

IMAGEM & SOM, ORIENTE & OCIDENTE: UMA VENTURA

Ana Beatriz Barroso. UnB.

RESUMO: Neste artigo abordo a relação entre imagem e som, Oriente e Ocidente, na Arte Moderna e Contemporânea, por meio da música de Gilberto Gil, do Sijô (poesiacanto coreana clássica), da arte de Yoko Ono e do filme “Gaijin, ama-me como sou”, de Tizuka Yamasaki. Interpreto alguns extratos desse referencial a fim de melhor perceber os valores estéticos que eles sustentam e propagam. Dentre esses, destaco o senso de participação (sentir-se parte de si, do outro e do universo) presente em Gil; o diálogo cotidiano com a natureza, evidenciado no Sijô; a necessidade da paz, vivida por Yoko, e a igualdade fundamental que atravessa as diferenças, mostrada em Gaijin. Como esses valores se desdobram na transformação e na conservação do ecossistema estético atual é o que busco compreender.

Palavras-chave: arte, experiência, contemporâneo, ritmo, lúdico

ABSTRACT: *In this article I discuss the relationship between image and sound, East and West, in the Modern and Contemporary Art, through the music of Gilberto Gil, the Sijo (Korean classical poetry), the art of Yoko Ono and the movie Gaijin, loves me as I am, of Tizuka Yamasaki. I interpret some extracts of this framework in order to better understand the aesthetic values they uphold and propagate. Among these, I highlight the sense of belonging (feeling part of ourselves, of others and of the universe) brought by Gil; the daily dialogue with nature, evidenced in the Sijo; the urgency of Peace, lived by Yoko; and the basic equality that goes beyond the differences, shown in Gaijin. How do these values unfold themselves in the process of transformation and conservation of the current aesthetic ecosystem?*

Key-words: *art, experience, contemporary, rhythm, playful*

Ainda que eu tenha pouco contato com a cultura oriental, a sensação que tenho é de que ela é muito diferente da nossa. Desde os relatos ouvidos ao acaso até as notícias e a leitura de obras literárias ou artísticas do Oriente me causam essa sensação. No mais recente depoimento que escutei, contava-se que os donos brasileiros de um restaurante no Japão, em uma das cidades atingidas pelo tsunami de dois anos atrás, ficaram muito surpresos ao ver, no dia seguinte à tragédia, uma enorme fila na porta do estabelecimento. Aproximando-se, foram percebendo que a fila era formada pelas pessoas que estavam jantando ali na véspera, quando tiveram que sair correndo para sobreviver. Estavam em fila para pagar o jantar.

Um trecho do escritor Nagai Kafu causou-me um sentimento semelhante ao experimentado quando ouvi a história acima, um sentimento de admiração, que

guardo até hoje, e a impressão de que os japoneses são muito civilizados – ainda que socialmente muito controlados. Vejamos.

Kyoko passou a trazer para casa antigos clientes de seus tempos de gueixa e quando isso não era suficiente para cobrir as despesas percorria casas de chá e agências de matrimônio à procura de outros. Observando a facilidade com que sua amiga se virava, Kimie começou a pensar que esse poderia ser um bom meio de sobrevivência e um dia acabou ela mesma entrando na profissão. Mas, temendo ser presa por atuar sem licença, Kyoko decidiu voltar a ser gueixa. Embora Kimie achasse que não seria nada mal ela também virar gueixa, ao saber que a polícia, para conceder licença, era obrigada por lei a procurar a família para preenchimento dos formulários, não lhe restou alternativa senão trabalhar como garçone. (KAFU, 2008, p. 15)

A história de Kimie e Kyoto se passa em Tóquio, na primeira metade do século XX. Fiquei imaginando como seria, hoje, se a prostituição no Brasil fosse regulamentada por lei e se a polícia enviasse um formulário às famílias das prostitutas a fim de exercer controle e conceder-lhes licença de trabalho. Ainda que gueixa não seja o mesmo que prostituta e que garçone não seja o mesmo que gueixa, havendo nuance de significado entre os termos, todos se referem a um só tipo de atividade, tão velha quanto o mundo, tão presente em tantas culturas, as quais relutam em aceitá-la plenamente, as quais estabelecem diferentes relações com a prostituição. É neste limbo, situado entre o comum e o distinto, entre o igual e o diferente que quero desenvolver o sentimento original de admiração ao qual me referi inicialmente. Habitando a nuance, tal sentimento não desandarà para o enaltecimento ingênuo daquilo que mal conhecemos, nem para a vanglória acrítica daquilo que nos habita – nossa própria cultura. A propósito, a palavra puta, de origem latina, deriva do verbo *putare*, que significa pensar, raciocinar, calcular. *Mutatis mutandi*, puta é a mulher que pensa.

