma organização tipográfica complexa e diversificada, através da qual distintos níveis de leitura se tornam possíveis. Mallarmé deixou também irrealizado seu projeto do *'Livre'*: "obra total (...) liberando um ensinamento ou uma convicção de caráter metafísico destinado a substituir as religiões existentes" (MALLARMÉ apud AARON, 2004). O *'Livre'* seria construído sobre uma idéia de coerência absoluta, matemática e poeticamente calculada, e comportaria diversas possibilidades de leitura – seus diversos volumes conteriam folhas soltas que admitiriam vários ordenamentos e portanto múltiplas leituras possíveis. Mallarmé nunca chegou a concluir seu projeto de obra total, mas o eco de suas idéias, e sobretudo o *'Coup de Dés'* com sua

distribuição tipográfica individualíssima impressiona os compositores, marcando profundamente as duas principais peças do xadrez serialista – Boulez e Stockhausen – que produzem em 1957 a Terceira Sonata para piano e o Klavierstucke XI também para piano, respectivamente, as duas mais importantes obras abertas compostas por compositores da corrente serial durante o século XX.

Aqui se faz necessário distinguir dois conceitos que se aproximam mas que não se superpoem: abertura e indeterminação. A abertura neste momento da história da música ocidental significa a possibilidade de dotar a obra de uma multiplicidade de percursos que contrariam a tendência de um desenrolar unidirecionado. Significa, abrir a possibilidade de uma polissemia no interior do discurso, mas sobre o qual se continua exercendo um controle rigoroso. Como observa Umberto Eco (apud CHARLES, 1978, p.16) a obra se abre mas resiste enquanto obra, ela abre, no entanto ela não se desmorona. Já a indeterminação supõe a radicalização da atitude – o acaso é integrado no interior da obra que pode agora não resistir, se desfazendo por inteiro no rastro de gestos aleatórios que a constituem. A abertura supõe mobilidade controlada; a indeterminação supõe o que a própria palavra diz: tudo é possível.

Apesar da nuance que separa os dois conceitos é interessante observar o que ambas representam: "a recusa comum de uma concepção muito rígida e muito imperialista da criação artística assim como uma reivindicação paralela em favor de uma certa forma de liberdade na composição musical" (BAYERN, 1981, p.143). Os compositores serialistas neste momento exacerbam no uso das instâncias de controle da textura, praticando uma organização hiperdeterminada que funciona como o legitimador de toda a estética. O excesso de detalhamento e precisão dos parâmetros, assim como a complexidade da organização estrutural funcionam como um sobrepeso tanto para o intérprete quanto para o ouvinte, e a liberdade se estreita na asfixia. A obra aberta vem criar o espaço da respiração, vem gerar a possibilidade dos múltiplos sentidos em uma única obra, desfocando o objeto que se desdobra a cada execução - nenhuma delas se impõe como solução definitiva.

Roland Barthes (apud BAYERN, 1981, p.143) fala de um sentido 'trêmulo' (*tremblé*) da obra aberta em oposição ao sentido 'fechado' das obras tradicionais - e

opção de Cage neste momento é pelo hiper-tremor. Ele aposta na radical instabilidade do discurso, na indeterminação enquanto aspecto fundamental de seus processos criativos. E aqui, justiça deve ser feita – Cage recebe todas as críticas da parte dos serialistas, mas sem dúvida adquire uma importância na medida em que os precede e influencia na quebra da poética linear, na dissolução do sentido único e petrificado que caracterizava o discurso musical do ocidente ao 'compor' 4'33" em 1952, portanto cinco anos antes das duas obras abertas anteriormente citadas⁴⁶. Obra emblemática do século XX, na qual Cage atinge o limite último da indeterminação, onde nada é imposto a não ser sua duração, e no interior da qual intérprete e compositor silenciam, com 4'33" Cage implode o próprio sentido da palavra 'obra': "Com Cage o que se abre é a não-obra"⁴⁷ (CHARLES, 1978, p.16).

A história de 4'33" é conhecida – em 1951 Cage visita uma câmara anecóide em Rhode Island, no interior da qual o silêncio absoluto poderia ser obtido. Para sua surpresa, no decorrer da experiência percebe que duas sonoridades ainda são perceptíveis: o ruído de seu sangue em movimento e o funcionamento de seu sistema nervoso. A partir desse fato Cage conclui que o silêncio absoluto não passa de uma construção teórica, sendo impossível experienciá-lo em nossa realidade vivida. Ao ser perguntado sobre o que é o silêncio ele declara: "Todos os sons que eu não determino" (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p.155). Ao perceber, portanto, a impossibilidade do silêncio Cage não descarta simplesmente a categoria, mas a refaz sob nova perspectiva. A lógica é clara – uma vez que silêncio seria ausência total de sons, e ausência total de sons, sob o ponto de vista do ouvido humano, não deve existir nem nos confins do espaço sideral só lhe resta refazer o conceito – silêncio agora é som não determinado. Esta resposta simples e mesmo despretensiosa contém mais uma entrada para a continuidade da presente reflexão.

⁴⁶ Cage tinha contato com artistas plásticos de vanguarda e as idéias circulavam de um meio a outro. O primeiro happening em 1952 no Black Mountain College, por exemplo, contou com a participação de John Cage, compositor, Merce Cunningham, dançarino, Charles Olson, poeta, David Tudor, pianista, e Robert Rauschenberg, artista plástico (CAGE, 1970, p.65). Cage tinha tido acesso às telas inteiramente pretas ou inteiramente brancas de Rauschenberg pintadas em 1949. Rauschenberg afirmava na ocasião que uma tela não seria nunca totalmente esvaziada, atraindo para ela no mínimo a poeira e os resíduos que se encontravam soltos na atmosfera. Ao ter contato com tais obras Cage percebeu que poderia adotar uma solução análoga na área da música, e 4'33" aparece como um nítido reflexo da mesma idéia fundamental. (BOSSEUR, 2000)

⁴⁷ 'Chez Cage , ce qui s'"ouvre" c'est la non-oeuvre.' (CHARLES, 1978, p.16)

Se o foco da discussão é mantido sobre a polaridade historicamente efetiva – série generalizada x indeterminação – sabe-se que a série parte do princípio de que a questão central do processo criativo é o desenvolvimento de uma linguagem coerente com sua época, e consistente em seu ordenamento. No momento em que os compositores admitem a abertura na forma, eles o fazem sem abrir mão do princípio de identidade que a obra deve guardar com ela mesma, e isto corresponde à preocupação com a consistência da linguagem que a sustenta. Como bem disse Eco - a obra abre mas não se desmantela - ela deve manter uma conexão estreita com um objeto que se quer plástico na origem, flexível, mas com uma identidade própria bem marcada, coerentemente. A partir daí, os percursos possíveis em um processo de abertura são diversos mas são também limitados – o compositor prevê a multiplicidade mas cerca de forma calculada os seus limites.

A proposta de Cage se apoia então em alguns pontos principais. Primeiramente, se a questão da liberdade está em jogo, para ele não deve haver meias medidas. Daniel Charles fala aqui de Cage como alguém que procura tomar a liberdade de modo desmistificador (CHARLES, 1978, p.25), procurando-a por inteiro, o que pode culminar na indeterminação total. Isto provem obviamente de seu posicionamento político, de seu viés anarquista que invade (coerentemente) sua estética. Cage é tomado por uma espécie de alergia a toda manifestação de poder, e, para ele, a recurso à abertura como proposto pelos serialistas significa uma indulgência do criador em relação ao intérprete: "equivale a mascarar uma sujeição mais sutil deste último ao *diktat* – de forma alguma anônimo – do criador, ainda mais poderoso uma vez que se encontra aparentemente eclipsado. O compositor brilha por sua ausência" (op.cit., p.24). Uma manifestação visceral do próprio Cage em relação às suas restrições aos abusos de poder na estética, aparece quando ele declara seu incômodo ao participar em 1958 de '*Eighteen Happenings in Six Parts*' de Alain Kaprow⁴⁸, no qual o autor indica que os participantes deveriam se deslocar de um ambiente a outro em um momento dado do evento. Cage se recusa ao deslocamento: "apesar de eu não ser engajado na política, eu tenho enquanto

⁴⁸ Cage comenta esta situação em uma longa entrevista com Richard Kostelanetz onde fala de sua impressão no happening de Kaprow em 1958; fala de seu incômodo quando alguém lhe dá ordens sobre o que fazer ou não fazer, o que ele consideraria politicamente ruim, daí sua recusa em obedecer. Ele se diz mais interessado na não intenção do que na determinação (KOSTELANETZ, 1970, p.26).

artista uma certa intuição do conteúdo político da arte, e ele não contém a polícia" (CAGE apud CHARLES, 1978, p.34). Portanto, indeterminação para Cage significa liberdade verdadeira, sem meias medidas, sem resquícios de um autoritarismo camuflado por uma abertura que para ele é apenas sugerida.

Um segundo ponto é justamente a questão da relativização do silêncio a partir da experiência na câmara anecóide. Uma vez que não há silêncio possível, torna-se ilusória uma suposta pureza da obra enquanto objeto fechado – não há som produzido pelo homem sem interferência de sons produzidos por outros homens ou pela natureza que os envolve. Nem o recurso à gravação seria isento de tais interferências - Cage afirma que uma gravação, por mais fiel que ela se apresente "é para a obra (no sentido do processo) o que uma carta postal é para uma paisagem" (CHARLES, 1978, p.67). Ou seja, a apreciação da obra supõe, de acordo com Cage, a mais absoluta fidelidade ao contexto, e o contexto é inevitavelmente contaminado por uma sonoridade invasiva que não dá folga, nem se a obra for executada em uma câmara anecóide.

Uma clara demonstração de indeterminação aliada à fidelidade ao contexto aparece nas peças em que Cage lança mão de aparelhos de rádio como fonte sonora principal. Isto acontece em *Imaginary Landscape nº4* composta em 1951, e *Radio Music*, composta em 1956. A primeira utiliza 12 aparelhos de rádio, sendo cada aparelho controlado por 2 operadores (um aciona o volume, e outro, o localizador de frequências). Os 24 operadores seguem as indicações de um regente que obedece a uma partitura de aparência tradicional, com semínimas, pausas e colcheias. A indeterminação pode ser observada em 2 níveis distintos. Inicialmente, aparece a indeterminação que afeta a construção da partitura, que foi inteiramente elaborada através de sorteios. Assim foram definidos o tempo da peça, o ordenamento das diferentes "camadas de tempo" e seu preenchimento com som ou silêncio, assim como as frequências a serem ajustadas nos aparelhos de rádio e as dinâmicas locais (CHARLES, 1978, p.72). Este primeiro nível, portanto, totalmente definido através de operações de acaso, organiza o mapa que orienta a execução. O segundo nível de indeterminação é inteiramente independente de qualquer controle, e se manifesta durante a execução. As frequências determinadas são fixas, logo, o que pode significar uma transmissão bem focalizada em uma localidade, pode não

significar nada em outra. Ou seja, nada garante que as frequências escolhidas recairão sempre sobre alguma estação transmissora em funcionamento – tudo depende do local e da hora da apresentação. Na estréia na Universidade de Columbia em 1952, a performance não captou muita coisa devido ao avançado da hora. Apesar de alguns dos ‘intérpretes’ lamentarem que o resultado final tivesse sido mais pobre do que os ensaios anteriores (que captaram transmissões mais densas, rendendo portanto um resultado mais movimentado), Cage manteve atitude de total indiferença face ao fato, fazendo justiça à sua herança duchampiana: “o conceito era mais importante do que o resultado de qualquer performance isolada.” (Cowell in: KOSTELANETZ, 1991, p.97).

Em Radio Music, os aparelhos de radio necessários não são em número fixo. A peça é dividida em 8 partes – de A a H. A execução prevê um só aparelho que pode executar as 8 partes justapostas, ou é possível também utilizar de 2 a 8 aparelhos que operam simultaneamente, superpondo as partes de acordo com instruções constantes no início de cada uma delas. A seguir, a partitura da primeira parte de Radio Music:

PART A OF RADIO MUSIC to be played alone or in combination with Parts B-H. In 4 sections (I-IV) to be programmed by the player with or without silence between sections, the 4 to take place within a total time-length of 6 minutes. Duration of individual tunings free. Each tuning to be expressed by maximum amplitude. A _____ indicates 'silence' obtained by reducing amplitude approximately to zero. Before beginning to play, turn radio on with amplitude near zero.

JOB# 2758
STONY POINT, N.Y.
MAY 1956

I	(I cont.)	(IV cont.)	
105	107	91	

125	69	146	
55	107	69	
_____	II	56	_____
91	124	97	
60	125	_____	
69	_____	91	
76	120	156	
112	55	_____	
56	56	55	
_____	125	155	
86	69	128	
73	84	_____	
127	120	138	
73	III	_____	
148	76	107	
76	_____	_____	
109	IV	99	99
63	_____	_____	
67	69	153	
91	_____	63	
86			
73			

Copyright © 1961 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York 16,N

Figura 27: Partitura da primeira parte de Radio Music - 1956

A partitura da parte A acima é suficiente para se compreender a peça em sua íntegra – as demais partes são organizadas da mesma forma, sempre sub-divididas em 4 seções, contendo as definições das frequências que devem ser lidas de cima para baixo e da esquerda para a direita, com a inserção de regiões de silêncio indicadas pelos traços horizontais. As instruções iniciais são idênticas para todas as partes, e cada parte deve ser tocada em solo por um aparelho, ou em simultaneidade com outras partes tocadas em outros aparelhos, para um máximo de

8 aparelhos. O tempo de cada frequência é sempre deixado a critério do executante e cada uma das 8 partes deve durar 6 minutos.

Uma obra como *Radio Music* levanta uma aparente contradição, mas o aprofundamento da análise desfaz esta impressão. Se Cage, em seu processo de criação, quer libertar os sons de seus próprios desejos, não quer afetar seu produto com teorias racionalmente elaboradas ou moldá-lo em acordo com expressões de sentimentos humanos, como explicar as frequências precisamente definidas em *Radio Music*? Na elaboração da partitura houve determinação de forma precisa deste fator, no mínimo, e isto contraria seu princípio de não determinação. O resolve a contradição é que, apesar da determinação das frequências ser fato inquestionável, esta atitude carrega por trás dela uma neutralidade que não prejudica a intenção do compositor. Inicialmente, toda definição das frequências se deu por manifestação do acaso, todas tendo sido derivadas de procedimentos de sorteio. Além disso, através destas frequências Cage não determina um som, determina apenas a possibilidade de um som, ou mesmo a possibilidade de nenhum som – uma frequência ali definida pode dar lugar a nenhuma transmissão. Ou seja, Cage neste momento determina tudo e não determina nada, e isto é um ato extremamente técnico. Sua tecnicidade se mostra consistente na medida em que consegue alcançar exatamente o que pretende – uma música que existe mas que em seu devir o deixa inteiramente irresponsável pela fatura: "é a suspensão da escolha, a indiferença, a irresponsabilidade que importa" (CHARLES, 1978, p.74). Cage aqui demonstra sua capacidade de imaginar uma estratégia, um plano de composição que respira na neutralidade, que o permite inventar alguma música, colocar no mundo alguma manifestação sonora, sem que o que se escuta seja determinado por seu desejo ou personalidade. Ele, na verdade, abre o espaço para que os sons livremente aconteçam e desta forma busca reinventar o ritmo da natureza, na continuidade.

Ao considerar como silêncio todos os sons que ele não determina, Cage redimensiona a questão da continuidade na música, e esta gera mais uma conexão com o funcionamento da natureza. Para ele a música européia trabalha com uma noção de continuidade que se torna artificial a partir do momento em que ela separa a obra da vida, devendo ser definida sempre pela estrutura e em relação à estrutura.

Uma grande pausa no interior de um movimento de sonata de Beethoven ou de uma Cantata de Webern, por exemplo, tem uma funcionalidade estrutural objetiva, ela é fundamental para o equilíbrio das tensões dentro da forma e foi calculada com precisão. Na visão de Cage esse silêncio é falso. Ele é artificial na medida em que a vida mesmo impede que ele exista de maneira tão asseptizada e independente. O próprio corpo humano se encarrega de impossibilitá-lo como lhe mostrou o episódio dentro da câmara anecóide. Como para Cage o que conta é a vida, e na vida a descontinuidade só acontece quando ela (a vida) cessa, a grande continuidade que vivemos é um todo no qual se fundem arte e vida, em uma só unidade. E o 'silêncio' resignificado é parte integrante do jogo dos contínuos:

A diferença entre europeus e americanos reside no fato de que os últimos incluem mais silêncio em suas obras [...] A diferença superficial é também profunda. Quando o silêncio, de um modo geral, não está em evidência, o desejo do compositor está. O silêncio inerente é o equivalente à negação do desejo. Apesar disto, a atividade constante deve ocorrer sem o predomínio do desejo nela. Nem sintaxe nem estrutura, mas análoga ao somatório da natureza, ela surgirá sem finalidade (CAGE, 1970, p.53).

Radio Music se encaixa perfeitamente na proposta acima. Nela, como na natureza, a atividade constante toma forma ao mesmo tempo que o desejo do compositor é anulado em função da indeterminação construída. O objeto resultante da performance escapa inexoravelmente de qualquer previsibilidade possível:

Música sem interesse, sem direção, e da qual importa pouco saber que ela é resultante do que Georges Bataille chamou "vontade de acaso" – mais do que uma sede de ordem. Música que está simplesmente ali. Ela nada impõe, e não procura se impor. É que ela coloca em jogo, não, como tantas outras, uma nova técnica, mas uma nova finalidade: a ausência de finalidade (CHARLES, 1978, p.73).

Na avaliação de Charles, portanto, não há nova técnica aqui. Mas por detrás da finalidade ausente que ele aponta, surge uma *techne* nova aqui. O que se procura enxergar neste momento é a aplicação da *techne* de forma ampla, tirando proveito de tudo que foi visto no desenvolvimento conceitual do primeiro capítulo; e lá foi discutida a noção de *ergon* (ou produto) de toda *techne*. A *techne* ativada por Cage nas obras aqui assinaladas desloca o *ergon* para uma região um tanto quanto problemática. Já foi visto anteriormente que sob a perspectiva do *ergon*, a proposta

de Kent-Sprague divide a *techne* em 2 categorias: as *technai* de primeira ordem cujo produto é facilmente identificável (como a carpintaria ou a arquitetura); e as *technai* de segunda ordem para as quais o produto é indeterminado (como a política ou o jogo de xadrez) (BALANSARD, 2001, p.52). Ao considerar o objeto produzido numa obra como Radio Music ou Imaginary Landscape nº4 não é um equívoco dizer que ele é identificável enquanto manifestação sonora que ocupa um espaço de tempo definido, mas esta identificação contém um grau de ambiguidade que tensiona o conceito. Se algo é captado pelas frequências definidas a obra se materializa e é percebida enquanto acontecimento que interfere na atmosfera ambiente. Ela pode ser identificada enquanto evento mas se torna praticamente impossível que ela seja reconhecida enquanto 'aquela obra específica' em uma segunda execução – não há nenhuma possibilidade de repetição em execuções subsequentes, o que impede a memória de encontrar um mínimo ponto de apoio para o reconhecimento. Logo, o *ergon* é identificado, reconhecido enquanto *ergon* mas não reconhecido enquanto 'aquele *ergon* específico'. Por outro lado, se nada ou muito pouco é captado no momento da execução – o que é uma situação plausível – a obra será constituída pelo 'silêncio' que preenche o ambiente. Enquanto integração ao todo, esta seria a situação limite – o *ergon* seria então fundido na atmosfera local e a obra desapareceria no fluxo da vida ao mesmo tempo que se amplificaria ao máximo por estar conectada organicamente a este grande fluxo. A ambiguidade é total: o *ergon*, produto da ação técnica pode ser tudo e nada ao mesmo tempo.

A tensão proveniente desta ambiguidade age sobre o conceito de *ergon*, permitindo imaginar uma terceira categoria de *techne* que viria se adicionar às 2 já definidas por Kent-Sprague – uma *techne* de terceira ordem, na qual o *ergon* se materializa mas está e não está ao mesmo tempo. Ele é identificável e, ao mesmo tempo, não é, espécie de fantasmagoria bastante típica de nosso tempo, no qual os conceitos se deformam, se esgarçam escapulindo de toda tentativa de cercá-los de forma absoluta. A técnica mobilizada por Cage não é de se desprezar. Ela pode não ter preenchido os requisitos de uma tradição europeia fechada em sua circunspeção, mas foi capaz de criar uma abertura na rede conceitual que envolve os objetos assim criados, gerando uma discussão que pode ter passado despercebida de seus contemporâneos.

Todas as estratégias imaginadas por Cage, toda a técnica que ele mobiliza em seus processos criativos tem seu foco maior naquilo que ele afirma na primeira citação utilizada nesta pesquisa: "nossa intenção é afirmar a vida" (ver p.301). Ora, se o que importa é a vida, de que vale a estética? Este parece ser o ponto focal da discussão sobre a técnica centrada em Cage. Ao colocar o foco sobre a vida em sua dimensão estético-político-ideológica Cage se esvazia das preocupações com a produção do belo, com a elaboração de uma gramática suficientemente constituída, com o pertencimento a uma vanguarda que se quer coerente com os desenvolvimentos da linguagem musical ocidental, e isto não parece ter sido bem assimilado pela maioria de seus críticos na época. O que conta para ele é a adequação do que é produzido ao que é vivido, sem pudores quanto à admissão de supostos parasitas que vem perturbar a pureza nostálgica de um objeto que será fatalmente corroído. Admite-se a inevitável corrosão incorporando-a integralmente. E uma vez puxado o fio, se a coerência com a vida é o mobile principal, não há mais como interromper o fluxo – admite-se o ruído que adere à obra, que assim perde a pureza idealizada, que se afirma resistente ao desejo do compositor, que perde o poder de determinar absolutamente, que é obrigado a se deslocar da posição que ocupa para se integrar juntamente com a obra e o intérprete a uma vida que se quer inteira – compositor, obra, intérprete, público, natureza, todos incluídos na mesma experiência - o que se quer integralizar a partir daí não é mais o sistema, mas a vida mesmo.