Um dos intuitos deste texto é perceber o trânsito que há entre aspectos da cultura oriental e da ocidental. Outro, é ensaiar uma confluência dos valores veiculados nesse trânsito, observando-os no campo da Arte Moderna e Contemporânea, a fim de ver como esse campo integra o ecossistema estético atual. Sei que é incorreto falar em cultura oriental como se houvesse um bloco uniforme que pudesse receber esse nome. No entanto, há fragmentos do “mundo de lá” pulverizados no “mundo de cá” que nos permitem pensar em um conjunto de hábitos, práticas, valores, comportamentos, posturas, cerimônias e tradições que, por serem diferentes dos nossos, nos fazem percebê-los como forma única, a qual, se

comparada com a nossa forma ocidental (que também, sabemos, é de perto multiforme) nos ensina tanto sobre ela quanto sobre nós. Desses fragmentos, destacarei inicialmente o apreço à tradição, traduzido de algum modo no culto aos antepassados.

Quando comecei a estudar Arte na universidade, nos idos dos anos noventa, falar de tradição era raríssimo. Queria-se o novo. Almejava-se a originalidade. Cultivava-se a ruptura com a tradição. Olhava-se para a frente, o futuro estava batendo à porta e entrando pela janela. Olhava-se para o aqui e agora: o contemporâneo. A subversão, o vazio, a arte tecnológica, os zeros e uns articulados em algoritmos, em fluxo, indo, indo, a grande rede se formando, a promessa de um novo mundo conectado, uma memória e uma inteligência coletiva, tudo isso nos ocupava inteiramente, sem deixar espaço para nada que se assemelhasse ao entendimento do valor da tradição ou, melhor dizendo, das tradições — um olhar que fosse, inculto que fosse, a nossos antepassados artísticos. Não se dava valor à tradição, nem no singular, nem no plural.

Ao mesmo tempo, nas Minas Gerais, em Pernambuco, na Sapucaí e em todo canto onde existe arte e cultura popular brasileira, a tradição era e é valorizada. Não raro ouvimos dos carnavalescos que neste ano sua escola está levando muita tradição para a avenida. E mesmo Paulinho da Viola (1981, p. 2)¹ canta: “tá legal, eu aceito o argumento, mas não me altere o samba tanto assim. Olha que a rapaziada está sentindo a falta de um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim.” Na realidade, onde tudo se mistura, prevalece a sensação de que ora é a tradição, ora é a falta de tradição que se fazem notar. No entanto, a força da tradição ela mesma, assim como a força da inovação ela mesma, estão sempre presentes aqui e ali, lá e agora. Apenas se altera a sensação que temos delas: onde, quando, por que e como cultivamos nossas raízes e projetamos nossos frutos. Por isso quis lembrá-las.

No filme “*Gaijin, ama-me como sou*”, de Tizuka Yamasaki (Brasil, 2005), há uma passagem particularmente bonita, a qual nos faz refletir sobre o que vem sendo dito. O argumento gira em torno de uma personagem, a avó (*bachan, BA*)², que veio mocinha para o Brasil, junto com um grupo de imigrantes de várias nacionalidades, para trabalhar nas lavouras de Londrina, a pequena Londres paranaense. Sua neta vem a se casar com um brasileiro descendente de espanhol, homem ousado que

enriquece rapidamente e perde tudo com o confisco dos depósitos bancários realizado pelo governo de Fernando Collor de Mello, em 1990. O contraste entre a humildade, a modéstia e a segurança nipônicas e a impulsividade, o senso de risco e a ousadia do brasileiro-espanhol se faz sentir. A família, já arruinada financeiramente, vai com a avó centenária ao Japão. Lá, ela é recebida com desprezo por um jovem sobrinho. Ao ver a cena, o marido da neta fica indignado, intervém e faz com que *bá* seja devidamente recebida. Uma senhorinha, também idosa, emociona-se ao recebê-la; fora graças ao dinheiro enviado do Brasil por *bá* que eles não morreram de fome durante a Segunda Grande Guerra Mundial. Ao longo do filme, quando *bá* enviava pelos Correios aquele dinheirinho miúdo, fruto de suas parcas economias em condições tão precárias, parecia que o gesto era de uma ingenuidade sem sentido, de uma inocência risível. Só a gente que vive de olhar sabe: as coisas não são o que parecem ser.