A partir de tudo isto, onde se situa a técnica? Fica óbvio que a pergunta tem que ser respondida em Cage com os olhos em Cage, e não respondida em Cage com os olhos no serialismo⁴⁹. Não se pode jamais ir buscar o conceito de técnica dentro de uma visão operacional, estruturalista, e esperar que este compactue com a produção de um compositor que não tem a menor preocupação com o par complementar ordem/desordem, que não quer dar forma a nenhum objeto temporalmente acabado ou que prime por uma beleza que ele mesmo não sabe onde se localiza. Ao fazer um comentário sobre a música de Morton Feldman, Cage afirma: "Para voltar em Feldman, ele é totalmente diferente de mim. Ele tem uma

⁴⁹ Aqui foi mantido o paralelo Cage/serialismo por uma questão de referência histórica. A oposição entre as duas correntes foi o que deu densidade ao contexto musical europeu no qual Cage se inseriu em meados do século XX.

imagem do que é belo e ele se consagrou a esta imagem. Eu não tenho nenhuma" (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p.157). Cage quer sobretudo abolir as amarras que ele acredita que imobilizam o intérprete em sua relação com o poder determinante do compositor, e rejeita uma estética que ele considera fragilizada por sua parcialidade na relação com o real.

Cage recebe críticas e, dentre todas, a mais contundente vem de Boulez em 1957 quando afirma em seu artigo '*Alea*':

A forma mais elementar de transmutação do acaso se situaria na adoção de uma filosofia tingida de orientalismo que marcaria uma fraqueza fundamental na técnica de composição; isto seria um recurso contra a asfixia da invenção, recurso a um veneno mais sutil que destrói todo embrião de artesanato; eu qualificaria de bom grado esta experiência – se é que é mesmo uma, o indivíduo não se sentindo responsável por sua obra, se jogando simplesmente por fraqueza inconfessa, por confusão e por alívio temporário em uma magia pueril – eu qualificaria portanto esta experiência de acaso por inadvertência (BOULEZ, 1966, p.41).

É sabido desde a publicação de '*Alea*' que o alvo de Boulez nesta passagem é Cage, e em seu ataque ele aponta explicitamente para o aspecto técnico: "fraqueza na técnica de composição". Evidentemente não se pode subestimar a inteligência e a profundidade de um Boulez. Trata-se de um dos músicos mais bem preparados do século XX, uma personalidade que já acumulava, no momento da escrita do artigo, as capacidades de compositor, regente, teórico, um personagem combativo que sempre deixou marcas significativas por onde passou. Não é simples se contrapor a um peso desta ordem. No entanto, o tempo faz seu trabalho. Hoje, meio século passado da publicação da crítica, o olhar sobre o conflito pode ser mais neutro e compreensivo, menos ferino. Boulez se encontrava nesse momento em pleno desenvolvimento de uma via de escape valiosa, que se amparava em uma lógica inexorável que partia da crise/dissolução do sistema tonal e chegava à série generalizada como um porto seguro, um ponto de chegada suficiente que preenchia inicialmente as demandas de uma racionalidade envolvida com a continuidade histórica e sistêmica. A generalização da série, no entanto, não resolvia sozinha o problema. Boulez não combatia somente quem se opunha a seus princípios, mas também lutava contra si mesmo na procura de um aproveitamento coerente e orgânico de uma sistemática que oferecia seus perigos. Ao comentar o excesso que

representavam os cálculos induzidos pela generalização da série, a extrema rigidez que impregnava as obras assim produzidas, ele percebe que os resultados provinham de uma dependência excessiva ou de um verdadeiro aprisionamento na "lei dos grandes números", vendo neste momento apenas duas saídas:

Que reação manifestar face a esta situação extrema? Duas possibilidades, muito exatamente: ou fazer ruir o sistema a partir do interior pedindo aos números somente aquilo que eles podem nos dar – quer dizer, muito pouco – ou então esquivar das dificuldades pela libertinagem, se justificando por considerações psicológicas e parapsicológicas na verdade bastante banais. A segunda via era, é claro, a mais tentadora porque necessitava de um mínimo de esforço e imaginação (BOULEZ, 1964, p.23).

Fica bastante claro aqui que Boulez neste momento não abre o espaço e só enxerga duas possibilidades: afogado pelos números, se insiste em um mergulho um pouco mais profundo e cuidadoso nas numeridades, ou se abandona radicalmente os números e se parte para o vale-tudo que aparece como bóia salvas bastante oportuna. Esta afirmação, com a distância que o tempo dá, não pode deixar de ser considerada reducionista. É verdade que a proposta de Cage se encaixa facilmente na segunda opção se for praticado um olhar localizado apenas em uma obra. Mas se, por outro lado, for verificada a história de vida construída por Cage até ali, é injusto explicar *Radio Music, 4'33"*, ou qualquer uma de suas peças como produto de um pensamento leviano, fruto de uma preguiça mental que se contentava por encontrar uma saída original numa espécie de acrobacia, uma pirueta feita de acaso mais racionalidade, divertida mas, antes de mais nada, superficial. Um gesto similar provindo de um serialista convicto poderia ser interpretado como um abaixar os braços, mas não da parte de Cage. Na década de 1930 ele teve acesso aos ensinamentos de Schoenberg que era naquele momento a referência mais segura para alguém que se interessasse por aprender uma estética contemporânea; e não foi dispensado das aulas por incapacidade, abandonou-as por convicção. Segundo Bosseur, Cage admirava Schoenberg mas desistiu de suas aulas no dia em que este último declarou: "Meu objetivo enquanto professor é tornar para vocês impossível escrever música" (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p.11). A frequência de seus escritos e a proximidade maior com suas idéias mostra, sem deixar dúvidas, que não seria esta a pedagogia com a qual John Cage compactuaria; tratava-se de um criador que precisava deixar fluir, precisava dar

espaço a sua capacidade inventiva, seu perfil não se harmonizava com a contenção. Prova disto é que Cage criou não somente na área da música; produziu uma quantidade significativa de textos poéticos e/ou reflexivos, e nas artes plásticas deixou mais de 160 edições dentre gravuras, aquarelas, desenhos (BOSSEUR, 2000, p.108). Neles é possível observar um pensamento coerente que vai conduzindo as ações, sempre em torno de uma concepção de obra que não se fecha em si mesma – o recurso à indeterminação e a busca do desconhecido eram dados fundamentais de seu projeto estético e também de seu projeto de vida: "Por causa de meu interesse pela invenção minha tendência não é explorar um terreno que me é familiar, mas descobrir, se eu posso, alguma coisa que eu não conheça" (op.cit., p.172).

A partir daí, a crítica bouleziana a uma suposta fragilidade técnica aparece deslocada. Toda a questão é que técnica para Boulez é uma coisa e técnica para Cage é outra, e não há compromisso possível entre as duas visões de mundo, porque finalmente é disto que se trata aqui. Não há como falar de técnica nesta passagem tão sensível da história da música ocidental sem remeter à vida de seus atores com suas escolhas estéticas mescladas às políticas e ideológicas. Boulez se esforça pela estrutura, se empenha em uma construção coerente, equilibrada; ele busca articular um jogo de tensões e relaxamentos, contrastes e homogeneidades, logo, a técnica para ele é controle, é artesanato, é domínio do jogo textural que sempre será jogado na obediência a um sistema bem delineado. Técnica para Cage não é isto nem pode ser isto – seu jogo se joga em outros campos:

A independência do resultado sonoro em relação ao projeto do compositor traduz "a imitação da natureza em seus modos de operação"; a abertura é aqui acesso a "uma poesia de possibilidades infinitas". Em outros termos, Cage enquanto compositor visa determinar não mais a natureza da música como essência mas a essência da música como natureza. [...] Silêncio para Cage significa natureza (CHARLES, 1978, p.17).

Quando Daniel Charles se refere à essência da música como natureza ele se apoia em um eixo fundamental do pensamento de Cage, que se espelha na natureza para ir ao encontro das possibilidades infinitas, que podem aparecer se o compositor libera os sons de seu jugo:

A pessoa tem uma escolha. Se ela não deseja desistir de suas tentativas de controlar o som, ela deve complicar sua técnica musical na direção de uma aproximação de novas possibilidades e conhecimentos (eu uso a palavra "aproximação" porque uma mente que mede, finalmente, nunca pode medir a natureza). Ou, como antes, ela deve desistir do desejo de controlar o som, limpar sua mente da música, e começar a descobrir meios para deixar os sons serem eles mesmos, mais do que veículos de teorias feitas pelo homem ou expressão de sentimentos humanos (CAGE, 1970, p.10).

Cage investe em um exercício de liberação dos sons, em uma tentativa de anular toda e qualquer manifestação do ego que determina o suposto melhor caminho. Para ele o melhor caminho é o caminho natural que só pode acontecer uma vez que haja suspensão da escolha, indiferença, indeterminação. A técnica, por conseguinte, tem que se dobrar a esta premissa. Mas a técnica para seus desenvolvimentos precisa se apoiar em uma vontade, em uma atitude positiva da parte do criador, em algo que o mobilize minimamente; sem isto não há volição possível que se manifeste. Surge então a pergunta fundamental que Richard Kostelanetz coloca para Cage em uma de suas conversações:

Se você diz que música é experiência aleatória com sons, então porque você compõe? Bem, a primeira coisa que você tem a fazer é não perguntar "por quê". Olhe o seu entorno, do qual você desfruta, e veja se ele te pergunta por quê. Você vai ver que ele não o faz. Este hábito de perguntar "por quê" é o mesmo que perguntar qual é o maior ou qual é o melhor. São questões estreitamente relacionadas que fazem com que você se desconecte de sua experiência, mais do que se identifique com ela. Esta é a verdadeira resposta (KOSTELANETZ, 1970, p.13).

Neste ponto o cerne da questão cageana é atingido – sua preocupação é com a intensidade da experiência vivida, nada além disso (e neste particular ele se mostra inteiramente em consonância com a filosofia zen budista)⁵⁰. Para ele qualquer dispêndio de energia derivada do exercício de uma racionalidade excessiva, seja com a montagem de uma estrutura coerente, seja com a

⁵⁰ "No mundo do Budismo Zen, perguntas tais como: Para quê? Ou Por quê? carecem totalmente de sentido. A pergunta essencial é: Como? Como viver, como morrer? Desta atitude exala uma sabedoria prática que pode ser aplicada a cada momento da vida cotidiana: Como dormir, como pegar os alimentos, como caminhar, como conduzir um carro, como sentar-se, como respirar, como atravessar de maneira justa este curto lapso de tempo que vai desde nosso nascimento até nossa sepultura? Com que atitude de espírito? A prática da meditação Zazen não está em contradição com nossa vida diária e, sobretudo, não é uma evasão ante as dificuldades que o viver diário se nos apresenta. Pelo contrário, graças à prática assídua do Zazen, podemos encontrar a lucidez, a calma e a energia necessárias para resolver com soltura e eficácia as situações cotidianas" (BUDISMO ZEN, 2013, p.11).

organização do material em função da criação de um tecido de relações orgânicas ou mecânicas, acaba por funcionar como motor da dispersão, gerando um desvio da própria vida que, por ser considerada a questão de fundo, fica prejudicada em sua fruição: "Quando você se esforça para medir as coisas, você fica distanciado delas; você só fica em contato com elas através das medidas, e é precisamente o que eu evito" (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p.175). Segundo Cage, nada paga o preço da perda do movimento vivo que nos rodeia, e que pode ser intensificado através da experiência musical, mas que perde força na medida em que se racionaliza excessivamente. A natureza aparece como imagem de referência, como coloca acima Daniel Charles, uma vez que nela a noção de desperdício não tem lugar; toda energia gasta é adequadamente gasta. A conexão com a natureza fica mais clara quando relacionamos o processo criativo de Cage a uma imagem que reflete e se aproxima da *poiesis* grega.

2.5.3. Cage e natureza – *Techne* e *Poiesis*

Poiesis deriva do verbo *poiein* que tem definição precisa: "é o ato de trazer à existência aquilo que não existia anteriormente" (BALANSARD, 2001, p.80). Em Platão, no Sofista, em uma das inúmeras discussões sobre a *techne*, aparece um agrupamento com 3 tipos distintos de *technai*, todas elas ligadas à *poiesis*, uma vez que todas tratam da faculdade de "produzir", e que assim se definem: "tudo aquilo que tem uma relação com o corpo mortal em geral [...] o que se relaciona com o que é combinado e modelado [...] e a arte imitativa" (loc. cit.). A primeira delas se aproxima do que se denomina natureza, na qual o movimento é de uma *poiesis* permanente onde "tudo vem a ser, animais, plantas, pedras ou metais" (op.cit., p.82). Esta *poiesis*, que traz à presença os seres vivos, ou que combina os entes entre si, deriva de um princípio gerador que no Sofista é limitado a duas possibilidades - o 'acaso' ou a 'divindade'. O aproveitamento do acaso é central na estratégia desenvolvida por Cage.

Heidegger traz um pouco mais de clareza à relação do fazer artístico como um fazer 'natural' quando elabora os gregos. Para ele existe no pensamento grego uma relação de tensão permanente entre *techne* e *diké*. É necessário então compreender inicialmente o conceito de *diké*. Aquilo que é criado nos movimentos

da *techne* se acomoda e se articula dentro de um todo. Esta 'organização' ou esta 'disposição' estabilizada que envolve os entes em sua totalidade é a *diké*; ela representa o todo articulador que organiza as forças e os seres a elas submetidos, de modo que eles se encaixem e se adaptem uns aos outros no interior do que pode ser visto como a grande 'juntura' ou 'disposição' (CASTELO BRANCO, 2009, p.11). Heidegger coloca em sua 'Introdução à Metafísica' que há uma estreita relação entre *diké*, *physis* e *logos* a partir deste caráter de "reunião" que afeta os 3 conceitos. Inicialmente, o *logos* não deve ser entendido exclusivamente em sua conexão com a "linguagem" mas como a "reunião primordial", que guarda um caráter de descobrimento. Ao mesmo tempo, a *physis* que é "o vigorar que emergindo permanece" permite que aquilo que surge para vigorar, se articule como "reunião originária". A *diké* aparece então como "conjuntura dispositiva", como armadura que envolve e enquadra aquilo que emerge e que, vigorando, permanece - ao permanecer se desvela enquanto verdade ou *alethéia* (op.cit., 2009, p.12).

A *diké* se apresenta então como "conjuntura dispositiva que força a inserção". De acordo com Castelo Branco o que emerge o faz inserindo-se e ajustando-se no domínio do que já é desvelado, e cristaliza-se em seu próprio devir:

A *diké* é a adequação dos entes ao próprio ato da sua desvelação, é a grelha e a conjuntura dispositiva que força a inserção ao enquadrar-se por sujeição. Quando advem para o âmbito daquilo que está desvelado, o ente necessariamente fixa-se numa determinada conjuntura, isto é, entra no domínio da *diké* como conjuntura dispositiva (CASTELO BRANCO, 2009, p.13).

A *diké* - que fora do pensamento de Heidegger é normalmente traduzida como "justiça" (op.cit., p.11) – assume aqui o papel da grande "juntura" que envolve e articula tudo o que é vivo. Um ecossistema protegido, por exemplo, constitui uma manifestação complexa da *physis* que funciona enquadrada pela *diké*; abriga fauna e flora que se equilibram em um convívio amplo e por vezes conflituoso mas que é regulado por dentro e que se sustenta apoiado em leis naturais que organizam comportamentos e interações. Mas a *diké* não abriga somente os produtos da natureza; ela enquadra de forma irrestrita tudo aquilo que é produzido no âmbito da *physis*. A *diké* enquadra também o homem e este tem o poder de intervir no enquadramento – no momento em que faz uso da *techne* para conduzir algo à

presença, ele intervem na *diké*, tensionando-a. Esta tensão vem da perda de estabilidade da *diké*, que sofre com a acomodação daquilo que aparece como produto da *physis*. Heidegger elabora uma nova definição para a *techne* na "Introdução à Metafísica", colocando-a como "ação violenta do saber". Este saber significa "o ser capaz de realizar o ente, o ser como ente de uma forma ou de outra" (HEIDEGGER apud CASTELO BRANCO, 2009, p.14). A partir daí é possível imaginar que o grau de acomodação da *diké* é função da maior ou menor violência que ela sofre a partir do aparecimento daquilo que, dali em diante, vai permanecer e vigorar em plenitude.

Todo o desenvolvimento feito até aqui visa criar uma sustentação para desenvolver um pouco mais a discussão a respeito dos aspectos técnicos na produção de John Cage. Cage era um adepto declarado da filosofia Zen Budista. Desta orientação ele guarda como uma verdade necessária o abandono do pensamento dualista baseado nas oposições, no confronto dos contrários, o abandono da manifestação autoritária do ego, que visa evitar o excesso de centramento na criação. Segundo Daniel Charles (1978, p.30), Cage defendia uma música "descentrada" que possibilitasse a interpenetração dos diversos centros ativos sem que houvesse obstrução de uns pelos outros; e para ele o centro se localizava no som e no intérprete, não mais no compositor como sempre acontecia na tradição ocidental. Os intérpretes e os sons quando se interpenetram sem se obstruir "disparam processos, e estes concernem diretamente a Natureza. A tarefa do músico, e mais especialmente do intérprete é de imitar a Natureza em sua maneira de operar" (CHARLES, 1978, p.46).

Foi visto que, de acordo com Heidegger, a *techne* se manifesta trazendo para o todo articulado o produto de sua ação, sendo a partir daí definida por ele como "ação violenta" uma vez que gera instabilidade na *diké*. Foi visto também que a *physis* tende sempre em seus processos, a um estado de equilíbrio, no qual os entes se acomodam e se ajustam uns aos outros, enquadrados que estão pela grande conjuntura dispositiva que é a *diké*. O que interessa discutir aqui é o tipo e o alcance do jogo que John Cage joga com a *diké* no momento em que sua proposta criativa entra em confronto com o que se produz em seu entorno mais imediato. Percebe-se que a reação dos serialistas, incluindo a violência do ataque de Pierre

Boulez, se deve em grande parte a um reflexo da provocação de Cage sobre uma *diké* relativamente estabilizada. Em um ambiente dominado pelo pensamento serial, uma obra também serial gera uma acomodação relativa a seu grau de divergência e novidade, que por princípio não contraria radicalmente o equilíbrio vigente. Mas, neste mesmo ambiente, uma obra cuja essência não compactua com os marcos estéticos acordados, que se abre para o desvelamento de uma verdade estranha, produz, logicamente, estranhamento, e aí a resistência da *diké* é elevada à sua enésima potência.

Heidegger defende que o ser humano tem o privilégio de poder se relacionar com a *diké* trabalhando por fora dela, podendo desvelar entes diferenciados que não vigoram ainda no domínio da *diké* estabilizada. Um criador, portanto, ao dar vida a um projeto de criação, seja ele denso e altamente determinado, seja ele esvaziado na indeterminação, gera fatalmente alguma instabilidade na grande reunião que é a *diké*, e isto se dá a partir do momento em que a criação é disponibilizada e provoca resistência por contraste. É possível concluir, então, que a instabilidade gerada na *diké* depende proporcionalmente da violência com que o conflito se dá no interior dela mesma, que é fruto do confronto entre a ação violenta empreendida pelo sujeito criador e a configuração estabilizada da *diké* que a recebe? A maior instabilidade provocada viria da maior resistência da *diké* em assimilar os efeitos da criação – estranhamento.

"Muitas são as coisas estranhas, nada, porém, há de mais estranho que o homem" (HEIDEGGER apud MICHELAZZO, 1999, p.125). Esta frase retirada da Antígona de Sófocles, aqui apresentada na versão de Heidegger, fala desta atração, que está na essência do homem, por aquilo que lhe ultrapassa, desta sua necessidade de se lançar sempre para além dele mesmo em desafios que o colocam em posição de risco, por vezes risco de aniquilação da própria existência. O estranho é justamente isto – esta inclinação para ultrapassar os próprios limites na busca de um horizonte muitas vezes inalcançável. Paul Klee em seus cursos do Bauhaus já localizava a origem do trágico na experiência humana nesta contradição que ele carrega por se encontrar ilimitado na imaginação e limitado nas potencialidades do corpo: "Esta capacidade do homem de se divertir medindo mentalmente o terrestre e o supra-terrestre na contra-mão de sua impotência física é

a tragédia original do ser humano" (KLEE, 2004, p.159). A sobra nas possibilidades do imaginário contrasta com os limites ao lidar com a concretude. Mas o estranho não cede o passo ao trágico – Heidegger assinala que o homem em sua estranheza "constrói sua órbita des-familiarizando, revolvendo a terra com os seus arados, partindo para o mar no meio de tempestades e de vagas furiosamente abissais" (HEIDEGGER apud CASTELO BRANCO, 2009, p.18).

O homem então se faz estranho no momento em que des-familiariza, no momento em que abala a *diké* por trazer à presença, pela ação violenta da *techne*, um ente que, emergindo, abre o conflito. Fica então a pergunta: o que faz Cage ao intervir no ambiente musical europeu na década de 1950 a não ser des-familiarizar, a não ser abrir o conflito? A reação hostil de seus pares acontece como sintoma claro do abalo provocado no ambiente, e a violência da reação atesta a força do abalo. Ora, se a inserção do ente diferenciado se dá por intermédio de alguma *techne*, e se a perda da estabilidade configurada atesta a força daquilo que emerge, não há como negar a eficácia da *techne* mobilizada por Cage. Ao desfamiliarizar o ator descobre alguma verdade; se a verdade que descobre é contundente, fatalmente a *diké* acusará, pela desestabilização, a força da verdade desvelada. Se a técnica composicional, sob a perspectiva dos serialistas, pode ser avaliada pela verificação da coerência da estrutura, pelo rigor com que se ajustam as variáveis em jogo, pela consistência e adequação do material trabalhado, existe no meio deste caminho uma outra manifestação da *techne*, que não vai na mesma direção mas que não pode ser desconsiderada. Uma *techne* que visa muito mais a intensidade da experiência artística, que não se conforma com o que considera um aprisionamento dos sons nos limites de uma estrutura, por mais coesa e unificada que ela se encontre. Sob esta perspectiva consideramos 4'33" como a peça mais técnica de John Cage, dentro da qual ele defende uma idéia de arte que se choca frontalmente com o que havia de mais desenvolvido e considerado naquele momento. Ali ele se defende esteticamente, filosoficamente e porque não dizer musicalmente. Trata-se de uma defesa radical que se faz através de uma obra essencialmente conceitual, que mantém sua marca viva até hoje passados mais de 60 anos de sua 'composição', e que mesmo tendo sido raramente executada nas salas de concerto tradicional mantém sua chama acesa na medida em que nos rodeia sutil e silenciosamente desde o dia em que viemos ao mundo. Cage com sua

atitude iconoclasta desvelou uma verdade essencial que abalou seu entorno e que permanecerá viva através dos tempos – no entanto, só a ouve quem tem ouvidos – tecnicamente.

2.6. Pierre Boulez

O universo da música, hoje, é um universo relativo, quero dizer: onde as relações estruturais não são definidas de uma vez por todas segundo critérios absolutos; elas se organizam, ao contrário, segundo esquemas variantes. Este universo nasceu da ampliação da noção de série (BOULEZ, 1964, p.35).

A afirmação acima se encontra em *Penser la Musique Aujourd'hui* (1964), obra chave para o desenvolvimento da linguagem musical ocidental, escrita por Pierre Boulez no início da década de 1960. Mais do que uma simples afirmação, trata-se de um *statement* que é colocado na primeira página do capítulo intitulado *Technique Musicale*, que aparece logo após as considerações iniciais – ele está, portanto, bem no cerne da questão que origina este trabalho. Boulez nunca foi personalidade de meias palavras; nas décadas de 1950 e 1960 foi um dos principais chefes de fila do movimento serialista, que tinha os cursos de verão de Darmstadt⁵¹ na Alemanha como ponto de referência, onde as idéias 'atuais' eram demonstradas e debatidas – *Penser la Musique Aujourd'hui* é um produto e consequência quase lógica deste momento; a citação acima, portanto deve ser lida e relida atentamente. O que chama a atenção ali é o fato de Boulez se referir na citação ao "universo da música". Quando se fala de universo se fala do todo, do macrocosmos, do conjunto de tudo aquilo que existe; isto significa que com sua reflexão ele está se referindo a toda a música, ou a tudo o que ele considera música. Com o recuo que o tempo cria, distantes da tensão que afetava os envolvidos no debate sobre a questão fundamental da renovação da linguagem musical na segunda metade do século passado, que os conduzia por caminhos absolutamente desconhecidos, é fácil perceber o aspecto redutor que caracteriza a afirmação. Redutor porque para falar de toda a música é preciso considerar realmente toda a música; e nem toda a música, nem naquele momento nem em nenhum outro momento da história, foi

⁵¹ O curso de verão de Darmstadt na Alemanha, ou *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* foi criado em 1946 por Wolfgang Steineke. Tratava-se de um seminário que congregava anualmente a elite intelectual da música ocidental em um intenso movimento de reflexão e produção. Nos primeiros anos do evento René Leibowitz, ex-aluno de Anton Webern foi o professor oficial. Entre 1949 e 1951 Messiaen ocupou o cargo, tendo ali elaborado, em 1949, o *Mode de Valeurs et d'Intensités*, peça chave para o avanço do pensamento serial da época. Em 1953 Karlheinz Stockhausen assume o posto de professor, e em 1955 Pierre Boulez. Ainda ocuparam o cargo Bruno Maderna, Luigi Nono, Henri Pousseur e Luciano Berio, todos na década de 1950. Cage chega a Darmstadt em 1958 e provoca reações intensas do meio, uma vez que suas propostas em nada compactuavam com a corrente ali predominante. No fim da década de 1970 Brian Ferneyhough passa a ocupar o cargo; a partir de 1970 os cursos se tornaram bienais. (GRIFFITHS, 1995, p.57).

necessariamente delimitada por um único aspecto sistêmico, nem derivada da expansão de um único conceito, como o de série, da forma como é colocado - a crítica aqui passa a ser mais de cunho antropológico do que simplesmente musical -, e se redutora é a visão da música, redutora também será a visão de técnica, necessariamente.

Assinala-se aqui apenas um aspecto que é fundamental na definição do conceito de técnica na perspectiva de Boulez. Na verdade, em todos os artistas até aqui examinados, o conceito de técnica é construído de maneira absolutamente pessoal e específica, o que gera sempre alguma redução. O que se pontua aqui é o caráter algo absoluto que Boulez imprime em seu discurso quando fala em termos gerais. O que ele entende por técnica deve conter uma espécie de inevitabilidade histórica de raiz estritamente europeia que deve ser aplicada ao "universo da música", e que é colocada por vezes com alguma violência. Boulez não fala de sua técnica mas 'da técnica'. Isto fica patente quando escreve:

Afirmamos, que todo músico que não ressentiu – nós não dizemos compreendeu, mas sim, ressentiu – a necessidade da linguagem dodecafônica é INÚTIL. Porque toda sua obra se coloca aquém das necessidades de sua época (BOULEZ, 1966, p.149).

O jogo se joga às claras, sem meias concessões. Ele considera que a técnica deve se guiar por uma conexão estreitíssima com a necessidade histórica, e se ajustar às demandas de uma linguagem constituída em consequência desta última. Isto já delimita bastante o conceito de técnica no universo bouleziano. Boulez assume a herança de uma geração especialíssima na história do ocidente - a segunda Escola de Viena, formada por Arnold Schoenberg e seus discípulos Anton Webern e Alban Berg –; no início do século XX estes eram os compositores mais envolvidos com o movimento de renovação da linguagem musical ocidental em seu aspecto sistêmico, e esta escolha tem implicações substanciais na constituição de sua técnica.

2.6.1. Técnica e herança histórica

O desenvolvimento da linguagem musical no ocidente se deu, sobretudo, em função de uma percepção harmônica, que privilegiou a verticalidade da textura, e que se desenvolveu a partir de dois conceitos básicos: consonância e dissonância⁵². Estes dois conceitos organizaram e deram origem às chamadas leis da harmonia tonal que foram descritas, expandidas e retificadas nos inúmeros tratados de harmonia que apareceram na europa a partir de meados do século XIX⁵³. Toda a complexidade da escrita que caracterizou a produção musical europeia entre o barroco e o romântico se fez sobre os principais pilares do sistema tonal – as funções tonais -, que orientavam a construção de motivos, frases, texturas, se expandindo e irradiando até mesmo sobre a organização da forma⁵⁴. A expansão paulatina do sistema tonal, que culminou com seu dito 'esgotamento', foi descrita e assumida com absoluta lucidez por Schoenberg como sendo um processo de "emancipação da dissonância" (SCHOENBERG, 1977, p.201). Isto equivale a dizer que a escuta foi pouco a pouco assimilando a tensão harmônica produzida pela dissonância, de forma que esta última deixou de ser um elemento perturbador. Como bem explica Charles Rosen (1979, p.34) o processo de emancipação da dissonância significa que esta se desvencilha da consonância. Se todo o sistema

⁵² Consonância e dissonância são dois conceitos que permaneceram ligados ao par complementar *Tensão x Repouso*, com a tensão sendo associada às dissonâncias (segunda maior e menor, quarta justa, quinta diminuta, sétima maior, menor e diminuta) e o repouso às consonâncias (uníssonos, oitava, terça maior e menor, quinta justa, sexta maior e menor). Tais conceitos são totalmente culturais e produzidos pelo ocidente, sendo que mesmo dentro da cultura ocidental foi observada uma mobilidade na percepção, com uma variância que partiu da idade média até o início do século XX. Inicialmente os intervalos aceitos na dimensão vertical eram o uníssonos, a oitava, a quinta e a quarta justas. As terças e sextas consideradas consonâncias desde o século XIV, eram dissonâncias indiscutíveis até então. As quartas justas eram tão consonantes quanto as quintas justas antes da renascença (século XVI), quando passaram a ser percebidas como dissonâncias (ROSEN, 1980, p.32). O principal germe de destruição do sistema tonal (que se estabeleceu a partir do final do século XVII) foi a maior aceitação da dissonância enquanto elemento à parte inteira no sistema, e não enquanto um parasita perturbador que exigia justamente sua resolução nas consonâncias.

⁵³ As leis que fundamentavam o sistema tonal podem ser observadas, entre outros, nos tratados de Bazin (1857), Durand (1881), Riemann (1905), Schoenberg (1911), Reber (1927), Koechlin (1928), Hindemith (1949), Persichetti (1961), Kostka-Payne (1999).

⁵⁴ O plano tonal de uma fuga barroca ou de uma forma sonata clássica funcionam como um reflexo legitimador do sistema tonal. As relações tonais mais próximas, como as tonalidades vizinhas, por exemplo, orientam as seções da forma sonata, assim como os diversos episódios de desenvolvimento do sujeito em uma fuga. Na verdade são as mesmas forças de atração/repulsão que organizam a constituição de uma cadência ou de uma linha melódica que são projetadas sobre a organização formal; são forças que ordenam a verticalidade que, na verdade, invadem toda a estrutura, daí a pregnância do sistema.

estava fundamentado na necessária resolução da primeira sobre a segunda, e se esta resolução deixa de ser ressentida como necessária, isto equivale a privar a dissonância de sua função primordial – produzir tensão harmônica – fazendo com que ela perca, a partir daí, a essência de sua significação anterior. Uma relação que sustentou uma sistematização durante mais de dois séculos, e que de um momento para outro deixa de ser absolutamente considerada, gera um resultado sonoro que não pode passar em brancas nuvens - daí a razão da enorme resistência que a Escola de Viena enfrentou no início do século XX. Essa resistência provocou reação, e este é o fator que mais interessa neste momento.

Schoenberg era compositor, mas igualmente professor e teórico; esta tripla face gerava uma riqueza. Ao ser atacado ele se sentia seriamente provocado, e os ataques não foram poucos. Ele chegou a comparar o contexto em que vivia nas primeiras décadas do século XX ao nado em um oceano de águas ferventes, no qual abandonar a atitude significava inevitavelmente sucumbir (SCHOENBERG, 1977) - o sentimento que experimentava, como vemos, não era nada confortável. Tal situação o forçava a explicitar os pontos que defendia, deixar bem claras suas posições, como uma maneira de se proteger atacando, e recuperar um prestígio, um lugar de destaque que muito lhe custava e que ele considerava ser seu de direito, junto a seus contemporâneos. O perfil de sua técnica, ou do que ele considerava como essencial em uma técnica compositiva, foi sendo, então, paulatinamente construído no interior dos textos que deixou para a posteridade⁵⁵. Ao mostrar um raciocínio claro e bem fundamentado ele procurava, na verdade, provar que sabia muito bem do que estava falando, e que não era um franco-atirador inconsequente; a frequência de seus textos, sobretudo de seu Tratado de Harmonia (1983a) deixa isto muito claro.

Portanto, Schoenberg, assim como Boulez, era compositor, teórico, referência estética importante para seus contemporâneos (a ser considerada ou radicalmente

⁵⁵ Muito importantes neste particular são *Fundamentals of Music Composition* (SCHOENBERG, 1967) assim como os textos contidos em *Le Style et l'Idée* (SCHOENBERG, 1977) que tratam com uma grande riqueza de detalhes a reflexão sobre aspectos que ele julgava importantes na composição, especificamente relativos à linguagem dodecafônica ou à linguagem tonal. Nestes textos é possível criar uma idéia bastante clara a respeito dos principais fatores que fundamentavam sua técnica compositiva: *La composition avec douze sons* (1923, 1941 e 1948), *Théorie de la forme* (1924), *Opinion ou perspicacité?* (1926), *Pour un traité de composition* (1931), *De la liaison entre les idées musicales* (1948), *Le contrepoint linéaire* (1931).

desprezada). A idéia a ser explorada a partir de agora é que existe um paralelo entre Schoenberg e Boulez que pode enriquecer a reflexão sobre a questão da técnica.

Pierre Boulez assume, assim como outros de sua geração, a necessidade de levar à frente as aquisições de seus predecessores, sobretudo dos mais próximos e mais significativos⁵⁶:

Eu estou persuadido de que uma linguagem é uma herança coletiva cuja evolução deve ser assumida, e que esta evolução vai em um sentido bem determinado; mas podem existir correntes laterais, podem se produzir derrapagens, rupturas, retardos, recobrimentos (BOULEZ, 1964, p.8).

Schoenberg não pensa diferente quando afirma que seus mestres foram Bach, Mozart, Beethoven, Brahms e Wagner, fazendo inclusive questão em um de seus textos⁵⁷ de deixar claro seu orgulho por pertencer a uma cultura – a germânica, no caso – que lhe alimentava de modo suficiente, lhe permitindo se desvencilhar de toda influência estrangeira. Nas últimas linhas do texto ele comenta o aspecto da novidade em sua própria produção, dizendo:

Estou convencido que um dia ou outro será reconhecido a que ponto este 'novo' está em estreita filiação com os tesouros que nos foram legados. E eu me entusiasmo em me vangloriar por ter escrito uma música realmente nova que, apoiada sobre a tradição, servirá um dia, por sua vez, de tradição (SCHOENBERG, 1977, p.140).

A essência das duas últimas citações é a mesma: a história vai num fluxo contínuo e, de certa forma, linear, e toda atitude de renovação, para ser legitimada, depende da manutenção deste movimento que olha para trás para depois impulsionar (para frente) em uma direção consequente. Boulez chega a admitir "derrapagens nas correntes laterais", mas a virulência de suas colocações faz

⁵⁶ Boulez não herda somente as idéias de Schoenberg, evidentemente. Ele se coloca muito claramente como herdeiro de toda uma tradição que é consequência do desenvolvimento da linguagem musical no ocidente, mas considera sobretudo a proximidade de Schoenberg, Berg e Webern, e também de Igor Stravinsky, Claude Debussy e Béla Bartók, que acolhe como referências fundamentais. A conexão que é feita aqui com a Escola de Viena deriva da volumosa reflexão que Boulez dedica a esta última, e também da extensa produção de textos dos vienenses que podem orientar muito bem a reflexão.

⁵⁷ O texto de referência aqui é 'Du nationalisme en musique' (SCHOENBERG, 1977, p.139-140) escrito em 1931, onde Schoenberg defende a supremacia da cultura musical alemã no continente europeu, da qual ele fazia parte.

pensar que ele também nadava em um oceano de águas ferventes (o que em momento algum ele admite, aliás) e necessitava exercer suas defesas. Seus comentaristas por vezes deixam escapar uma reação de incômodo quanto às suas colocações mais radicais – Francis Bayern ao comentar esse aspecto afirma:

Este moralismo de uma rigidez jansenista e esta profissão de fé apaixonada em favor do intelectualismo, se associam, em Boulez, a um pressuposto escatológico, ou mesmo a toda uma 'filosofia da história' musical segundo a qual existiria um 'sentido da história' que a música realizaria progressivamente no curso de sua evolução através dos séculos e isto apesar do caráter descontínuo e 'sinusoidal' da concepção de história à qual, aliás, o compositor se diz ligado (BAYERN, 1981, p.56).

Bayern se refere aqui ao posicionamento radical de Boulez frente a seus contemporâneos, e a seu virulento estilo de defesa; seu posicionamento se fundamenta no extremo rigor, tanto analítico quanto organizativo, tendendo a explorar um pensamento que se articula com o pensamento científico – "O que é a música então? Ao mesmo tempo uma arte, uma ciência e um artesanato" (BOULEZ, 1981, p.19) -, e, nesse momento, a racionalidade adquire um peso, segundo Bayern, excessivo:

Na verdade, para Boulez, tudo parece se passar como se a música pudesse ser objeto de uma aproximação de tipo científico, como se existisse uma 'verdade' da música a qual se deveria descobrir e formular as leis lançando mão exclusivamente do pensamento racional (BAYERN, 1981, para.55).

O que incomoda Francis Bayern é a falta de espaço que, neste momento, Boulez concede à diferença, e também o excesso de racionalidade que permeia sua estética. Não se pode discordar de Bayern, uma vez que, a considerar ao pé da letra a declaração de inutilidade dos músicos que em meados do século passado não assumiram a série dodecafônica enquanto necessidade absoluta, seria necessário descartar um dos principais focos deste trabalho – John Cage – que revelou a reflexão sobre a técnica sob uma perspectiva tão rica e produtiva. Por esta simples utilidade ele já não é um compositor desprezível, definitivamente.

A radicalidade, aqui duramente criticada, no entanto, não era fruto de violência gratuita, mas de um momento tempestuoso e decisivo, e foi repensada (não negada, mas repensada) posteriormente. Em *A necessidade de uma orientação estética* (BOULEZ, 1981, p.54) Boulez inicia sua reflexão com a constatação da dificuldade de sua geração em lidar, naquele momento, com questões estéticas e poéticas prementes, e invoca o terreno fugidio sobre o qual caminhavam, a impressão momentânea que a técnica da linguagem seria suficiente para lidar com suas necessidades de formulação, o medo de deixar transparecer uma certa fragilidade face a intelectuais supostamente mais bem aparelhados (sobretudo na área da poesia, aos quais ele se refere explicitamente). Todos estes fatores passam a ser vistos, então, como os componentes de um contexto, gerando uma tensão adicional nos ânimos já acirrados: "Certamente havia de tudo isso na pouca amistosidade, na falta de segurança (ou na agressividade desesperada, o que dá no mesmo...) que revelamos diante de problemas que continuam igualmente básicos" (BOULEZ, 1981, p.54).

Em *Penser la Musique Aujourd'hui* (1964) Boulez dedica o início das Considerações Gerais (primeiro capítulo) a uma reflexão sobre a questão da análise musical. Para ele, não simplesmente a história, mas a história aproximada pelo viés analítico se constitui na principal porta de entrada para a questão da técnica; a análise é a via que permite ao compositor alcançar em profundidade o legado de seus predecessores, tirando deles o alimento indispensável que permite situar adequadamente no tempo uma produção artística. A história fornece o material para a análise, e esta alimenta a técnica. Mas a análise que lhe interessa não é qualquer análise; ele se interessa pelo que denomina método analítico ativo - é por aí que ele afirma a primazia da racionalidade na sustentação da prática analítica.

Boulez critica diversos métodos analíticos – fenomenológico, estatístico, gráfico - por não levarem à compreensão do essencial, dos fundamentos de linguagem que organizam a obra e que permitem uma apropriação rentável. Para ele um método analítico ativo contém componentes indispensáveis que conduzem, a partir de uma observação detida e minuciosa dos fatos musicais musicais em questão, à elaboração de "um esquema, uma lei de organização interna que explique, com a máxima coerência, estes fatos; vem, enfim, a interpretação das leis

de composição deduzidas desta aplicação particular" (BOULEZ, 1964, p.14). Portanto, a observação conduz à dedução das leis, o que permite a interpretação das estruturas, e só a partir daí é possível considerar que houve uma real compreensão do processo criativo. Uma vez compreendida em profundidade, se a obra é relevante, adquire-se um saber de cunho lógico-racional que permite elaborar suas próprias experiências com consistência e atualidade - sob esse raciocínio se assenta a base da técnica de criação de acordo com Pierre Boulez.

Bayern admite a importância que a série adquire nos anos 1950, mas recusa o determinismo histórico que permeia o pensamento e que permite "erigir o fato como direito, confundir julgamento da realidade com julgamento de valor, enfim, dar um valor axiológico e um caráter de perenidade à constatação de um fato historicamente passageiro e caduco" (BAYERN, 1981, p.56). A série era uma consequência inevitável de uma lenta dissolução do sistema tonal, mas era apenas a solução mais lógica e rentável no momento, e não a única solução possível, como bem ficou claro com a análise do processo criativo em John Cage. Assim como Cage, outras correntes contemporâneas do serialismo tiveram sua inegável importância e constituem um campo tão fértil quanto os aqui selecionados para uma análise detalhada do ponto de vista da constituição de uma técnica criativa. Não há espaço suficiente para a analisá-las todas neste trabalho, mas é certo que seriam igualmente produtivas. São exemplos importantes que não desprezamos mas que não serão abordados nesta pesquisa a música concreta desenvolvida por Pierre Schaeffer, que introduz a tecnologia no processo de composição criando uma descontinuidade importantíssima do ponto de vista técnico, ou a música algorítmica proposta por Yannis Xenakis, que trabalha essencialmente com formulações matemáticas que sustentam o ato criativo. Estes são apenas dois exemplos de uma expansão possível na reflexão sobre a técnica, ambos situados no século XX, certamente muito ricos para a análise, mas que não serão privilegiados no momento.

Identificado o limite do espaço, será retomado agora o possível paralelo entre Boulez e Schoenberg, sempre perseguindo a concepção de técnica que os orienta. Ambos se colocam face à história com a mesma postura – herdeiros e guardiões de uma tradição. Ambos foram severamente rejeitados por uma boa parcela de seus contemporâneos e reagiram radicalizando suas posições. Ambos pregaram o

extremo rigor técnico e a disciplina nos processos de criação, e reagiram contra o diletantismo e a atitude de preguiça mental que julgavam acontecer em sua contemporaneidade:

Cada vez mais, me parece, se tem confundido escolha na ação, decisão face a uma pluralidade de realizações, com uma libertinagem em relação à matéria musical; libertinagem não é liberdade. A libertinagem, muitas vezes, chega na monotonia (BOULEZ, 1964, p.21) [...] Eu procurarei me colocar doravante, no correr deste ensaio, sobre o plano o mais rigoroso que me seja possível atingir: esforço que nos permitirá a todos, espero, e a mim em primeiro lugar, de melhor 'situar' o pensamento musical atual (op.cit. p.33).