As tradições, a ousadia e a inovação são todas necessárias. O que seria do gesto da avó se não fosse o gesto do marido da neta? O que seria de nós sem os outros, do Oriente sem o Ocidente, da imagem sem o som? Nada. Parece óbvio, mas na prática isso é esquecido; prevalece no sistema econômico globalmente vigente — e altamente excludente — a indiferença ao outro por ele ser outro, o desamor ao outro por ele não ser como nós. Daí a beleza do subtítulo do filme: *ama-me como sou*. Imploro, pois, a rigor, não há outro jeito de amar. Surge dessa constatação a ideia de resistência, vontade de permanecer como se é (como sou) sendo outro. O que vale para as culturas distintas em função do espaço, da geografia, vale também para o que é distante e distinto no tempo, nas eras. “Afinal deste dia fica o que de ontem ficou e ficará de amanhã: a ânsia insaciável e inúmera de ser sempre o mesmo e outro.” (PESSOA, 1986, p. 214). A dimensão do arbitrário, do que resiste às explicações — somos o que somos porque somos o que somos —, não pode ser ignorada em nome da ordem global, dita racional, onde tudo se explica e nada se justifica. Cada qual é como é. “O seu amor / Ame-o e deixe-o / Ser o que ele é.” (GIL, 2006, p. 5)³.

Se cada pessoa e cada cultura é como é (a mesma e outra), com suas limitações e potencialidades, uma pessoa e uma cultura é um universo orgânico ou um ecossistema — casa onde os elementos se encontram em conexão, onde tudo se ajusta, combina-se e forma um conjunto organizado. Nesse ecossistema,

tradições e inovações persistem e afloram por si mesmas, pela própria lógica das interações. Assim, a vida, as culturas em interação e a arte (mais do que nós mesmos) mudam, quer queiramos quer não, e resistir não equivale, portanto, a ser inflexível ou imutável, equivale a combinar as mudanças pessoais com as mudanças inexplicáveis da vida, criar um ritmo e não ditá-lo nem deixar que o ditem. Talvez resistir seja não se alterar no fundo, mas permanecer sendo o que intimamente se é, nas mais diversas situações. Resistir seria pensar com as vísceras, sentindo-se ecossistema? Forçar (em si e nos outros, no Oriente e no Ocidente) mudanças no que é essencial à organização da pessoa e, por extensão, da cultura e da arte, é não resistir, é fazer concessão onde não se pode fazer concessão, é não perceber nem respeitar a diferença natural imanente e intrínseca entre as partes de um mesmo todo. E não existe ecossistema, seja ele estético, seja ele social e biótico, sem diferença, sem biodiversidade. No caso dos ecossistemas estéticos, posso assegurar que eles não existem sem que haja diversidade poética (de criação) e que essa não existe desconectada de uma cultura, de uma tradição, de uma pessoa íntegra, nem de uma abertura à inovação.

A imagem que mais se aproxima da ideia de resistência aberta acima delineada pode ser encontrada no conceito (já meio desgastado pelo excesso de uso, reconheço, mas ainda denso, forte e belo, a meu ver), de *autopoiesis* (autocriação), dos biólogos chilenos Maturana e Varela (1997). Nos seres vivos, há em nível molecular um processo de autocriação contínua, responsável pela produção e reprodução do indivíduo naquilo que ele mesmo é. Os seres vivos constituem-se, assim, em sistemas *autopoiéticos* na medida em que comportam uma rede de processos de criação, transformação e destruição de componentes que interagem uns com os outros, sustentando, redefinindo e regenerando o próprio sistema até o fim. Esse sistema se adapta (plasticamente, diríamos) ao meio e é tão mais complexo quanto maior for sua capacidade de adaptação ao meio. A dimensão propriamente criadora dos seres vivos, isto é, a dimensão que cria seres vivos a partir de seres vivos, reside nesse sistema fechado, nuclear e resistente, cujas interações auto-criadoras estão circunscritas ao próprio ser vivo. Como este ser vivo se movimenta, modifica-se, comove-se e se altera em relação ao meio, ele se torna parte do meio, o qual pode ser visto como um outro sistema, igualmente *autopoiético*.