As primeiras coisas que são necessárias fazer na música (eu falo daquilo que toca à técnica, porque naquilo que toca ao espírito elas são muito numerosas) se apresentam a meu espírito da maneira seguinte: 1) Colocar fim, na teoria e na prática, aos excessos e à falta de rigor que parecem (seria somente aparência?) castigar a música de doze sons, e procurar as leis. Ou melhor ainda, encontrar como as leis da arte tradicional, podem ser extendidas à arte nova (SCHOENBERG, 1977, p.114).

O texto acima foi escrito por Schoenberg em 1923, portanto, no ano da composição de sua primeira peça dodecafônica – Valse (Op.23/V para piano solo). O método dodecafônico apareceu como um substituto lógico do sistema tonal e era obviamente tomado como uma ferramenta técnica, consideração à qual Schoenberg se refere, ajustando os termos:

O método de composição com doze sons já está, portanto, justificado por seu desenvolvimento histórico. Mas ele pode também reivindicar argumentos estéticos e teóricos. E são estes argumentos que o elevam da posição de simples técnica, àquela de uma importante teoria científica (SCHOENBERG, 1977, p.167).

Schoenberg acreditava em seu processos, mas parecia se sentir mais confortável quando conseguia sua legitimação através do aval da ciência. Esta constatação permite a mudança para o patamar seguinte, no qual será explorada a técnica musical em Boulez (insistindo no viés do paralelismo com Schoenberg) em sua relação com o pensamento científico.

2.6.2. Técnica, ciência e precisão

O paralelo esboçado na seção anterior permanece e, como veremos, se amplia. O conhecimento científico se orienta por métodos determinados e procura sempre se legitimar a partir de relações objetivas, verificáveis e reproduzíveis. Nesta procura, os resultados aparecem em função de investigações onde o rigor e a precisão são as palavras da vez; através deles procura-se explicar o mundo e os fenômenos que dele participam. O rigor é invocado por Boulez na mesma medida em que o é por Schoenberg; e trata-se de um rigor ancorado sempre na percepção, por mais que a escuta das peças produzidas neste momento faça com que esta afirmação pareça paradoxal. "Retomar fortemente em mãos seu dispositivo intelectual para reduzir a submissão e levá-lo a criar uma nova lógica das relações sonoras. É necessário, a um aglomerado de especulações, opor a especulação" (BOULEZ, 1964, p.24). O rigor se impõe é a partir da ação do intelecto que especula, experimenta e verifica o som. Mas, Boulez, na medida em que prega um rigor técnico e conceitual, evita uma aplicação estreita, desviando-se de um rigor apenas aparente que ele rejeita e denuncia, e que se apoia em elaborações numéricas não suficientemente amadurecidas e por isto mesmo ineficazes. O conceito de série, em sua generalização, foi envolvido de forma exagerada por um universo inteiramente numerado, que pelo excesso e pela avidez dos utilizadores se perdeu na dispersão das relações que não respeitavam especificidades essenciais do material. Mas é interessante observar que Boulez tece a crítica mas não se exclui do equívoco, o que prova que se trata de alguém que, apesar de se comportar de modo agressivo e por vezes intolerante, não se pode acusar de dogmático: "Quando nós começamos a generalizar a série a todos os componentes do fenômeno sonoro, nós nos jogamos a corpo perdido – ou melhor, a cabeça perdida – nos números, misturando em desordem as matemáticas e a aritmética elementar" (BOULEZ, 1964, p.22) . Boulez critica o absurdo de uma situação que, para justificar uma escrita sistematizada, os forçava à elaboração de tabelas que eram retificadas por outras tabelas, sempre à procura de uma articulação ideal e precisa, mas que não acontecia uma vez que não se considerava integralmente as contingências do material utilizado:

As organizações rítmicas ignorando as relações métricas realizáveis, as estruturas de timbre desprezando os registros e a dinâmica dos instrumentos, as principais dinâmicas desconsiderando os encontros e os mascaramentos, os conjuntos de alturas não prestando atenção nos problemas harmônicos ou os limites de tessitura. Cada sistema cuidadosamente centrado sobre ele mesmo, não podia suportar os outros, se complementar com eles a não ser em coincidências miraculosas (BOULEZ, 1964, p.22).

A crítica recai não sobre o rigor em si, mas sobre um rigor técnico/numérico ilusório porque desarticulado, que era explorado enquanto solução suficiente. Era depositada sobre os grandes números uma responsabilidade na determinação das estruturas que eles eram incapazes de assumir. A aplicação numérica pura necessita ser trabalhada em conjunção com a percepção das relações sonoras resultantes, e esta é uma constante no discurso de Boulez – a percepção é o instrumento técnico essencial que é chamado todo o tempo a verificar a eficácia das relações construídas; o discurso necessita ser compreendido auditivamente para que haja comunicação. Neste ponto o paralelo reaparece no discurso de Schoenberg que associa a funcionalidade da escrita dodecafônica a uma espécie de garantia da coesão do discurso musical, que resulta automaticamente em uma maior compreensão da lógica do discurso:

A forma nas artes e principalmente na música, tem por objetivo essencial a inteligibilidade. Quando um ouvinte pode seguir uma idéia, a maneira pela qual ela se desenvolveu e as razões pelas quais ela se desenvolveu, a impressão de relaxamento que ele sente é muito próxima, psicologicamente falando, de uma impressão de beleza [...] A composição com doze sons não tem outro objetivo do que a inteligibilidade (SCHOENBERG, 1977, p.163).

Aqui, a clareza na elaboração vem se articular com a necessidade de precisão, não nos números pura e simplesmente, mas na calibragem auditiva das relações entre as variáveis colocadas no jogo. O conceito de precisão - *akribeia* – que apareceu anteriormente (ver p.31) como um dos aspectos relevantes na constituição da *techne* grega. Platão cria uma hierarquia que o permite separar dois tipos de *techne* distintos, estabelecidos de acordo com a relação que o conceito entretém com os números. Existe a aritmética do vulgo, e existe também a aritmética dos filósofos. A primeira se ocupa da ciência das medidas; o vulgo lança mão dos números para exercitar suas contagens, para auxiliar os controles no comércio dos

homens, é o degrau mais baixo da pirâmide. Já os filósofos utilizam as aritméticas para exercer a geometria filosófica, os sábios cálculos, onde os números são chamados para fundamentar uma elaboração do pensamento mais profunda que a mera contagem de navios ou exércitos. É interessante observar também que, na concepção grega, a música participa como uma *techne* menor (a música juntamente com a medicina e a agricultura), menos pura uma vez que dela os números não participam na primeira instância. O conhecimento que se adquire nesta área aparece por meio de conjecturas e pelo laborioso treinamento – como no tocar flauta, por exemplo (PLATÃO, 1969, 55c).

A técnica em Boulez, assim como em Schoenberg joga sim com a precisão, de caráter tanto numérico quanto filosófico, talvez mais acentuadamente numérico no momento da generalização da série na década de 1950, por motivos óbvios, mas igualmente filosófico nos dois casos devido ao tipo de reflexão que produzem os dois criadores – ambos se batem pela constituição de um sistema, e isto não se faz sem investimento na elaboração intelectual.

Assim se encontra colocada a questão fundamental: fundar sistemas musicais sobre critérios exclusivamente musicais – e não passar, por exemplo, de símbolos numéricos, gráficos ou psico-fisiológicos a uma codificação musical (espécie de transcrição) sem que haja de uma às outras a menor noção comum. [...] Importa escolher um certo número de noções primitivas em relação direta com o fenômeno sonoro – e somente com ele -, de enunciar em seguida postulados que devem aparecer como simples relações lógicas entre estas noções, e isto independentemente da significação que lhes atribuamos. [...] Escolher as noções primitivas em função de suas especificidades lógicas aparece como a primeira reforma a fazer urgentemente na desordem atual (BOULEZ, 1964, p.29-30).

Portanto, a urgência da reforma diz respeito ao estabelecimento de um sistema musical sólido sobre o qual se apoiar – por este caminho prossegue a reflexão.

2.6.3. Técnica, série, leis, sistema

Boulez fala da necessidade de estabelecer um princípio ordenado que se apoie em "postulados" - substantivo abstrato claramente definível: "Proposição que faz parte da axiomática formulada no princípio de um sistema hipotético-dedutivo [...]"

Representação que é admitida de maneira implícita e sobre a qual se funda um sistema de pensamento"(CNRTL, 2013). O paralelo se estende a Schoenberg mais uma vez. Como os dois pretendem fundar sistemas, ambos procuram balizas suficientemente seguras, a partir das quais seja possível construir um campo de trabalho minimamente estabilizado. Schoenberg vai mais longe em um aspecto: ele não fala de postulados mas se refere a leis, que na verdade ele sempre procurou sem nunca ter encontrado: "encontrar como as leis da arte tradicional podem ser estendidas à arte nova [...] talvez ainda tenhamos que tatear no início durante algum tempo" (SCHOENBERG, 1977, p.114). A ausência destas leis claramente formuladas, inclusive é o que leva Schoenberg a fazer questão da precisão na denominação de seu método dodecafônico. Para ele sistema supõe leis definidas, método supõe procedimentos definidos:

Depois de numerosas tentativas infrutíferas durante mais ou menos doze anos, eu pude estabelecer as fundações de um novo modo de construção musical que me pareceu apto a substituir as diferenciações estruturais que derivavam anteriormente da harmonia tonal. Eu nomeei este método: *Método de composição com doze sons que não tem outro parentesco entre eles que aqueles de cada som com o outro* (SCHOENBERG, 1977, p.166).

Schoenberg não chega a formular leis que orientem a aplicação de seu método. A única recomendação sistematizada que deixa sobre a série dodecafônica são seus 4 modos de leitura: original, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão. Tratam-se de operações que viabilizam seu funcionamento e não de regras que liberem ou proibam qualquer tipo movimento específico. É evidente que Schoenberg não procura a regra pela regra; esta não pode aparecer em função de um enviesamento arbitrário, e isto é o que dificulta a empreitada; as regras "são configurações da compulsão histórica refletida no material, e, ao mesmo tempo, são esquemas de adaptação a esta necessidade" (ADORNO, 1974, p.57). Ele não chega, portanto, a deduzir, a partir do tipo de material que o sistema lhe fornecia, as diretrizes que balizariam a escrita, e que se constituíam em uma rede prescritiva suficiente.

Boulez assume a série, mas seu mundo já se apresenta mais flexível - justamente por ter ultrapassado os primeiros degraus da crise instalada nas

primeiras décadas do século XX, seu espaço é mais amplo. Ele necessita estabelecer pontos de apoio normativos, mas já compreende que não depende de leis absolutamente proibitivas, nem se apega ao 12 como fetiche. Não se trata de uma tecnicidade menos rigorosa; ele apenas tira proveito do benefício do tempo que flui e permite amadurecer a reflexão, relativizar os conceitos. De acordo com a sistematização proposta por Boulez, a série original abandona o número 12 como módulo fixo e dá origem a séries "restritas" ou "defectivas" que correspondem a transformações bem específicas, que geram figuras simétricas e jogam com conjuntos de alturas reduzidos, com menos de 12 sons (BOULEZ, 1964, p.90). A redução da série para conjuntos menores visa, na verdade maior clareza (ou precisão) na escuta – é a lição aprendida de Webern que a partir de certo momento passa a construir suas séries a partir da multiplicação de figuras simétricas⁵⁸. Perceber uma figura de 4 notas que vai e vem no interior de uma textura complexa gera uma escuta menos carregada, que é capaz de seguir mais comodamente o desenvolvimento da idéia, identificar as relações, enfim, seguir a lógica do discurso mais facilmente do que se fosse obrigada a se guiar por um bloco de 12 sons de morfologia cambiante.

Na verdade, o desvio empreendido por Boulez ao abandonar a rigidez dos 12 sons vai ao encontro da crítica severa que Theodor Adorno endereça à Schoenberg e ao dodecafonismo em seu texto já clássico 'Filosofia da Nova Música' (ADORNO, 1962, 1974) escrito em 1941-42. Ali, Adorno elabora uma profunda reflexão sobre os princípios da linguagem musical em Schoenberg e Strawinsky, e a questão da técnica aparece em diversos momentos como um dos eixos da reflexão. Um de seus pontos focais na crítica é a rigidez intrínseca ao universo de 12 sons ordenados em série, ao qual Schoenberg se entrega e que Boulez vai retificar algumas décadas mais tarde. Ele observa que a dissolução do sistema tonal e de toda a rede léxica que o sustentava restringiu, paradoxalmente, a liberdade do artista, e isto afeta a relação da técnica com o material:

⁵⁸ Os opus 21, 24, e 28 de Webern, por exemplo, são casos evidentes deste tipo de procedimento. Webern insere no interior da série de 12 sons uma organização simétrica que vem reduzir na verdade a quantidade de informação ali contida. Se a série se organiza como 3 células de 4 sons que se correspondem simetricamente o compositor poderá se aproveitar destas linhas de força, pois é disto que se trata, e explorá-las em benefício de uma escuta facilitada.

A dissolução de todo elemento pré-estabelecido não deu como resultado a possibilidade de usar à vontade tudo aquilo que a matéria e a técnica põem à disposição dos artistas[. . .] estes se converteram simplesmente em executores de suas próprias intenções que se apresentam como entidades estranhas, como exigências inexoráveis nascidas das imagens com que eles trabalham (ADORNO, 1974, p.23).

Adorno na citação acima parte do fato de que a gramática tonal estava fundada sobre um vocabulário definido e bem delimitado, que se articulava apoiado em leis que ordenavam objetos, que, por sua vez, tinham uma contrapartida na percepção. A interferência cada vez mais acentuada das dissonâncias gerou um atrito excessivo no interior destes objetos, fossem eles acomodados na dimensão vertical (acordes), ou linearmente descritos (linhas melódicas), fato este que causou a perda de pregnância de tais objetos, provocando uma abertura total na rede significante, deixando o compositor excessivamente solto na aplicação de suas individuais intenções. Beethoven, que é citado por ele como o exemplo do compositor livre, desfrutava de uma liberdade dirigida, que se apoiava em "elementos pré-estabelecidos em cujo âmbito existem múltiplas possibilidades" (ADORNO, 1974, p.24), e isto é tudo o que nem o atonalismo livre, nem a técnica dodecafônica oferecem – nada ali é pré-estabelecido a não ser, no caso do dodecafonismo, a ordem arbitrária aplicada ao total cromático antes de ser iniciada a composição. Adorno descreve com uma visão bastante clara a problemática enfrentada pelos compositores na primeira metade do século XX, no momento em que compor uma obra musical significava enfrentar a ausência de um sistema coeso que permitisse (como o sistema tonal permitiu a Beethoven) um quociente de liberdade sustentada, necessário e suficiente; e resolver tal situação representava enfrentar uma questão técnica complexa :

O estado da técnica se apresenta como problema em cada compasso; em cada compasso, a técnica, em sua totalidade, exige ser levada em conta e que se dê a única resposta exata que ela admite nesse determinado momento. As composições não são nada mais do que respostas deste gênero, soluções de quebra-cabeças técnicos, e o compositor é a única pessoa que está em condição de decifrá-los e compreender sua própria música (ADORNO, 1974, p.38).

Portanto, neste momento, de acordo com Adorno, a técnica fica na raiz do problema. É ela quem demanda uma visão que ajusta o mecanismo, resolve o quebra-cabeças a cada compasso, em acordo com as exigências do momento histórico vivido – neste particular, tanto Schoenberg quanto Boulez são adornianos convictos. O compositor, a cada criação, se vê face a um mistério, como se enfrentasse uma esfinge mitológica que o ameaça, e somente ele é capaz de compreender a solução proposta ao enigma estrutural colocado. A citação de Adorno é da década de 1940, mas se ajusta bem à realidade vivida pela totalidade dos compositores realmente empenhados na elaboração de uma proposta técnica consistente e atualizada a partir do início do século XX.

A crítica de Adorno, no que se refere a Schoenberg e sua série de 12 sons, é absolutamente focada, e procura esclarecer e delimitar bem os espaços ocupados pelo espírito criativo quando este se envolve com o método dodecafônico. Segundo ele, ao se submeter a um estatismo que lhe pega nas entranhas (segundo Schoenberg (1977) uma obra deveria ser construída sobre uma e uma única série original, de modo a preservar, na totalidade, a coesão estrutural), o método dodecafônico visa se apoderar da organização de tudo o que soa, mas se fragiliza ao mesmo tempo por "dissolver o caráter mágico da música na racionalidade humana" (ADORNO, op.cit., p.74). A crítica aqui foca no excesso de racionalidade que pode envolver a técnica em qualquer situação, e isto dificulta a poesia. E mais, Adorno enxerga no método dodecafônico um instrumento de dominação ao inverso – o compositor cerca todas as possibilidades de intromissão de qualquer tipo de material que não se submeta a seu módulo original organizado de base 12, mas a técnica se vinga estreitando o espaço do poder criativo que é obrigado a se submeter inexoravelmente a um vai e vem sobre uma ordem petrificada: "Se a fantasia do compositor faz com que o material seja dócil em tudo à vontade de construção, o material construtivo paraliza, contudo, a fantasia. Do sujeito expressionista fica somente a submissão neo-objetiva à técnica " (ADORNO, op.cit., p.59).

A técnica, na visão de Adorno, fica circunscrita ao jogo criativo no interior do método. Ter técnica aqui é ter consciência histórica, e, a partir daí, ser capaz de circular dentro de um total cromático previamente organizado, valendo-se sobretudo

do contraponto que ele considera a dimensão privilegiada na estética schoenbergiana (ADORNO, 1974, p.75, BOULEZ, 1966, p.266). Além disso é necessário dar vida a uma construção consistente, mas que ele considera inevitavelmente esvaziada pelo poder totalizante do campo exageradamente racionalizado, sobre o qual o jogo é jogado. E mais grave se torna a situação, na visão de Adorno, quando a técnica invade de forma onipotente o imaginário do criador, tendendo ao absoluto, ultrapassando silenciosamente seus limites, para deixar de ser meio e expandir sua irradiação, se tornando um fim em si mesma:

A música dodecafônica tem um momento de *streamline*⁵⁹. Na realidade a técnica deve servir para fins que se encontram para além de sua própria coerência. Aqui, onde faltam estes fins, a técnica se converte em fim em si mesma, e substitui a unidade substancial da obra, pela mera unidade do próprio acontecer (ADORNO, op.cit., p.61).

A crítica de Adorno desvela um paradoxo, e os paradoxos muitas vezes enriquecem o olhar. A história da música ocidental mostra a constituição de um sistema forte, que se estabelece na europa na passagem do século XVII para o XVIII, consistentemente ancorado em um vocabulário passível de uma rica e coerente taxinomia. Os constituintes deste vocabulário se articulam segundo regras bem estabelecidas, inúmeros tratados explicam e calibram este conjunto de regras e o sistema adquire regionalmente uma unanimidade – dentro dele se estabelecem as escolhas livres porque bem delimitadas. Schoenberg, por sua vez, procura um sistema e encontra um método. Em seu método o total cromático é estabelecido enquanto base, e a partir dali a imaginação atua sem regras, a não ser a obrigatoriedade do constante desenrolar desta base segundo a ordem pré-estabelecida. Portanto, paradoxo: o sistema tonal apoiado em regras permite uma criação que respira, apesar das regras. O método dodecafônico, sem nenhuma regra estabelecida, portanto muito menos balizado que o sistema tonal, se impõe enquanto totalidade, e sufoca a criação.

⁵⁹ Streamline: fluxo, correnteza (em inglês no original).

A explicação do paradoxo recai obviamente sobre a aceitação do fetiche: o número 12 enquanto módulo inabalável enquanto horizonte fixo a ser constantemente atingido gera coesão, ao mesmo tempo produz a asfixia.

A observação cria a abertura para uma discussão a respeito do conceito de técnica e liberdade - liberdade no rigor, liberdade no sistema e fora dele, liberdade e autonomia, liberdade e técnica. Para tanto seria necessário aprofundar em Kant, derivando para Spinoza, Leibniz, Schopenhauer, Sartre, entre outros. A questão será apenas apontada como uma questão sensível que pode gerar derivações interessantes. No que toca ao método dodecafônico o problema foi claramente detectado por Adorno e, conseqüentemente, pela geração que sucede Schoenberg; Boulez, no caso, assumiu a tarefa de elaborar o 'tratado' retificador, e como consequência produziu *Penser la musique aujourd'hui*, onde expandiu o princípio da série destruindo definitivamente o fetiche do número doze.

Portanto, história – sistema – leis – postulados – precisão – compreensão – racionalidade – controle – técnica; sobre este pano de fundo foi feita reflexão sobre um certo paralelismo entre Boulez e Schoenberg nesta seção. A posição de Boulez é muito clara – ele sempre se colocou como herdeiro de uma tradição que tinha na Escola de Viena uma espécie de último elo da cadeia. O exercício aqui consistiu em cotejar posições em relação aos processos criativos de dois criadores já suficientemente legitimados pela intelectualidade contemporânea, e com conexões explícitas entre eles. A possibilidade do paralelismo aqui vislumbrado permitiu, portanto, enxergar nos dois compositores uma concepção de técnica musical assentada basicamente sobre os mesmos pressupostos.

No entanto, Boulez, herdeiro de Schoenberg, não abre mão da rebeldia em relação a seu predecessor – seu olhar sobre o legado de Schoenberg é objetivo, lúcido e, sem dúvida, crítico. Em 1952, após apontar flagrantes incompatibilidades em sua obra, sem maiores receios, ele escreve: "sem nenhuma vontade de escândalo estúpido, mas sem hipocrisia pudica, sem melancolia inútil: Schoenberg morreu" (BOULEZ, 1966, p.272). Se com ele morre o dodecafonismo⁶⁰, no entanto,

⁶⁰ Schoenberg morreu em julho de 1951 em Los Angeles nos EUA.

com ele não morre o serialismo que ainda oferece inúmeras possibilidades técnicas de ampliação – e a história segue seu curso, linearmente.

Penser la Musiquee aujourd'hui escrito em 1963 é um profundo estudo sobre a mecânica serial e pode ser visto como uma espécie de ampla revisão deste universo técnico. Boulez elabora o princípio serial no campo das alturas, e deriva em seguida para a serialização das durações, das intensidades, dos timbres e do espaço acústico. O livro é organizado em dois capítulos; no primeiro, *Considerações Gerais*, ele se dedica a comentar aspectos da criação musical naquele momento, especificidades e fragilidades das tentativas empreendidas até então, enfim, um apanhado geral da situação. O segundo e último capítulo se intitula *Técnica Musical* e ocupa 85% do livro; é neste capítulo que Boulez discorre sobre as possibilidades de uma organização serial aplicada aos demais parâmetros, cria esquemas, propõe repartições, dá definições de termos que auxiliam a organizar o campo da criação musical segundo uma lógica serial.

Fica claríssimo a partir daí, sem necessidade de maiores mergulhos na teorização proposta, que técnica para Boulez é e sempre foi capacidade de controle da estrutura. Ele não abre mão da referência histórica, retira dali a base de sua reflexão, e procura se guiar por um pensamento ancorado na transformação da linguagem musical através da história. Ele se concentra na sistematização dos campos funcionais passíveis de gerar estruturas equilibradas, através do mais amplo e refinado controle possível – *Penser la Musique Aujourd'hui* é um monumento ao controle estrutural no tempo.

Quem elabora um sistema serial de controle, somente com muitas restrições suporta a introdução do acaso em suas estruturas. Neste particular Boulez tem uma posição bem demarcada, que fica na origem de sua oposição radical a John Cage, trabalhada anteriormente. A partir deste ponto o paralelo com Schoenberg é deixado de lado. Ele se revelou produtivo até aqui, mas deixa de sê-lo no próximo aspecto.

2.6.4. Técnica e acaso

Boulez reage à proposta de introdução do acaso na criação musical, não através de uma negativa seca, mas através de uma atitude retificadora. Ele se opõe mais especificamente à estética de John Cage, uma vez que este último aparece nos anos 1950 como o principal compositor que joga com o aproveitamento do acaso e que ganha projeção justamente em Darmstadt, berço do pensamento serial. Boulez se manifesta a respeito, e trata a situação com a seriedade que merece no artigo "Alea" de 1957 (BOULEZ, 1966, p.41-55). Segundo ele "é a primeira vez que uma tal noção intervem na música ocidental, e o fato vale certamente a pena que nos detenhamos longamente, porque é uma bifurcação muito importante na idéia de composição para subestimá-la ou recusá-la sem condição" (1966, p.41).

O principal incômodo declarado por Boulez em relação ao acaso da maneira como ele é proposto na década de 1950 se relaciona com uma espécie de perda de valor da objetividade, de demissão voluntária do sujeito que abre mão da escolha pessoal em função de um desenrolar sem preocupação com a organicidade, que ele sintetiza na fórmula "acaso por inadvertência" (ver p.235 deste trabalho). Ele aponta como inadequado um tipo de utilização do acaso que lança mão de um automatismo sem controle. Ele discorda do automatismo que gera estruturas micro ou macroscópicas que se desenrolam estatisticamente, sem intervenção da imaginação e que finalmente não tem mais valor do que qualquer outra que eventualmente lhe tome o lugar. Outra possibilidade, para ele também desprovida de interesse, corresponde à delegação do poder de escolha ao intérprete que assume o lugar do compositor em uma posição que tende à fetichização do primeiro em função da camuflagem do segundo. O acaso que lhe interessa, na verdade, tem a ver com a abertura mas não tem a ver com o descontrole, com a recusa da escolha, o que ele denomina "acaso por fraqueza" (op.cit., p.46), e isto se encaixa perfeitamente em sua concepção de técnica criativa. O acaso em Boulez se integra na estrutura, aparece como respiração, como desvio de um percurso determinado no absoluto; ele aponta sempre na direção da estrutura e de sua consolidação, nunca de seu enfraquecimento.

Se nós queremos integrar o acaso à noção de estrutura, ela mesma em um conjunto orientado, então nós devemos lançar mão de diferenciações mais sutis e introduzir noções como a de estrutura definida ou indefinida, estrutura amorfa ou direcional, estrutura divergente ou convergente [...] Em um conjunto dirigido, estas diversas estruturas devem ser obrigatoriamente controladas por um 'fraseado' geral, comportar um signo inicial e um signo final, lançar mão acessoriamente de espécies de plataformas de bifurcação; isto para escapar de uma perda total de sentido global da forma e também para evitar uma improvisação sem outra necessidade que unicamente o livre arbítrio" (BOULEZ, 1966, p.49).

Boulez fala através de expressões carregadas de significado: integrar o acaso, estrutura definida, conjunto dirigido, estrutura controlada, escapar à perda de sentido. Tudo isto corrobora a visão bouleziana de técnica percebida até aqui: a boa técnica depende do bom controle, depende da ação definidora do compositor, mesmo e sobretudo nos momentos de risco mais acentuado. Como ele afirma no mesmo texto ("Alea"), o verdadeiro perigo "consiste em que o compositor fuja de sua própria responsabilidade" (op.cit., p.53).

A seguir é apresentado um exemplo bastante significativo do emprego do acaso em uma obra de Pierre Boulez. Trata-se de um trecho curto de *Éclat*, obra para orquestra composta em 1965. O trecho selecionado apresenta 5 instrumentos que executam pequenas figuras subdivididas em 4 grupos numerados de 1 a 4. Os músicos iniciam o trecho pelo grupo indicado pelo regente (1, 2, 3 ou 4), tocando em seguida todos os seguintes, sempre ao seu sinal, fechando o ciclo sem repetição:

3 Libre, espace

Sur signe du chef commencer par l'une des 4 figures et achever le cycle. Donner les signes à des intervalles très irréguliers, en dents de scie

① ② ③ ④

Pf.

Cél.

Sur signe du chef commencer à l'un des points marqués d'une flèche et continuer. Circulairement jusqu'au point de départ (que l'on ne rejouer plus).
Lent, régulier

[Indépendamment des autres instruments]

(M.d. du chef)

Vibr.

Mand.

Cymbale

Figura 28: Éclat – Pierre Boulez - 1965

Aqui já se situa um primeiro nível de emprego do acaso: o maestro deverá escolher por qual dos grupos os instrumentistas deverão começar, e todos começarão pelo mesmo grupo – existem aqui 4 possibilidades. Superposto a este primeiro nível de abertura se encontra um segundo nível representado pela figura da Harpa. Esta apresenta um único grupo de 8 notas distribuídas sem numeração. Sobre a parte da Harpa está indicado: "Sob o sinal do maestro, começar por um dos pontos marcados por uma flecha e continuar circularmente até o ponto de partida que não será tocado novamente". Este nível de acaso se apresenta sub-dividido, portanto, mais complexo. Primeiramente observa-se que das 8 notas da Harpa, apenas 6 contem a flecha indicativa do início. Portanto, o harpista tem 6 possibilidades de início de sua parte para em seguida tocar as 7 notas restantes. A superposição destes dois níveis de acaso resulta em 24 possibilidades de execução

do grupo inteiro – quais sejam, 4 possibilidades dos instrumentos numerados, associadas às 6 possibilidades da Harpa. No entanto, observa-se que na parte da Harpa está indicado ainda: "Independente dos outros instrumentos" – isto significa que o maestro controla no tempo cada um dos 4 grupos dos instrumentos, mas não controla a Harpa que após o sinal de partida toca livremente no tempo. As 24 possibilidades iniciais, portanto, são multiplicadas ao infinito, uma vez que a intervenção da Harpa é solta no tempo – cada execução será fatalmente distinta das demais. Tudo isto faz parte da abertura da estrutura, da introdução do acaso controlado, como coloca Boulez.

Mas a análise mais atenta do trecho revela que, apesar da abertura proposta, o controle da estrutura é praticamente total do ponto de vista harmônico: a Harpa, apesar de tocar livre no tempo, independente dos sinais do regente funciona como uma espécie de integrador de toda a estrutura – Piano, Celesta, Vibrafone e Bandolim executam figuras compostas pelas notas tocadas pela Harpa, sem exceção. A Harpa se descola dos demais instrumentos no tempo, mas ao mesmo tempo é ela quem garante a coesão do trecho, cobrindo com suas 8 notas a integralidade das figuras a ela superpostas. Acaso e controle se fundem na constituição da técnica criativa.

Este simples exemplo dá uma amostra bastante significativa do que Boulez chama de acaso integrado, estrutura controlada, conjunto orientado. O acaso intervém, mas a sombra do compositor permanece por trás, sem abdicar de seu poder de escolha, sem abrir mão do controle no nível global da estrutura, mesmo quando ela se desprende de suas mãos.

Fica muito fácil partir para uma crítica à estética de Boulez atacando o intelectualismo, a frieza, o exagero na atividade calculadora – mas esta posição não dá frutos interessantes. A frequência de seus textos deixa claro que ele tem consciência que a técnica trabalha a serviço da emoção. A acusação de falta de sensibilidade, a crítica ao excesso de racionalidade na técnica não podem ser feitas a seco, devem sempre ser relativizadas. Boulez em suas reflexões, assim como Schoenberg, nosso referencial inicial (e neste particular o paralelismo entre os dois compositores também funciona) não deixa transparecer a mínima dose de

ingenuidade ou imaturidade que abra espaço para uma crítica simplista neste particular. Termina-se este estudo com uma longa citação das últimas páginas de *Penser la Musique Aujourd'hui* que vem sintetizar a reação do compositor à crítica fácil, e já gasta, de intelectualismo ou falta de sensibilidade:

Que não me venham contrapor, aliás, que um tal procedimento conduza à aridez, que ele mata toda fantasia, toda inspiração – uma vez que é necessário pronunciar esta palavra fatídica. Longe de ver na adoção de um método, no estabelecimento de um sistema, apenas um ressecamento das faculdades, eu vejo aqui, pelo contrário, a forma mais potente de invenção, onde a imaginação tem um papel capital, determinante. Certamente não é uma originalidade de pensamento de minha parte, pois já faz muito tempo que, para a poesia, esta reivindicação foi formulada, que a inteligência deve participar da elaboração. Esta oposição entre 'lucidez' e 'gênio', há um século que Baudelaire a ultrapassou, e em que termos! A criação, segundo ele, só podia se regular sobre a inteligência da poesia: 'Eu lamento pelos poetas, escrevia ele, que se guiam somente pelo instinto; eu os creio incompletos...É impossível que um poeta não contenha um crítico'. Nós acreditamos que na música já é tempo de adotar esta posição. A 'técnica' não é, na verdade, este peso morto que devemos arrastar atrás de nós se queremos ter uma garantia sobre a perenidade. Ela é este espelho exaltante que a imaginação constrói, que lhe reenvia suas próprias descobertas; a imaginação quando ela inventa, não saberia se apoiar, sem arriscar a fragilidade, somente sobre o 'instinto', assim sublinha Baudelaire. Deste instinto, já experimentamos muitas vezes, como o cuco, que coloca seus ovos no ninho dos outros... Que nossa imaginação inflame nossa inteligência, e que nossa inteligência assegure nossa imaginação: sem esta reciprocidade de ação, a investigação tem toda a probabilidade de ser quimérica (BOULEZ, 1964, p.166).

CAPÍTULO 3

MISTURAS

A estratégia que conduziu o desenvolvimento deste trabalho foi elaborada em 3 partes: um início no qual se desenvolve o conceito de técnica, passando na segunda parte à análise do pensamento de criadores e de suas obras musicais e plásticas, para chegar à fase final, o arremate onde se fecha o círculo, estabelecendo o máximo de cruzamentos possíveis entre as duas áreas. Não foi o interesse nesta pesquisa fazer aparecer um conceito definitivo de técnica no primeiro capítulo, nem o seria fazer um trabalho comparativo entre música e artes plásticas no capítulo final que agora se inicia. Foi o interesse transitar em um campo conceitual que admite cruzamentos, e deste modo fazer crescer uma reflexão que há algum tempo nos inquieta. Reafirma-se aqui que, por trás de todos estes desenvolvimentos, o principal objetivo está na ampliação de uma estratégia pedagógica. A orientação de alunos em uma classe de composição musical, que é minha principal ocupação, terá suas fronteiras expandidas substancialmente se apoiada em uma reflexão profunda sobre a técnica enquanto campo conceitual de apoio. A troca poderá se estabelecer em bases mais profundas com o mergulho na raiz dos processos, os horizontes poderão ser mais interessantes se ultrapassarem a já complexa tarefa de escritura e se deixarem permear pela reflexão estética e filosófica antes e durante a fatura, os modelos poderão ser sem dúvida enriquecidos se temperados pela reflexão sobre a natureza da técnica que os suporta.

Partir daqui se dá o fechamento do círculo, com os possíveis cruzamentos entre as duas áreas, sem uma preocupação excessiva com a compartimentalização como foi feito anteriormente (um filósofo por vez, um artista por vez). A proposta agora é de um jogo igualmente rigoroso, mas ao mesmo tempo mais solto na forma; será retomado o que foi descortinado no capítulo 1, utilizando os aspectos principais e mais produtivos desenvolvidos por cada filósofo como um foco de luz momentâneo a ser jogado sobre os criadores, sem preocupação excessiva com o ordenamento. O que foi levantado no primeiro capítulo será reconsiderado; serão aproveitadas ao máximo as oportunidades de uma reflexão que jogue um campo sobre o outro.

Tratam-se de universos diferenciados, os problemas que aparecem em um campo nem sempre reaparecem no outro, mas como a questão do criativo é o eixo comum, em torno dele poderemos nos movimentar. A interação se fará na escrita e espera-se que esta liberdade auxilie, sem desequilibrar o todo.

3.1. Platão, Aristóteles e origens – *techne* e técnica

Na origem encontra-se o mito: Prometeu rouba o fogo de Hephaistos e o entrega aos homens de modo a equilibrar uma distribuição mal feita de dons e qualidades. Capacidades haviam sido distribuídas para todos os seres vivos sobre a Terra, e o homem havia sido deixado em desvantagem, sem proteção, sem poderes, exposto às ameaças do tempo e da natureza; com o fogo e suas possibilidades de aproveitamento ele poderia garantir sua sobrevivência. O fogo, portanto, simboliza a sabedoria que salva – é a *techne* que garante a vida.

Essa simples passagem já abre perspectivas distintas, que serão enfrentadas a título de entrada na matéria. Pode-se considerar a sobrevivência no sentido estrito, financeira, material; mas também pode-se pensar na sobrevivência de ordem mental, psicológica, afetiva. Não se arrisca aqui a menor consideração ou elaboração do tipo causa/efeito em nenhuma destas vertentes. Mas pode-se perceber reações com um caráter simbólico implícito como, por exemplo, a reação de Marcel Duchamp quando é rejeitado pelo meio. O maior responsável pela revolução técnica no mundo artístico ocidental, justamente o mais radical de todos os criadores estudados, aquele que propõe a virada conceitual, é quem, em um dado momento, abre mão radicalmente da atividade criadora em função de uma atividade outra, desconectada da produção criativa – aos 25 anos, após ter um quadro (*Nu descendant un escalier*) recusado no *Salon des Indépendents* em 1912, Duchamp abandona a pintura para se tornar bibliotecário. O homem contrariado lança ao mar a dádiva, o fogo concedido, única arma que lhe protege no ambiente artístico que o circunda. Mas a observar mais de perto a situação entende-se a razão do radicalismo no gesto arriscado: seu quadro foi recusado por ser considerado fora da linha prevista pela comissão organizadora do salão – ele reage então contra o que considera uma visível incompreensão técnica/estética da parte de seus contemporâneos, que esperavam uma obra que obedecesse aos cânones

da 'boa' pintura, e foram incapazes de perceber ali uma criação que hoje é incensada em todos os livros de referência.



Figura 29: Nu descendant un escalier - 1911

No grupo mais avançado da época havia pessoas com escrúpulos incríveis, eles mostravam uma espécie de medo! Pessoas como Gleizes, que era, mesmo assim, extremamente inteligente, acharam que o *Nu* não tinha a ver com a linha que já haviam previsto. O Cubismo não tinha ainda dois ou três anos de existência, e eles já tinham uma linha de conduta absolutamente clara, estabelecida, prevendo tudo o que deveria acontecer. Eu achei muito ingênuo (Duchamp in: CABANNE, 1987, p.26).

Na verdade, o abandono de Duchamp não foi de um gesto gratuito, fruto de um melindre de um jovem imaturo, mas de uma reação originada em uma segurança estética/técnica suficientemente adquirida aos 25 anos de idade.

No rastro de Duchamp aparece, evidentemente, John Cage; mas este será considerado a partir de outra perspectiva. Neste momento, com a analogia procura-se a imagem do homem que recebe uma dádiva (o fogo de Prometeu) e dela abre mão por algum motivo; o abandono do fogo simbólico, associado ao motivo que o

levou a tal atitude é o que gera o comentário nesse momento. Cage joga com a abertura da obra-objeto, introduz o acaso, mas não se pode considerar esta atitude um abandono da técnica e sim um enviesamento específico que gera um outro tipo de nuance que será comentado mais adiante.

Quanto aos demais criadores, quem mais chama a atenção ainda neste particular é Francis Bacon. Sua personalidade é chegada aos extremos o que não permite que ele se amedronte quando se trata de lidar com a criatividade nas situações limite – a foto de seu atelier (ver p.206) é reveladora de uma desordem ambiental avassaladora. Submerso nesta atmosfera insana ele chega a pintar um quadro em total estado de embriaguez (ver p.208) numa atitude que arrisca tudo na perda de controle, beirando o suicídio técnico em favor de um mergulho nas profundezas escurecidas do processo criativo. Tal atitude é paradoxal – ao mesmo tempo que pode ser compreendida como um jogar fora toda a técnica em favor de um alcoolismo doentio, pode ser vista como um desejo corajoso (ele chega a se referir (SYLVESTER, 2007, p.13) a uma certa soltura, nem sempre benéfica mas possível com o álcool) de expandir a técnica por caminhos inexplorados, adentrando regiões de pouca luz, expondo-se de maneira excessiva na medida em que aceita o descontrole enquanto constituinte legítimo da operação técnica. Este suposto descontrole não aparece do nada; tem suas razões de ser. Ao considerar a bebida uma das possibilidades de abertura da válvula de escape, Bacon se refere à força da vontade, e de sua relação com a liberdade:

A vontade para fazer de você mesmo alguém completamente livre. Vontade é uma palavra errada, porque em última análise você pode chamá-la de desespero. A fonte do desespero é a absoluta consciência de saber que é impossível realizar essas coisas; dessa maneira eu posso, por assim dizer, fazer qualquer coisa. E a partir desta coisa a gente vê o que acontece (Bacon in: SYLVESTER, 2007, p.13).

O desespero é o que contamina a atitude e reverbera sobre a técnica que neste momento procura a saída para ampliar a liberdade; aspecto fundamental na concepção de Bacon, a liberdade deve ser perseguida mesmo que por esta causa ele se desespere. Tanto em Duchamp quanto em Bacon observa-se, portanto, o funcionamento do dado simbólico - o fogo que alimenta e protege é como que

desprezado, deixado de lado, calando-se pelo abandono em um caso, e deformando-se pelo desespero em outro.

Para além do mito mas ainda na origem, a *techne* significa o domínio da prática construtiva – o carpinteiro, representante primeiro daquele que possui a *techne* (o *technites*) aquele que constrói casas e navios, é quem sabe fazer, é reconhecido e recompensado pelo que faz, sabe ensinar seu ofício. Não há moralismos incluídos no conceito – a *techne* não é boa nem ruim -, ela é confiável, aporta seus resultados.

Boulez, Ferneyhough, Bacon e Richter fornecem uma imagem mais aproximada do *technites* grego. A condição inicial para que isto se verifique é que haja objeto produzido ao final do processo; e, nos quatro casos acima, a concepção da técnica supõe uma atividade criadora que produz no final da empreitada um objeto de evidente manifestação, unificado na medida em que articula elementos afins ou contrastantes em uma forma bem delimitada. Duchamp e Cage, nos momentos de maior radicalismo conseguem ficar fora deste plano. A técnica nestes últimos faz oscilar a noção de *ergon* – pelo *ergon* abandonamos as origens pré-socráticas da *techne* e adentramos Platão e Aristóteles.

Adentramos pelo *ergon*, o suposto produto resultante da ação técnica – é ele quem indica o caráter teleológico de toda a operação, é a partir dele que a *techne* se torna produtiva, como assinala Platão no Sofista, por trazer para a existência o que anteriormente não era manifesto. No princípio é a *techne*, no final é o *ergon*, e no espaço de tempo no qual vigora a ação é o homem, com suas circunstâncias, sua vontade e/ou seu desespero. Foi visto no primeiro capítulo que a *techne* pode ser classificada de acordo com a materialidade de seu produto. Nesse particular, quem desperta o maior interesse é Cage, e de certa forma também Duchamp. Em Boulez, Ferneyhough, Bacon e Richter a tensão produzida não está diretamente relacionada com a materialidade do produto final, que é evidente. Em Duchamp percebe-se uma transformação não na materialidade do *ergon* – afinal seus quadros se fazem sobre um suporte mais que tradicional; o *Grand Verre* com toda sua poética exacerbada é um objeto palpabilíssimo, e mesmo nos *ready-mades* a materialidade é evidente. Mas ao observar a especificidade do *ready-made*, encontra-se um deslocamento na

qualidade do *ergon*, a partir do momento em que Duchamp neutraliza a estética elegendo como *ergon* objetos comuns, sem preocupação com os apelos para o bom ou mal gosto. Aqui o objeto *ready-made* se manifesta enquanto captura específica, mas ao mesmo tempo tende a desaparecer, se diluir na vala comum do cotidiano pela perda de sua aura própria. Em Duchamp isto se dá não pelo mesmo viés que aponta Walter Benjamin, quando observa o enfraquecimento da autenticidade da obra de arte (que ele traduz originalmente como uma violência perpetrada contra a aura do objeto artístico em seu tradicionalíssimo e ainda inabalado *ergon*) como consequência imprevista das possibilidades de reprodução ilimitada, advindas do progresso técnico (BENJAMIM, 1971, p.143). Segundo Benjamin, na medida em que a obra se torna passível de reprodução em grande escala, ela se distancia do original manufaturado, energeticamente carregado, que traz gravada em seu corpo a impressão digital do criador. Duchamp não se deixa surpreender por um enfraquecimento inadvertido da suposta aura do objeto. O que ele quer é, através do objeto neutralizado, aniquilar a aura do artista, implodindo, ao mesmo tempo, o altar sobre o qual se cultuavam os sagrados objetos, sem maiores pudores, voluntariamente; com isso o *ergon* sofre as consequências – o *ready-made*, enquanto *ergon* resultante de uma operação técnica que se resume à simples escolha, se dissolve na sua obrigatoria e essencial neutralidade.

Cage opera a mesma transformação qualitativa no *ergon* em sua peça chave 4'33", mil vezes citada e comentada, não poderíamos deixar passar mais esta oportunidade. Com esta peça ele provoca a mesma dissolução do *ergon* que foi observada nos *ready-made* de Marcel Duchamp, mas de forma ainda mais radical. Toda música já carrega uma materialidade diferenciada, audível mas não palpável, se dissolve no ar enquanto existe, e desaparece uma vez terminada a execução. No entanto, em 4'33" a materialidade é expandida, a peça é nada e tudo ao mesmo tempo; o *ergon* sofre uma implosão de dentro para fora e atinge muito mais que uma neutralidade, ele esbanja sons em todas as direções, ao mesmo tempo que inexistente na simplicidade da proposta. É interessante notar também que Cage tem o *insight* para esta peça a partir da tela branca de Rauschenberg (ver p.226), mas esta última, apesar de carregar uma profundidade do ponto de vista conceitual, com relação ao *ergon* em sua faceta material é tradicionalíssima – tinta branca sobre tela plana. Cage em 4'33" vai mais longe - propõe uma operação técnica que, na

verdade, coloca em cheque a noção de *ergon*, fazendo-o desaparecer mas ao mesmo tempo flutuar à nossa volta, diluído em sua indiferença provocativa.

Em Platão e Aristóteles foi trabalhada também a questão da precisão – *akribeia* – na constituição do fenômeno técnico. Na Grécia antiga a precisão fica muito associada à questão numérica – quem trabalha sua *techne* com números, em função de alguma mensuração, ganha o respeito dos demais pelo caráter científico que estes agregam à elaboração. A música é tratada como *techne* menos pura por ser menos precisa, por lidar com conjecturas ao invés de cálculos precisos. Dois mil anos mais tarde, Boulez constrói sua principal reflexão teórica – *Penser la Musique Aujourd'hui* (1964). Ele determina e hierarquiza categorias que se subdividem e se conectam em uma grande rede que visa o controle dos espaços, e este controle se faz sempre por quantidades discretas, cuja organização pode facilmente ser traduzida em dados numéricos. Ele procura, na verdade, reorganizar o pensamento musical aprisionado no interior da série schoenbergiana, e, ao mesmo tempo, recuperar uma segurança sistêmica perdida com o abandono da tonalidade.

Foi explorado no segundo capítulo um paralelo possível entre Boulez e Schoenberg - o primeiro expande a sistematização iniciada pelo segundo, e neste caso, expandir é o mesmo que gerar mecanismos de controle, logo, trabalhar no sentido do incremento da precisão. Boulez pretende controlar tudo, mergulhar em cada variável da textura e a partir de cada uma gerar um tipo de organização específica; isto pode ser visto como uma necessidade profunda de precisão em todos os níveis. O primeiro quadro a seguir organiza as qualidades específicas das possíveis heterofonias e o segundo as categorias possíveis que regulam o campo de alturas (BOULEZ, 1972):

Uma tal abrangência na sistematização introduz, inegavelmente, uma quantidade de controle e precisão jamais pensados até então no campo da composição musical.

Da música para a pintura, é na estética de Gerhard Richter que se manifesta a precisão da maneira mais instigante; ela passa por um caminho outro, mas aparece de forma tão essencial e necessária quanto em Boulez. Se em Boulez a precisão aparece no controle global da estrutura, reverberando sobre o detalhe, atingindo cada unidade mínima, seja ela no campo das alturas, durações, densidades, dinâmicas, etc., em Richter, em suas fotografias projetadas, a precisão parte da unidade mínima manifesta em cada milímetro de pintura, para refletir no todo sobre o qual ele pretende projetar "uma espacialidade específica que resulta da interpenetração e da tensão entre objeto representado e o espaço pictural" (RICHTER, 2012a, p.39).



Figura 32: Trait (sur fonds rouge) 1980 - 190 x 2000 cm – Gerhard Richter

A reprodução acima foi pintada a partir da fotografia de um traço feito pelo próprio pintor em uma pequena aquarela. A tela *Trait (sur fonds rouge)* mede 1,90m de altura por 20,00 m de comprimento, ampliando em muito o traço original. A ampliação é projetada sobre a tela, e Richter pinta com o pincel pequeno acompanhando cada particularidade na precisão absoluta, copiando milimetricamente cada detalhe de um traço que desta forma tem alterada sua conexão com o traço inicial que lhe deu origem. A precisão enquanto aspecto constituinte da técnica pictórica vem trazer à tona a questão fundamental da estética de Richter, qual seja, perseguir através da pintura uma "percepção cognitiva da realidade" (ELGER, 2010, p.200). Richter se bate todo o tempo pela captura da

realidade pela via da pintura. Toda a tentativa de capturar pela precisão a mais singular e dissimulada torção da imagem original, visa vencer esta barreira, que ele sabe intransponível, o que é atestado pelo excesso aqui produzido. O capricho no detalhamento não traz o original para perto, pelo contrário, vem suspendê-lo na indeterminação gerando no espectador uma dupla perspectiva: por um lado ele tem a ilusão de ver representado microscopicamente o gesto pictural original, e por outro se vê face à realidade de uma pintura imensa que é distorcida na proporção e invade de forma opressiva seu campo visual. Richter chega a invocar em uma entrevista (op.cit. p.201) o "Princípio de Incerteza de Heisenberg", enunciado em 1927, segundo o qual é impossível medir em um mesmo momento a posição e a velocidade de uma única partícula – a determinação de uma das variáveis implica na perda da outra. Nesta tela o "Princípio" vem enriquecer a percepção – a visão que capta a tela oscila entre a percepção do detalhamento ampliado de um gesto reduzido, e a realidade pictórica de uma tela de 20m de comprimento por 1,90m de altura. A aparência é colocada em cheque uma vez que ela se aproxima e ao mesmo tempo se distancia da realidade original – com toda a precisão possível.

A precisão aqui, portanto, foi necessária para gerar uma tensão entre o acontecimento fotografado e a pintura da fotografia; ela aparece como disparador de uma linha de força que fragmenta e confunde a percepção. A precisão em Boulez não vem para gerar tensão; ela é uma garantia de controle por áreas, do plano mais elementar ao mais geral, sempre na busca de coerência e unidade sobre as quais se desenvolve a imaginação. Boulez mesmo se esforçando pelo controle absoluto não abre mão dos paradoxos que temperam seu processo criativo:

O que é necessário preservar quando se compõe? Antes de tudo, eu diria, mesmo que isto possa parecer paradoxal, a possibilidade do acidente, do desvio, até mesmo da transgressão. Certamente a composição é feita a partir de idéias fundamentais, estas deduções estando encadeadas por uma lógica unitária, esta última podendo aliás tomar tanto a forma da transição quanto a da ruptura. A dedução pode e deve mesmo se curvar a partir do acidente, do gesto. A forma deve poder desviar de sua trajetória prevista para descobrir territórios que não estavam programados. Quando ela encontra uma resistência do material ou ao contrário, sua dutibilidade, o desenvolvimento deve poder se modular sobre os acidentes do terreno. Para evitar relações absurdas ou confrontações improdutivas, para fazer suscitar seu material em fase, para fazer coincidir necessidades de desenvolvimento locais com uma hierarquia limitada, me parece

indispensável ser capaz de inventar esta ordem à medida da necessidade (BOULEZ, 1985).

Portanto, o autor da mais detalhada elaboração teórica sobre a composição musical no século XX, na qual a precisão e o detalhamento das variáveis é levada ao extremo, valoriza aqui "a possibilidade do acidente, da transgressão" enquanto meio legítimo e mesmo "indispensável" para se reinventar a ordem. Precisão e acidente, opostos que se repelem, aqui são conjugados na constituição da técnica musical.

Nas últimas páginas de *Penser la Musique Aujourd'hui*, Boulez centra seu discurso sobre o poder da "imaginação, esta rainha das faculdades" (1964, p.167). Para ele, toda a rede de controle de relações anteriormente projetada deve, ao final das contas, reverenciá-la, legitimando-a enquanto a real juíza de todas as causas. A citação anterior fala também disto. Quando o acidente de percurso passa a ser considerado como uma possibilidade de enriquecimento do processo criativo, percebe-se que a rede de controle por mais que se infiltre na estrutura não passa de uma rede de apoio técnico, a imaginação é quem faz o real trabalho. A ordem se inventa durante a caminhada, a técnica vem patrocinar os movimentos, a imaginação é quem, no final das contas, indica as boas direções. Boulez ordena as forças com a precisão possível, através de uma rede de controle hiper-abrangente, acolhendo, ao mesmo tempo, os acidentes como oportunidades para flexibilizar a ordem, que pode e deve caminhar através de territórios não programados.

Os territórios hiper-programados são encontrados na estética de Brian Ferneyhough. Como Richter e Boulez, Ferneyhough também busca uma hiper-precisão; mas no seu caso, o excesso de controle na multiplicação e detalhamento das variáveis, gera, por vezes, a perda de controle local. A imprecisão na execução, fruto de uma demanda tecnicamente desproporcional, dá lugar a uma série de desvios (imprecisões) no resultado sonoro. O procedimento tem uma lógica que o orienta: a precisão é regida por uma curva ascendente, que aponta para cima à medida em que se aumenta o número de variáveis controladas – quanto mais variáveis controladas, maior a precisão. A partir de um determinado limite, o aumento de variáveis ou o incremento do controle sobre elas, faz com que a curva

se inverta e passe a apontar para baixo pela impossibilidade do intérprete em solucionar todas as demandas; pelo excesso de instâncias controladoras se evolui do preciso ao impreciso. Mas Ferneyhough sabe disto; a reversão da curva não é fruto de uma inadvertência, mas de um desejo de tensionar a execução e, a partir daí, reconfigurá-la. O intérprete submetido a uma instrução excessiva é obrigado então a efetuar uma escolha pessoal de quais solicitações ele acatará, e quais deixará de lado (e o compositor deseja que esta escolha seja pessoal). Isso vem gerar um nível de tensão na performance que é o que lhe interessa. Ferneyhough leva a escrita ao limite da sobrecarga de modo a gerar no intérprete a necessidade (mais que a possibilidade) de refazer a obra tendo a si mesmo como a referência principal e insubstituível – outro intérprete produzirá outro resultado, tão autônomo quanto, e não menos necessário. Com isto a 'precisão' enquanto variável constituinte de uma técnica criativa pode levar criador, obra e intérprete (no caso da música) a configurações e desempenhos bastante diferenciados, gerando inclusive situações paradoxais, nas quais a variável é virada ao avesso, funcionando na direção oposta.

Em Francis Bacon mais uma faceta da precisão aparece, justamente expondo a outra face da moeda – o excesso de precisão o perturba, e o pintor intervém para destruí-la. Bacon não é um criador interessado em narrativas e ilustrações, e todo excesso de precisão na imagem coloca-o em situação de incômodo:

Na maioria das vezes em que tentei representar a imagem com mais exatidão, para que fosse mais ilustrativa, ela se tornou extremamente banal e aí, por puro desespero e desânimo, a destruí completamente, ao me sentir incapaz de reconhecer as marcas que estava fazendo na imagem – mas, de repente, percebo que a coisa está se aproximando mais daquilo que meu instinto visual me pedia que fizesse na imagem que procurava captar. Trata-se realmente, no meu caso, de fazer uma armadilha para capturar o fato a cada instante de sua plenitude (Bacon, in: SYLVESTER, 2007, p.53).

Bacon, de certa forma, enfrenta a mesma questão fundamental de Richter – alcançar uma conexão pictórica mais próxima e suficiente do real, e a precisão é uma das vias de passagem. Mas Bacon tenta alcançar o real não pelo viés da exatidão no detalhamento, como o faz Richter, mas pela precisão na captura daquilo que emana do personagem em foco. O rastro do personagem é seguido pela intuição que mergulha na imprecisão formal, espécie de armadilha do inconsciente,

como ele mesmo diz, que desvia da precisão na forma, para alcançar a precisão na aparência:

Para mim o mistério da pintura, hoje, é a maneira como se poderia reproduzir a aparência [...] fazer uma coisa totalmente ilógica, mas totalmente real: como no caso de um retrato onde essa coisa fosse reconhecida como a pessoa retratada (Bacon, in:SYLVESTER, 2010, p.105).

A reprodução a seguir é de um estudo para auto-retrato – o criador se vê a si mesmo. O desafio técnico é o risco a correr; aqui Bacon abre a armadilha para si mesmo e entra dentro, na expectativa de descobrir como captar na plenitude, com a precisão possível, um real que só ele mesmo reconhece:



Figura 33: Três estudos para um auto-retrato – 1976 – Francis Bacon

A violência que envolve a Figura é perceptível, mas ela não surge como uma violência representada; é uma violência que vai contida nas zonas imprecisas, nas zonas de indiscernibilidade, nas quais, como coloca Deleuze (2002, p.29), a carne é a porção vulnerável. Falta nitidez na textura do rosto; determinadas regiões foram embaçadas, apagadas, e é por aí, na fresta aberta pela imprecisão da zona indiscernível que surge a violência da sensação. A técnica em Bacon é uma técnica

que busca, no interior das figuras, a sensação, para através dela flexibilizar a imagem e desencobrir o real.

O que eu estou dizendo é que esfrego um pedaço de pano ou uso um pincel ou apago com qualquer bobagem que tenha à mão, ou jogo por cima terebentina, tinta e outras coisas mais, tudo na esperança de quebrar a inflexibilidade da imagem, para que ela se desenvolva, por assim dizer, espontaneamente segundo sua própria estrutura e não segundo a minha (Bacon, in: SYLVESTER, 2010, p.160).

Os procedimentos utilizados para gerar perda de nitidez na imagem, são muitas vezes desvios técnicos que Bacon inventa por se encontrar sem saída; trata-se de um outro viés da técnica que ele experimenta quando a racionalidade se mostra incapaz de abrir o caminho:

"os meios pelos quais a aparência pode ser reproduzida são procedimentos muito misteriosos porque sabemos que algumas pinceladas ao acaso podem fazer surgir subitamente a aparência com uma clareza que nenhum meio tradicional seria capaz de produzir (Bacon, in: SYLVESTER, 2010, p.105).

Paradoxo: o acaso produz clareza. Esta constatação abre a passagem para a próxima variável – o acaso. O acaso (*týche*), de acordo com Platão, é uma das três instâncias do poder criativo do cosmos, juntamente com a natureza (*phýsis*) e a arte (*techne*). Nas Leis, Platão considera as duas primeiras as responsáveis pelas mais belas criações, ficando a *techne* relegada a uma posição menor. A *techne* é uma instância que depende da ação dos mortais, possuindo, desta forma, "uma parte muito débil de verdade". Neste rol ele inclui a música e a pintura (ver p.20)

O acaso aparece no discurso de Bacon como uma de suas ferramentas essenciais, que desempenha o papel de verdadeira bóia de salvação nas situações bloqueadas: "Sei que, em meu caso, eu sei o que quero fazer, mas não sei como chegar lá. É aí que espero que o acaso ou a sorte, ou qualquer outro nome que você queira dar, venha a meu socorro e faça a coisa por mim" (Bacon, in: SYLVESTER, 2010, p.102). Bacon também coloca o acaso na origem das idéias, como espécie de mola propulsora do processo, e é por isto que ele se torna essencial em sua estética: "No meu caso, sempre que um resultado me agradou, sinto que ele foi consequência de um acaso sobre o qual pude trabalhar" (op. cit., p.56).

Em Richter se descobre uma correlação com a posição assumida acima por Bacon. Richter se caracteriza, inicialmente, por uma atitude de constante alternância nas técnicas empregadas, assim como da temática escolhida – pintura a partir de fotografias de pessoas, a partir de fotografias de paisagens, abstrações puras, pintura a partir de fotografias das próprias abstrações, abstrações com utilização do procedimento de raspagem. A partir de 1976 ele inicia sua série de abstrações, e nelas admite o acaso como parte do processo: "Eu procedo de uma maneira menos arbitrária, mais programada no sentido de que eu deixo nascer a forma pelo acaso afim de corrigi-la em seguida. O verdadeiro trabalho consiste em observar o que se gera e a decidir se o resultado é válido" (RICHTER, 2012a, p.251).

O acaso em Bacon, apesar de impulsionar o criativo, estando, portanto, à parte inteira no interior do processo, não é integrado como uma variável em pé de igualdade com as demais. Ele permanece na reserva, como um combustível extra, que é acionado no momento em que a racionalidade não apresenta a força suficiente para destravar o desenvolvimento. O acaso em Richter atua de outra forma no que tange à necessidade, mas da mesma forma no que diz respeito ao mecanismo - ele não aparece como o último recurso em situações truncadas; ele compõe o processo enquanto um disparador que gera imagens a partir das quais o trabalho se desenvolve; trata-se de um acaso conscientemente integrado, e não de um acaso salvador das paralisias indesejadas.

Em Boulez encontramos o acaso controlado, cercado de todas as garantias, como uma região de alívio na determinação, ao mesmo tempo que de controle de todos os limites. Boulez flexibiliza mas, no entanto, não se dispõe a desviar da inevitável questão, ou seja, que "o compositor fuja face à sua própria responsabilidade, se furte da escolha inerente a toda criação" (BOULEZ, 1966, p.52). O acaso aqui não salva ninguém, pelo contrário, ele aparece como mais uma possibilidade no ajuste da estrutura, e se ele não acontece nada se abala, a criação segue seu rumo sob a direção do compositor.

Boulez coloca a imaginação como instância indispensável, acima de todos os sistemas. A utilização do acaso, então, é afetada por esta última, desenvolvida por um imaginário que cria múltiplas perspectivas. O acaso foi visto anteriormente na

manifestação de um campo harmônico unificado, solto no tempo (ver p.267). A seguir verificamos uma outra possibilidade de aproveitamento do acaso: ele aparece manifesto na escolha do regente, que, na passagem, determina com um gesto da mão esquerda (*m.g.*= *main gauche* – mão esquerda) para cima ou para baixo, as opções de dinâmica a serem escolhidas pelos músicos:

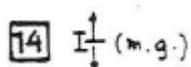


Figura 34: Indicação mão esquerda do regente Éclat – Pierre Boulez (ver Figura 35)

As opções de dinâmica em cada acorde dependerão, portanto, da mão esquerda do regente apontada para cima ou para baixo, e em cada caso, após o gesto definidor do regente, o executante ainda exerce sua escolha dentre duas opções de dinâmica possíveis para cada situação:

Le chef indique la dynamique en tournant la main vers le haut ou vers le bas (↑, ↓)

Figura 35: Éclat – Pierre Boulez, 1965

O emprego do acaso controlado aqui é mais complexo que o exemplo da p.267. Aqui, o acaso aparece como que elevado à segunda potência – o regente escolhe, e a partir de sua escolha o intérprete também escolhe – ou seja, a escolha inicial não determina uma solução única mas um campo de soluções que supõe duas possibilidades.

A seguir selecionamos mais uma possibilidade de abertura na técnica bouleziana, desta vez o acaso influenciando na forma – trata-se de um trecho de *Constellation-Miroir*, movimento central da Terceira Sonata para piano, no qual Boulez define o percurso a ser seguido através de sinais (flechas) colocadas nos finais e inícios de cada segmento. Terminado um segmento, o próximo segmento possível deve conter o mesmo sinal encontrado no final do primeiro. Além disto, a escolha de um determinado percurso pode supor distintos ajustes no andamento (ver determinação metronômica para o terceiro segmento do exemplo abaixo):

Figura 36: Troisième Sonate - Constellation-Miroir – Pierre Boulez, 1957

É possível seguir encontrando diferentes modos de emprego do acaso na obra de Pierre Boulez, a diversidade é imensa; mas o que interessa aqui não é criar um repertório exaustivo deste aspecto, e sim perceber como o acaso se integra à sua técnica composicional, como esta variável se adequa a seu discurso. Por conseguinte, observando o último exemplo, uma questão aparece: no que toca o excessivo detalhamento do controle dos tempos, como no segundo e terceiro segmentos acima, não estaria Boulez se aproximando de Ferneyhough, na medida em que o que é pedido é praticamente impossível de ser executado com precisão? Não estaria ele aqui gerando um acaso de outra ordem, ultrapassando o limite do realizável, consequência de um exagêro no detalhamento das variáveis? Fica suspensa a pergunta, com a nítida impressão que Boulez percebe este aspecto – ele é por demais visível para escapar a uma tamanha inteligência. Não foi possível, no entanto, encontrar em seus escritos uma referência clara a esta problemática.

Das hiper-demandas em Boulez voltamos então às hiper-demandas em Ferneyhough, uma vez que são elas as únicas responsáveis por algum tipo de acaso que possa ser detectado em sua obra. Pensando Ferneyhough sob a ótica bouleziana, constata-se que dificilmente se encontra um compositor que assuma de forma mais completa suas responsabilidades ao escolher. Ferneyhough mais que escolhe, ele satura o campo da escolha, ele sobrecarrega no desempenho do intérprete, e esta sobrecarga, gera a imprecisão. O acaso aqui aparece como fruto de uma impossibilidade (é a isto que nos referíamos acima em relação a Boulez anteriormente). Em Ferneyhough, ele intervém a qualquer momento, e independente do desejo do compositor – com as capacidades de execução diferenciadas, cada intérprete adentrará o território da indeterminação de acordo com sua incapacidade para resolver satisfatoriamente o que foi determinado, e este momento exato o compositor não determina, apenas supõe, sem garantias. Ou seja, em Ferneyhough, o acaso acontecerá afetando a escrita, mas sua localização no tempo também será determinada pelo acaso, ele poderá ou não acontecer - logo, acaso ao quadrado, acaso exponencializado. Trata-se de uma sutileza técnica inegável, que mescla precisão e chance, luz e sombra convivendo no espaço de uma mesma obra. Interessante observar também que, em Ferneyhough, o acaso enquanto triunfo de uma estética atualizada, só aparece como consequência da derrocada do intérprete – a técnica na estética contemporânea também se nutre das fatalidades.

De Ferneyhough a Cage – de um extremo a outro aqui se passa. Se Ferneyhough tende a determinar tudo, Cage, por vezes, não determina nada. Em Cage, a técnica incorpora o acaso em sua expressão mais crua, mais radicalmente assumida. Aqui não há meios termos; a proposta é derivada da filosofia zen-budista, que supõe o abandono de todo ego em função de alguns princípios fundamentais: "a recuperação da simplicidade; a possibilidade de se encontrar o todo, paradoxalmente, ao perder o todo; um entusiasmo especial com a riqueza do vazio" (ARTEDEHOY, 2013). Em Cage, como em Boulez, o aproveitamento do acaso se dá nas mais diversas formas, o repertório é extenso. Do mesmo modo, o que interessa aqui é muito mais o encaixe do acaso na técnica criativa, do que a enumeração de suas ocorrências. O que Cage pratica, com fidelidade à sua opção zen-budista (e aí vai uma diferença fundamental entre ele, Boulez, e Ferneyhough), é a ampliação da manifestação do acaso, que, expandido, é elevado à categoria de indeterminação:

No caso das operações do acaso, conhecemos mais ou menos os elementos do universo ao qual recorreremos, enquanto na indeterminação, eu gostaria de acreditar (talvez eu me iluda, talvez eu me engane) que eu estou fora do círculo de um universo conhecido e que eu lido com coisas das quais eu não sei literalmente nada (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p.54).

Na indeterminação, portanto, não há previsão possível, uma vez que se desconhece o campo de possibilidades. Se não há previsão possível, a possibilidade de controle se reduz. Reduzindo-se a possibilidade de controle, limita-se, logicamente, a capacidade de interferência do compositor – segundo Boulez, atingido este estágio, o compositor é forçado a admitir a abdicação de responsabilidades incontornáveis. Ou seja, no que toca a oposição 'precisão x acaso', o que é essência na técnica de Cage é herético na técnica de Boulez; impossível aqui qualquer compromisso estético. Não é difícil perceber que o mundo não é o mesmo para estes dois criadores – onde um se afoga o outro nada com satisfação.

Em Marcel Duchamp o acaso existe mas não é uma variável de primeira linha, a não ser em algumas obras, dentre as quais se destacam os 3 *Stoppages Étalon*. Criada em 1913, a composição é feita através de um procedimento de acaso: Duchamp deixa cair 3 fios de um metro de comprimento de uma altura de um metro; a forma que cada fio assume é fixada em uma tela por gotas de verniz, e esta tela é fixada em uma placa de vidro; em seguida o perfil assumido pelos fios é transferido para as bordas de 3 peças de madeira, e o conjunto é acondicionado em uma caixa de madeira. Duchamp explica que com as 3 peças de madeira é possível reproduzir, em uma folha de papel, o perfil assumido pelos fios: "A forma é um pouco diferente para cada uma. Fico com a linha e com um metro deformado. É um metro em conserva. É divertido conservar o acaso" (Duchamp in: CABANNE, 1987, p.79). O interesse, segundo ele, era captar e fixar formas produzidas pelo acaso, e tirar daí também a diversão:

"O puro acaso me interessava como um meio de se ir contra a realidade lógica: colocar qualquer coisa numa tela, num pedaço de papel, associar a idéia de um fio reto na horizontal de um metro de comprimento, caindo de um metro de altura sobre um plano horizontal com sua própria deformação, conforme seu capricho. Isto me divertia.

É sempre a idéia de diversão que me levava fazer as coisas, e repeti-las três vezes. . . (op.cit., p.78)

Tal atitude, apesar de aparentar um total descompromisso com o que quer que seja, está guiada por um posicionamento estético e ideológico bem definido. Duchamp defende aqui um projeto de neutralidade face aos impulsos da razão, e a diversão entra como a contra-partida. E Schiller nos auxilia mais uma vez: "o homem só é completo quando brinca". A técnica em Duchamp se vale do acaso para contrariar a lógica, mas contrariar se divertindo não é necessariamente uma heresia – a técnica deve prestar contas ao público mas também a seu criador.

3.2. Ortega y Gasset – a técnica e as circunstâncias

"Eu sou eu e minha circunstância, e se eu não a salvo também não poderei me salvar". Com esta frase, Ortega y Gasset acerta em cheio na condição humana, seja ela relativa à sua sobrevivência em uma sociedade que se caracteriza pela multiplicidade, seja ela relativa a um criador isoladamente concentrado em seus projetos e realizações, carregando consigo sua história, suas forças e suas fragilidades – nem nesta situação, isolado, ele escaparia de suas próprias circunstâncias, ou conseguiria abdicar de suas próprias escolhas.

Ortega localiza a origem de toda a técnica em um descompasso entre o homem e as condições que oferece o meio onde está inserido. Trata-se de uma concepção de técnica voltada para seu aspecto prático que desemboca sobre o científico, que procura fornecer a este homem meios para se "salvar" perante suas circunstâncias. No entanto, isto não impede que todo seu raciocínio seja aproveitado em considerações a respeito do fazer artístico, o que leva fatalmente ao redimensionamento da pergunta inicial: que circunstâncias estéticas, além das sociais e materiais, se apresentavam aos criadores nos distintos momentos de criação?

Ortega considera que o que move o homem é o conflito. Neste sentido, Marcel Duchamp se choca frontalmente com uma concepção de arte e de artista que ele não mais considera como suficiente. Tal conflito com a circunstância gera como reação objetos que provocam a implosão do campo conceitual que sustentava até

então o meio artístico ao qual ele mesmo pertencia. A maneira encontrada por Duchamp para gerar tal implosão não passa por um manifesto a ser transmitido a seus pares ou ao público da época; ele se manifesta pela praxis, pela 'produção' de obras que supõem necessariamente o sacrifício da concepção de técnica inerente ao campo, e a eficácia da atitude até hoje deixa seus rastros. A afirmação de que um *ready-made* não supõe técnica faz parte de uma visão parcial do gesto. Ao simplesmente escolher um *ready-made*, Duchamp conscientemente abandona preceitos básicos de um fazer artístico até então tradicional, em favor de uma eficácia estética/emocional muito claramente imaginada. Ele se rebela contra a atitude "retiniana" que vigorava nas artes plásticas já depois de algum tempo: "Desde Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo mundo [...] Quando se vê o que os abstracionistas fizeram depois de 40 é a pior coisa, eles são ópticos, estão na retina até o pescoço" (Duchamp in: CABANNE, 1987, p.73-74). O *ready-made*, que se revela o produto tecnicamente mais radical de Duchamp – ou seja, onde é negada em sua integralidade a técnica do *technites* grego, aquele que sabe fazer com as mãos – não é uma pintura, mas supõe em sua produção uma concepção absolutamente não retiniana. Não se trata de um objeto para ser visto como gerador de um agrado à vista; não há no *ready-made* nenhuma concessão ao prazer visual, e isto faz parte da técnica na atitude: "Não é uma fórmula de escola de pintura onde se segue um mestre. Era uma posição mais elevada, na minha opinião" (loc.cit).

Em Cage encontra-se talvez a situação mais próxima à de Duchamp no que se refere ao conflito com a circunstância. O fato dele tomar Duchamp como referência não aparece simplesmente como um parentesco estético - soa muito mais como um parentesco circunstancial. Cage, assim como Duchamp, também se sente oprimido por um ambiente artístico que ele não digere, o que reverbera inevitavelmente sobre sua concepção técnica. Observa-se que justamente os dois criadores mais incomodados com a atitude estética de seu entorno, justamente os dois casos que apresentam o maior grau de tensão em relação à circunstância (cada um por suas razões específicas), reagem batendo de frente com todas as aquisições técnicas passadas, desviando para uma espécie de grau zero da técnica, onde o compromisso entre o que vigora e o que é proposto é praticamente impossível – a técnica em função de uma estética, mas sobretudo a negação de um passado

técnico em decorrência de uma circunstância, é o que se percebe em Duchamp e Cage.

Boulez, no que concerne às circunstâncias, aponta para uma direção bem mais cômoda; sua referência maior está na tradição, nas aquisições técnicas de seus antepassados. Suas circunstâncias são constituídas sobretudo pelo dado histórico, ou seja, ele apanha a circunstância da maneira como lhe legaram seus predecessores, sendo a maior reverência devida aos que mais próximo dele se encontram; sua preocupação é com a vanguarda, conceito ainda muito forte neste crepúsculo de modernidade que ele representa no universo da composição musical no século XX. Seu caminhar é guiado pela tradição, numa busca de continuidade muito mais do que de ruptura. A circunstância aparece como suporte muito mais do que como dado perturbador, muito embora dentro desta circunstância composta, seu entorno lhe oferecesse também oposições contra as quais ele necessitava resistir. Tudo isso faz parte da quadra vivida, tudo isto gera impulsos a favor e contra, que vem alimentar o ânimo criativo, tudo isto faz puxar a força que vem de dentro e que procura manter viva a chama da criação, tudo isto é a circunstância que estimula o labor técnico, como afirma Ortega.

Ferneyhough e Richter aparecem com um quadro próximo do que foi visto em Boulez, compromissados com o novo mas em um momento de menor tensão, no qual não há cismas decisivos sendo jogados – o momento histórico das grandes querelas artísticas que aglutinavam personalidades em torno de ideais estéticos apaixonados ficou cada vez mais para trás com o distanciamento das primeiras décadas do século XX (Ferneyhough nasceu na Inglaterra em 1943 e Richter na Alemanha em 1932). Apesar disto, tal ambiência não elimina em nenhum deles as capacidades reflexivas, a necessidade do mergulho profundo no âmago dos próprios processos criativos, onde residem, sem nenhuma dúvida, dramas e dilemas estéticos em nada desprezíveis, onde a circunstância também tensiona e produz seus frutos.

Francis Bacon corre por fora neste aspecto. Dentre todos os outros, ele aparece como a personalidade muito possivelmente a mais torturada, ou seja, com uma circunstância pessoal, afetiva e psicológica que beira os limites da ruptura (até

onde foi possível captar tal aspecto, evidentemente), e com uma estética que lhe coloca na posição do franco atirador no meio artístico. Incensado pelo *milieu*, ele produz de maneira muitíssimo pessoal, mantendo do ponto de vista da linguagem pictórica uma absoluta autonomia e individualidade, que é de certa forma assegurada por uma atitude de rejeição de qualquer academicismo formativo e por uma independência estrita em relação a qualquer movimento ou escola de seu tempo:

A arte de Francis Bacon, totalmente amoral, não é carregada de nenhuma mensagem e não pretende nem comentar a tristeza do tempo, nem refletir a natureza íntima das coisas: que a imagem saída de sua cabeça e de suas mãos afirma energicamente a sua presença, um ponto, é tudo (LEIRIS, 1989, p.36).

Presença que se afirma, como coloca Michel Leiris, presença da qual emana um saber que, embora partindo de uma técnica auto-didata, lhe permite manobrar suas figuras em um jogo muitíssimo particular e refinado, que procura as últimas tensões entre o figurativo e figural, e as direciona ao sistema nervoso, conforme as circunstâncias.

Ortega auxiliou a jogar uma luz diferente nos processos criativos. A partir de suas colocações ficou claro que a técnica não pode ser vista como uma realidade fixa; ela é um complexo em constante mutação, que progride e se transforma conforme o ritmo do mundo, e conforme também às sensibilidades do homem que nele perambula, e que regula suas elaborações sempre em função de uma necessidade e de um desejo, por vezes utópico, de deixar suas marcas naqueles que deles se aproximam. Não há um vetor único que direciona a técnica – ela se faz de acordo com o sistema das necessidades.

3.3. Jacques Ellul - a técnica e os sistemas

A construção de um projeto estético se faz a partir de pontos de apoio, de referenciais históricos e estruturais. A aproximação de Jacques Ellul se fez em função da questão sistêmica que ele explora bastante, aspecto essencial na reflexão estética, privilegiado por uns, menos favorecido por outros, mas inevitável em qualquer campo no qual se pretenda instituir a ordem (ou a desordem).

A visão de Ellul sobre o fazer artístico, sobre o que move um criador, e sobre a maneira como os impulsos externos são absorvidos por aquele que cria apareceu como muito redutora e por vezes superficial no correr desta pesquisa. Ele emite juízos de valor muito apressados, desclassifica atitudes com muita facilidade e dá a impressão de que, com a reflexão sobre a técnica e seus mecanismos mais operacionais, ele acredita desvelar todos os segredos, clarear todas as zonas escurecidas que por vezes invadem o campo da criação, e que nem o mais poderoso e sábio dos filósofos consegue desanuviar. A reflexão sobre a técnica é uma via de aproximação do fazer artístico extremamente poderosa, mas não se pode jamais imaginar ser possível, através dela, explicar tudo, equacionar todos os cismas, julgar todas as atitudes. Nem impressiona o tom negativo e pessimista que ele credita à arte contemporânea, que considera inteiramente dominada por uma técnica mecanicista e insensível. Foi este tom que nos afastou desde o princípio de um outro filósofo da técnica extremamente valorizado pelo meio das ciências exatas – Lewis Mumford – que publica um volume inteiro consagrado à negação da arte contemporânea (*Arte e Técnica*, 1980) que ele considera empobrecida e perniciosa na medida em que se deixa levar, acredita ele, por um tecnicismo frio e enrijecido. O equívoco é o mesmo. As engenharias quando se aproximam das artes tem que se apoiar um pouco mais profundamente nas filosofias e nas estéticas, sob pena do superficialismo. Arte se faz com lógica, mas não exclusivamente com lógica.

De toda forma, a contribuição de Ellul foi positiva na medida em que permitiu ver a técnica numa progressão, que parte das operações técnicas, que evoluem para os fenômenos técnicos, que compoem o sistema técnico que invade a sociedade técnica. A construção é talvez calcada em uma lógica um tanto quanto linear, bem conveniente a uma engenharia das concretudes, menos conveniente às artes; não deixa, no entanto, de ser produtiva se aproximada com cuidados.

A questão da técnica pela via do sistema fica evidente em Boulez e mais incisivamente ainda em Ferneyhough. Ambos se preocupam em hierarquizar, potencializar e controlar discretamente as variáveis da textura, dos tempos, da forma. Ferneyhough vai, evidentemente, em uma direção diferente de Boulez neste particular – o tipo de operação que a série supõe enquanto base da escrita contraria o que Ferneyhough espera de um sistema estruturador. Além disto, sua proposta

arrisca por poder ser facilmente confundida com um desvio megalomaníaco, que superdimensiona as capacidades mesmo de um intérprete virtuoso, produzindo um labirinto sem saída, que imprime um sentimento de derrota e frustração em todos aqueles que enfrentam suas partituras de forma desavisada. É fácil emitir uma crítica rápida sobre Ferneyhough, até mesmo pelo exagero que sua proposta supõe. A considerar a tarefa do instrumentista por um viés calcado na *performance* tradicional, o que Ferneyhough propõe soa como falta de discernimento, como absurdo e inadequação; mas a verificação do que ele escreve a respeito recoloca os pontos em seus devidos lugares. Ele se baseia na elaboração de um hiper-sistema que sobrecarrega conscientemente o intérprete, mas visando a produção de uma tensão sutil, que surge justamente do exagero calculado. Não se trata de uma proposta ligeira, mas de uma tentativa de abertura nos espaços técnicos, apoiada em uma inteligência fina, que busca, na resposta ao excesso de sistema, uma sonoridade diferenciada. Ellul seguramente encaixaria tal proposta em uma visão deformada da técnica na criação, em mais um equívoco da sociedade técnica, da mesma forma que foi capaz de enxergar nos ready-made de Marcel Duchamp apenas "objetos que exprimem tendências industriais" (ver p.70). Retiramos dele o que nos foi possível.

3.4. Martin Heidegger – a técnica e a verdade

Heidegger aparece no final de todo este trabalho, juntamente com os gregos, como o referencial teórico sem dúvida o mais produtivo. E não o consideramos produtivo simplesmente pelo que fomos capazes de elaborar, a partir dele. A sensação de produtividade vem sobretudo do fato de que seu aproveitamento não pára aqui. Encerro este trabalho com a nítida impressão de que o que foi desenvolvido a partir de suas elaborações está muito distante ainda do aprofundamento necessário; sua filosofia não é de fácil acesso, e um primeiro trabalho sobre ele é apenas o descortinar de um campo muito fértil. A reflexão sobre a essência de alguma técnica sempre vai conduzir por caminhos algo sombrios – Heidegger aponta para um mistério persistente quando fala de sua origem: "Está longe a pretensão de resolver o enigma. Resta a tarefa de ver o enigma" (HEIDEGGER, 2010, p.201); ou seja, nem mesmo ele consegue elucidar integralmente o problema, que diríamos nós em nossa ainda vã filosofia.

Heidegger trata a técnica justamente como questão, como um campo sobre o qual ele se debruça, não para chegar no outro extremo do percurso com uma definição objetiva e bem acabada, mas para sondar suas profundezas, buscar incansavelmente sua essência. O estudo de Heidegger no presente trabalho foi baseado principalmente em seu texto "A questão da técnica" (2006), por ser um texto chave não somente em sua produção, mas por ser uma referência obrigatória quando se fala de técnica no campo da filosofia ocidental. Nele, Heidegger inicia pelo caráter instrumental da técnica, que supõe uma inevitável cadeia causal que é explorada a partir das quatro causas, como colocadas por Aristóteles – as causas *materialis, formalis, finalis e efficiens*. A técnica moderna vai ativar modos de responder e dever que articulam estas causas, que colocam o homem em um extremo da corda e no outro o construto que é conduzido à sua vigência. O *technites* aparece, portanto, para mediar a produção – *poiesis* - que conduz do encobrimento ao desencobrimento da verdade do ente. Heidegger não se ocupa neste texto de uma técnica voltada especificamente para o fazer artístico; ele trabalha com uma técnica que explora a natureza em suas potencialidades, naquilo que ela tem de disponível e que vem a ser descoberto, pela via do pensamento calculador. Técnica é então uma forma de desencobrimento da verdade - *alethéia*.

Não se trata agora de verificar, dentre os criadores aqui trabalhados, aqueles que mergulharam mais fundo, pela via da técnica, em suas heideggerianas verdades, e, por extensão, nas verdades da existência e do mundo. São todos eles personalidades marcantes no campo das artes, sinceramente envolvidos com uma busca profunda e visceral de suas verdades próprias, todos eles essenciais para que se possa construir uma idéia aproximada dos modos como a técnica trabalha, como ela se estabelece e se espalha pelos processos de criação contemporâneos.

Mais interessante se torna pensar agora um modo de manter vivo o impulso, já imaginando a continuidade do caminho. Percebe-se, desde já, a necessidade de uma maior aproximação de "A origem da obra de arte" (HEIDEGGER, 2010, 1992). Werle (2013) coloca que quando Heidegger questiona a técnica, a ciência ou as artes, seu foco principal é a questão do 'produzir'; e a produção depende evidentemente de alguma técnica. Mas a produção pode acontecer em diversos domínios. Em "A questão da técnica" Heidegger centra seus esforços na reflexão

sobre a técnica moderna, não necessariamente preocupado com o fazer artístico. O exercício aqui praticado foi, o tempo todo, o de procurar a fertilidade nas derivações, de modo a ampliar a compreensão da técnica no campo das artes. Em "A origem da obra de arte" onde a questão da produção também aparece como o eixo principal, o fazer artístico é o foco, e a obra de arte é o ente em torno do qual acontece a discussão. A conjunção de "A origem da obra de arte" com "A questão da técnica" pode levar ainda mais longe na compreensão do processo criativo e, por conseguinte, da técnica que o sustenta – isto fica como uma direção indicada desde já, que muito estimula nossos próximos passos.

Em "A origem da obra de arte", Heidegger retoma a *techne* grega e desce um degrau a mais em suas profundezas - coloca que a equivalência *techne*/arte não deve ser tão estritamente calcada sobre a experiência artesanal. Para ele, no pensamento grego, "a palavra *techne* designa muito mais um modo de saber. Saber significa ter visto, no sentido amplo de ver, ou seja, reconhecer o que está presente diante de nós enquanto tal" (HEIDEGGER, 1992, p.115). O artista passa a ser então um *technites* não por funcionar como um artesão que molda seus utensílios, mas porque tanto a produção de um utensílio quanto a de uma obra de arte acontece por meio de uma irrupção do homem, "acontece naquela produção que, desde o princípio, deixa aparecer o ente em sua presença" (loc.cit.). Além disto, o fazer do artista é uma atividade que "é determinada e regida pela essência da criação, e nela permanece retida" (op.cit., p.116).

O que interessa a Heidegger neste texto é sair à procura da essência do ato criador que, para ele, "é determinada pela essência da obra [...] pelo ser obra da obra" (op.cit.p.116). No ser da obra acontece a verdade. Nela "é conquistado o aberto no qual se apresenta, e de onde se retira tudo o que se manifesta e se afasta enquanto ente" (loc.cit.). A arte deixa de ser então o objeto de uma estética que procura situá-la em relação aos ideais de beleza, perfeição ou equilíbrio, para passar a funcionar como o lugar da abertura na qual surge o ente que se instala à sua maneira. "Ao pensar a verdade, Heidegger privilegia a obra de arte como ente peculiar em torno do qual ganha forma, consistência e acessibilidade o próprio acontecimento da clareira do ser" (DUARTE, 2008, p.26). A clareira do ser é a abertura, e a abertura é a obra por onde se manifesta o ente, em sua verdade. E

este manifestar se dá, segundo Heidegger, na forma de um combate onde se opõem luz e sombra, terra e mundo. E de que forma se diferenciam terra e mundo no interior deste combate?

O mundo é o espaço aberto que contem as decisões, as escolhas e determinações do homem enquanto um agente da história. Uma história que ele constrói à medida que experimenta no mundo os sucessos e fracassos, as dores, medos e satisfações, que se sujeita a pressões que o obrigam a flexibilizar atitudes ou resistir na fixidez de suas posições. A terra, por sua vez, não é simplesmente a matéria que dá forma ao planeta que nos abriga; ela é "aquilo que ao se mostrar e irromper em um mundo volta a recobrir-se e a fechar-se" (op.cit., p.27). A terra se abre, irrompe, mas ao mesmo tempo resiste, retorna sobre si mesma e se fecha para manter suas reservas, "para tudo submeter à sua lei" (HEIDEGGER, 1992, p.118). Terra e mundo se chocam em um combate que acontece na obra de arte. Mas a obra não atua de forma resolutiva, não alivia as tensões do combate, ao mesmo tempo que não permite que este degenere em um choque destrutivo; no interior do conflito, terra e mundo são conduzidos "em medida e em limite à Unidade de um mesmo contorno" (op.cit., p.119).

E esse combate que vem para descortinar a unidade se dá na história. Como coloca Duarte "cada época histórica se constitui não por meio de uma referência convencional marcada cronologicamente, mas como a resposta humana, diferente a cada vez, a um envio do destino, a um determinado modo de desvelamento do ser dos entes" (2008, p.23). O fluir do tempo exige do homem que ele descubra novos modos de desencobrimento daquilo que vai no seu âmago, de sua verdade oculta. Em "A questão da técnica" Heidegger elabora o conceito de armação - o "*Gestell*" - enquanto essência da técnica moderna; é a juntura que agrega, é a composição que invoca e desafia o homem a desencobrir o real no modo de sua disponibilidade (HEIDEGGER, 2006, p.24). Mas o *Gestell*, ao mesmo tempo que agrega, articula e organiza os impulsos do desencobrimento, é armadilha: "convém afastar a idéia ingênua de que o homem controla a armação, uma vez que ele mesmo está inserido no campo do desafio da natureza, como um elo da cadeia da 'armação' " (WERLE, 2013).

A armação que devora o homem é um conceito elaborado por Heidegger para tentar penetrar na complexidade da técnica moderna; mas a arte, enquanto campo de manifestação da verdade, deve e pode supor um caminhar por fora, um desviar que desviando enfrenta: "a arte, antes de ser apenas um setor da vida humana, uma mera atividade do homem (de um pequeno grupo de artistas ou dos amantes da arte), constitui uma possibilidade diferente para o homem de estar no mundo" (WERLE, 2013). Heidegger, na abertura de "A questão da técnica" coloca que a essência da técnica não é nada de técnico (2006, p.11). A elaboração deste trabalho mostrou que, para se aproximar desta essência de modo a compreender mais organicamente os processos criativos, não se deve concentrar no caráter instrumental da técnica, que é sem nenhuma dúvida o que chama a atenção, de modo mais imediato, daqueles que se voltam para a questão, tanto na música quanto nas artes plásticas - foi justamente o que nos moveu no início desta caminhada. Nosso interesse maior por Heidegger neste momento se deve à direção que ele aponta, que cria um desvio complexo no qual a obra de arte, para ser compreendida juntamente com sua técnica, deve ser articulada com a história, com a política e, sobretudo, com a verdade, que sempre flutua no horizonte mais afastado de nossas existências:

O vínculo estabelecido por Heidegger entre história, verdade, política, ontologia e a obra de arte marca seu afastamento em relação às abordagens filosóficas que, desde os finais do século XVIII, conceberam a arte como um domínio específico de produção, reflexão e fruição, o domínio estético, consolidado por Kant a partir de sua delimitação em relação aos campos teórico e prático. Na contramão da tradição estético metafísica constituída desde Platão e Aristóteles, Heidegger não apenas pensa a obra de arte como manifestação da verdade como volta a pôr a arte em questão, o que implica assumir já não saber o que é a arte, o que é a obra e qual a sua origem (DUARTE, 2008, p.24).

O ponto de partida foi a técnica, em torno dela nos movimentamos todo este tempo, e chegamos em face da verdade que se esconde por detrás de um enigma que desafia. Segundo Heidegger o enigma não se resolve – resta a tarefa de vê-lo. Sem querer apontar o caminho da salvação, fica aqui registrado o desejo de seguir na procura da fresta por onde passar, para dele nos aproximarmos. E o movimento continua.

REFERÊNCIAS

AARON, Alice. **Un livre: le 'livre' de Mallarmé** de Jacques Scherrer. La Revue Moutarde. n^o6, 10.04.2004. Disponível em <<http://larevuemoutarde.free.fr/numeros/06/06-04.htm>> Acesso em 7 fevereiro 2013.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1974. 165 p.

ANTOINE, Jean-Philippe. Photographie, peinture et réel: la question du paysage dans la peinture de Gerhard Richter. In: **Gerhard Richter**. Paris: Editions Dis Voir. 1995. p.55-91

ARISTÓTELES. **Obras**. Madrid: Aguilar, 1967. 1633 para

ARTEDEHOY. **Uma aproximación al pensamiento "Zen"**. Disponível em: <<http://www.artedehoy.net/html/vanguardias.html>> Acesso em 12 junho 2013.

BALANSARD, Anne. **Technè dans les dialogues de Platon: l'empreinte de la sophistique**. Germany: Academia Verlag. 2001, 430 p.

BAMFORD, Christopher. **Finding the figural in Deleuze and Lyotard**. Institute of Humanities and Social Science Research. Manchester Metropolitan University. Actual Virtual #9. Disponível em: <http://www.eri.mmu.ac.uk/deleuze/journal09_3.php>. Acesso em 02 abril 2013.

BAYER, Francis. **De Schoenberg a Cage: essay sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine**. Paris: Editions Klincksieck. 1981. 216 p.

BAZIN, François. **Cours d'harmonie: théorique et pratique**. Paris: Henry Lemoine et Cie, Editeurs, [ca.1857]. 400p.

BENJAMIN, Walter. **L'homme, le langage et la culture**. Paris: Editions Denoël/Gonthier, 1971. 196 p.

BORNHEIM, Gerd A. **Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

BOSSEUR, Jean-Yves. **John Cage**. Paris: MInerve. 2000. 218 p.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo: Perspectiva. 1972. 151 p.

_____. **L'enjeu thématique**. Conferência no College de France. Gravação: 60 min. Paris: 1985.

_____. **Penser la musique aujourd'hui**. Genève: Gonthier, 1964. 169 p.

_____. **Points de repère**. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1981. 574 p.

_____. **Relevé d'apprenti**. Paris: Editions du Seuil, 1966. 386 p.

BOURG, Dominique. Jacques Ellul ou la condamnation morale de la technique. In: **Cahiers Jacques Ellul**: pour une critique de la société technicienne. Bordeaux: Editions Internationales Jacques Ellul, 2004. p.67-85.

BUDISMO ZEN, Manual introdutório. Corporación de estudios y artes orientales ZEN KITAIDO. Chile. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/126660083/Budismo-Zen>> Acesso em 15 março 2013.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. 205 p.

CAGE, John. **A year from Monday**: new lectures and writings. London: Marion Boyars Publishers Ltd. 1976. 167 p.

_____. **Silence**: lectures and writings. London: MIT Press. 1970. 276 p.

CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1982. 207 p.

CANDIDO, Maria Regina. **A feitiçaria na Atenas clássica**. Rio de Janeiro: Letra Capital Editora. 2004. 125 p.

CASSIRER, Ernst. **Ecrits sur l'art**. Paris: Editions du Cerf. 1995. 267 p.

CASTELLO BRANCO, Patricia. **Martin Heidegger: a técnica como possibilidade de poiesis**. A Parte Rei: revista de filosofia.nº63,maio 2009. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/castelo63.pdf>.> Acesso em: 10 março 2012.

CNRTL - **Centre national de ressources textuelles et lexicales**. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/>> Acesso em 13 de setembro de 2012.

CHARLES, Daniel. **Gloses sur John Cage**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1978. 288 p.

COURTOT, Francis. **Brian Ferneyhough**: figures et dialogues. Paris: L'Harmattan, 2009.269 p.

CRAIA, Eladio Constantino. **Gilles Deleuze e a questão da técnica**. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, 2003. 297 p.

CRITELLI, Dulce. **Martin Heidegger e a essência da técnica**. Margem. São Paulo. N.16, p.83-89, dez.2002. Disponível em <<http://www.pucsp.br/margem/princ16.htm>>. Acesso em: 14 de abril de 2009.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP, 2006. 292 p.

DAUMAS, M. (Ed.) **Histoire general des techniques**. Paris.: PUF, 1979. 5v.

_____. L'histoire des techniques: son object, ses limites, ses méthodes. In: **Revue d'histoire des sciences et de leurs applications**. Paris: PUF, 1969.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007. 184 p.

_____. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Les Editions de Minuit, 2005, 219 p.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1997, v.1 a v.5

CNRTL. DICTIONNAIRE DU CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. Disponível em <<http://www.cnrtl.fr/definition/dépotoir>> Acesso em: 16 de outubro de 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact: archeology, anachronism et modernité de l'empreinte**. Paris: Les Editions de Minuit, 2008. 370 p.

DREYFUS, Hubert L. De la techne à la technique. In: **Cahier de l'Herne**. Paris: Editions de l'Herne, 1983. p.285-304.

DUARTE, André. Heidegger e a obra de arte como acontecimento historial-político. In: **Artefilosofia**. Ouro Preto: Tessitura Editora, n.5, p.23-34, jul.2008.

DUCHAMP, Marcel. **Escritos: Duchamp du signe**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. 254 p.

DURAND, Émile. **Traité complet d'harmonie: théorie et pratique**. Paris: Alphonse Leduc et Cie, [ca.1881]. 511 p.

DUVE, Thierry de. (Ed.) **The definitively unfinished Marcel Duchamp**. London: The MIT Press. 1991. 488 p.

ECO, Humberto. **A definição da arte**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora. 1972. 281 p.

ELGER, Dietmar. **Gerhard Richter**. Paris: Editions Hazan, 2010. 334 p.

ELLUL, Jacques. **L'empire du non sens: l'art et la société technicienne**. Paris: Presse Universitaire de France, 1980. 286 p.

_____. **La technique ou l'enjeu du siècle**. Paris: Ed. Economica. 1990. 423 p.

_____. **Le système technicien**. Paris: Le Cherche midi. 2004. 338 p.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução J.B.Mello e Souza. eBooksLibris. <www.ebooksbrasil.com> janeiro2005. 39 p. Acesso em 12 abril 2012.

_____. **Prometeu Agrilhado**. Tradução e prefácio de Eduardo Scarlatti. Lisboa: Edições Antígona, 1995. 80 p.

FERNEYHOUGH, Brian. **Collected writings**. Edimbourg: Hardwood Academic Publishers. 1995. 545 p.

_____. Deuxième quatuor à cordes. In: **Contrechamps**, Paris: Editions L'Age d'Homme. n8, p.149 -162. 1988.

_____. Entretien. In: **Contrechamps**. Editions L'Age d'Homme. Paris, n8, p.163 – 174. 1988a. Entrevista concedida a Paul Griffith.

_____. Entrevista com Brian Ferneyhough. In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n2, .1-18. 2009. Entrevista concedida a Felipe Ribeiro.

_____. Parcours de l'oeuvre. In: **Contrechamps**. Editions L'Age d'Homme. Paris, n8, p.8 – 40. 1988b. Entrevista concedida a Philippe Albera.

_____. Unity Capsule: un journal de bord. In: **Contrechamps**. Editions L'Age d'Homme. Paris, n8, p.139 - 148. 1988c.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GONÇALVES, Márcia C.F. A morte e a vida da arte. In: **Kriterion**. Belo Horizonte: Editora UFMG. n.109, p.46-56, jun 2004.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Ática Editora, 1996. 280 p.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da música do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 257 p.

GUY, Alain. **Ortega y Gasset ou la raison vitale et historique**. Paris: Editions Seghers, 1969. 181 p.

HAAR, Michel. Le tournant de la détresse. In: **Cahier de l'Herne**. Paris: Editions de l'Herne, 1983. p.331-360.

HAMILTON, Richard. **Le grand déchiffreur: Richard Hamilton sur Marcel Duchamp**. Dijon: Les Presses du Réel. 2009. 272 p.

HAUSER, Arnold. **Teorias del arte: tendencias y metodos de la critica moderna**. Barcelona: Editorial Labor. 1981. 422 p.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Ed. 70. 2010. 252 p.

_____. A origem da obra de arte. In: **Kriterion** : Revista de Filosofia, Belo Horizonte , v. 33, n. 86, p.111-133, ago. 1992.

_____. **Ensaio e conferências.** São Paulo: Editora Vozes. 2006.

_____. **Introdução à metafísica.** Biblioteca tempo universitário. 1969a. 227 p.

_____. **Ser e tempo.** Petropolis: Vozes. 2008, 589 p.

Il Museo Imaginario. Disponível em http://ilmuseoimmaginario.blogspot.com.br/2012_12_01_archive.html> Acesso em: 07 abril 2013.

IONESCU, Vlad. **Figural Aesthetics:** Lyotard, Valery, Deleuze. Belgium: Catholic University of Leuven. Disponível em: < <http://www.lyotardproject.org/wp-content/uploads/Ionescu-RWL.pdf>> Acesso em 2 abril 2013.

JAEGER, Werner. **Paidéia:** a formação do homem grego. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 1989. 966 p.

JARESKI, Krishnamurti. A inspiração poética no Íon de Platão. In: **Kínesis** – revista de estudos dos pós-graduandos em filosofia da Unesp. São Paulo, v.II, nº3, 2010, p.284-305.

KANDINSKY, Vassily, MARC, Franz(Org.). **L'Almanach du Blaue Reiter.** Paris: Ed. Klincksieck, 1981. 355 p.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1995. 381 p.

KOECHLIN, Charles. **Traité de l'Harmonie.** Paris: Max Eschig, 1928. 3v.

KOSTELANETZ, Richard. (Ed.) **John Cage:** an anthology. New York: Da Capo Press Inc., 1970. 240p.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Doroty. **Tonal harmony:** with an introduction to twentieth century-music. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1999. 680p.

KOSUTH, Joseph. **Art after philosophy and after:** collected writings, 1966 – 1990. Massachusetts: The MIT Press. 1991.

KÜBE, J. **Techne und arete.** Berlin: DeGruyter, 1969.

LARBI, Leo. **Les échos du labyrinthe:** étude du second quatuor à cordes de Brian Ferneyhough. 128 p. Mémoire de master 2. UFR Arts, philosophie et esthétique. Université de Paris 8. Paris, 2012.

LAUSCHKE, Marion. Les fonctions de l'art chez Ernst Cassirer. In: **Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique.** Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 2010. p.27-41.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. Notes sur Bacon. In: **Francis Bacon.** Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996. P.43-53.

LEIRIS, Michel. **Bacon le hors-la-loi**. Paris: Fourbis. 1989, 59 p.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. **Martin Heidegger e a técnica**. *Scientiae studia*. São Paulo, v.5, n.3, 2007. Disponível em: <http://www.scientiaestudia.org.br/revista/cont_05_03.asp>. Acesso: 14 abril 2009.

LEVY, Pierre. **Cyberculture**: rapport au conseil de l'Europe dans le cadre du projet "Nouvelles technologies: coopération culturelle et communication". Paris: Editions Odile Jacob, 1997. 313 p.

LOUBET DEL BAYLE, Jean-Louis. Aux origines de la pensée de Jacques Ellul. In: **Sur Jacques Ellul**. Troude-Chastenet, Patrick(Org.). Pessac: L'esprit du Temps. 1994. 359 p.

MALEVITCH Kasimir S. **De Cézanne au Suprematisme**. Lausanne: L'Age d'Homme. 1974, 181p.

MARCADE, Jean-Claude. **Malévitch**. Paris: Casterman, 1990, 279 p.

MICHAELIS. **Dicionário de ingles on line**. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/>> acesso em 22 janeiro 2013.

MICHELAZZO, José Carlos. **Do um como princípio ao dois como unidade**: Heidegger e a reconstrução ontológica do real. São Paulo: Annablume editora. 1999, 227 p.

MIQUEL, Christian, MENARD, Guy. **Les ruses de la technique**: le symbolisme des techniques à travers l'histoire. Montréal: Les Editions du Boréal. 1988. 389 p.

MITCHAM, Carl **Que es la filosofia de la tecnologia?** Barcelona: Ed. Anthropos, 1989.

_____. **Thinking through technology**: the path between engeneering and filosofy. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 397 p.

MITCHAM, Carl, MACKKEY, Robert. **Philosophy and technology**: readings in the philosophical problems of technology. New York, Teh free press, 1983. 403 p.

MORINEAU, Camille. Au-delà de l'opposition entre abstraction et figuration: *blow up* et figuration du vocabulaire abstrait; In: GODFREY, Mark (Org.). **Gerhard Richter**: panorama. Paris: Editions du Centre Pompidou. 2012. p.123-162.

MUMFORD, Lewis; **Arte e Técnica**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1980. 143 p.

NGA. National Galery of Australia. Collection Search. **Willem de Kooning**. Woman V. Disponível em < <http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=47761>> Acesso em: 26 março 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Lisboa: Guimarães. 1984, 316 p.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. **Francis Bacon e a fundamentação da ciência como tecnologia**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Curso de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditação da técnica**. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano Ltda, 1963. 135 p.

_____. **Obras Completas**. Madrid: Alianza Editorial. 1970, 12 v.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 188 p.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou o castelo da pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. 103 p.

PERON, Paula. **Monitoria de psicanálise**. PUC, São Paulo. Disponível em <http://monitoriapsicanalisesp.blogspot.com.br/2010_03_01_archive.html> Acesso em: 3 de abril de 2013.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-Century Harmony**. New York: W.W.Norton & Company, 1961. 287 p.

PLATÃO. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1969. 1715 p.

PRIBERAM, Dicionário da língua portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=sistema>> Acesso em 25 agosto 2011.

RAMIREZ, Juan Antonio. **Duchamp: el amor y la muerte, incluso**. Barcelona: Ediciones Siruela, 1986.

REBER, Henri. **Traité d'Harmonie**. Paris: Colombier Editeur, 1927. 287 p.

RICHTER, Gerhard. **Textes: 1962-1993**. Paris: Les Presses du Réel, 2012a. 302 p.

_____. citações homepage disponível em < <http://www.gerhard-richter.com/quotes/procede-5> > Acesso 22 novembro 2012b.

RIEMANN, Hugo. **Armonia y Modulación**. 2.ed. Barcelona: Editorial Labor, 1905. 305 p.

ROOCHNIK, David. **Of art and Wisdom: Plato's understanding of techne**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996. 300 p.

ROSEN, Charles. **Schoenberg**. Paris: Les Editions de Minuit. 1979. 110 p.

RUDIGER, Francisco Ricardo. **Heidegger e a questão da técnica**. Porto Alegre: Sulina. 2006. 247 p.

SANCHEZ, Juan Escamez. **Ortega y Gasset**. Recife: Editora Massangana. 2010. 49 p.

SCHAERER, Rene. **Etude sur les notions de connaissance et d'art d'Homere a Platon**. Macon: Protat Freres, 1930. 220 p.

SCHEPS, Ruth (Org.). **O império das técnicas**. Campinas: Papirus Editora, 1996. 230 p.

SCHOENBERG, Arnold._____. **Fundamentals of music composition**. London: Faber, 1967. 224 p.

_____. **Le Style et L'Idée**. Paris: Ed. Buchet-Chastel, 1977. 389 p.

_____. **Traité d'Harmonie**. Paris: Ed. J.C.Lattès, 1983a. 519p.

STEWART, Michael. "**Hephaistos**", **Greek Mythology**: From the Iliad to the Fall of the Last Tyrant. Disponível em <
<http://messagenetcommresearch.com/myths/bios/hephaistos.html>>. Acesso em: 13 março 2012.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Contemporary art: a sourcebook of artist's writings**. London: University of California Press, 1996. 1003 p.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify. 2007. 206 p.

_____. Un parcours. In: **Francis Bacon**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996. P.13-32.

SZABOLCSI, Bence. **Bartók, sa vie et son oeuvre**. Paris: Boosey & Hawkes. 1968. 331 p.

TAMINIAUX, Jacques. L'essence de la vraie technique. In: **Cahier de l'Herne**. Paris: Editions de l'Herne. 1983. p.263-284

TASSARINI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 165 p.

TIRLONI, Valentina. Le Gestell heideggérien est-il un dispositif? In: **Du Gestell au dispositif**: comment la technisation encadre notre existence. Bruxelles: EME & Inter Communications. 2010. p.5 – 23.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, 499 p.

TOOP, Richard. Lemme-Icône-Epigramme. **Contrechamps**. Editions L'Age d'Homme. Paris, n8, p.86 – 127, 1988.

VANEL, Hervé. Crucifixion. In: **Francis Bacon**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996a. p.81.

_____. L'imagination technique. In: **Francis Bacon**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996b. p.63-71.

_____. Triptych – in memory of George Dyer. In: **Francis Bacon**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996c. p.174.

VATTIMO, G. **Introduction à Heidegger**. Paris: Edition du Cerf, 1985. 210 p.

VIATTE, Germain. D'une exposition à l'autre. In: **Francis Bacon**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996. p.9.

WERLE, Marco Aurélio. **Heidegger e a produção técnica e artística da natureza**. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732011000400007&script=sci_arttext> Acesso em 10 junho 2013.