Esse macro-sistema *autopoiético* será ecossistêmico se for entendido como

casa de seres vivos, diversos e igualmente *autopoiéticos*, e será estético se nessa casa prevalecer um senso de combinação das partes norteadas pela sensação de pertencimento (inexplicável) ao todo conjuntural. O poema a seguir, de um estudioso do Confucionismo-Sung, o erudito Kim In-hu (Coréia, 1510-1560), revigora essa sensação: “As montanhas azuis / por si por si / As águas verdes / por si por si / Os montes por si / as águas por si / E entre montes e águas / por si meu corpo / Entre tudo isso este corpo crescido por si / também envelhecerá / por si por si. (Kim In-hu apud IM; MARSICANO, 1994, p. 96).

Uma das razões que subjaz à junção das forças de resistência-tradição-ousadia-inovação reside na linguagem, na qual podemos criar a sensação do todo. Ora, para falar usamos um sistema regido por um código comum, tradicional, arbitrariamente convencionado entre os membros de uma cultura. Contudo, ao falar, ao usar esse código, falamos ao nosso modo, articulando as ideias de maneira própria. Nessas micro variações de articulação, observável na alteração das falas de cada indivíduo, contribuimos pessoalmente para que transformações ocorram no todo, no conjunto da língua, dos sentimentos, das percepções e dos valores nela veiculados. Ou seja, pelo simples fato de falar e pertencer a uma tradição linguística podemos alterar (ainda que infimamente) a cultura, berço dessa mesma tradição. Essa alteração é tanto mais real quanto mais o uso da língua não é mecanizado, mas sentido. Ou, se preferirmos, essa alteração é tanto mais real quanto mais o uso da língua não é reconhecido, mas percebido, já que “para perceber, o espectador deve criar sua própria experiência” (DEWEY, 2005, p. 56, tradução nossa). Quando estranhamos ou quando usamos de modo estranho, sentido, a própria língua, experimentando expor aos outros uma articulação particular; quando há esse esforço singelo de falante criativo-criador, poetizamos, encontramos-inventamos um ritmo visceral, já podemos alterar e sermos alterados (eco)sistemicamente. Isso também se dá na escuta, quando ouvimos de fato o outro, a fim de percebê-lo.

Tal poetização é verificável na linguagem dita articulada, verbal, no palavrear propriamente dito, e também nas demais linguagens, nas da arte inclusive, a qual tem vocação claramente estética, mais que crítica. Cabe lembrar que etimologicamente a palavra “arte” traz de sua origem latina, *ars*, a ideia de articulação. Soma-se a essa ideia uma outra, originária da cultura grega: *techné*. Assim, a arte ocidental é herdeira direta dessa dupla tradição, greco-latina. O

equilíbrio ou o jogo proporcional entre essas duas noções milenares, *ars* e *techné*, articulação e técnica, é instável, mas representa o núcleo do processo *autopoiético* da arte ocidental.

Gilberto Gil, em sua obra, elabora de modo ímpar a interação desse núcleo com o ecossistema estético característico do momento atual, quando a noção de casa se amplia, deixando de se limitar às quatro paredes, à vizinhança, à cidade, ao campo, ao país e ao hemisfério (ocidental ou oriental), para chegar à noção de *oikos* (ancestral do prefixo “eco”, de ecossistema) planetário, casa-Terra. Nesse momento preciso, faz-se necessário criar e sentir um ritmo igualmente preciso, capaz de combinar partes tão díspares e ao mesmo tempo tão partes de um mesmo todo. Faz-se necessário compreender a nova configuração que o conhecimento adquire: mecânico-quântica, interativa e transdisciplinar (NICOLESCU, 2005; NOVAES, 2008; MORIN, 2009; LYOTARD, 2000; DELEUZE, 2010; MAFFESOLI, 2007). Essa nova configuração nos permite ensaiar uma aproximação com a visão de mundo encontrada em algumas filosofias e práticas orientais, como o Zen Budismo, o Yoga, o Confucionismo e o Taoísmo. Aproximando-nos percebemos que nem cá nem lá há um corte nítido entre sujeito e objeto, como tradicionalmente se via no Ocidente. Tudo é relação e está em conexão. “Diz o I Ching: divino é saber o que distingue você de você, você dos outros, do outro você, você do mundo, do você do ser.” (GIL, 2006, p. 10). Meditação.

Dentro de si mesmo / Mesmo que lá fora / Fora de si mesmo / Mesmo que distante / E assim por diante / De si mesmo, / *ad infinitum* / Tudo de si mesmo / Mesmo que pra nada / Nada pra si mesmo / Mesmo porque tudo / Sempre acaba sendo / O que era de se esperar. (GIL, 2006, p. 14)

Perceber-se dentro e fora de si, distinguir-se de si e dos outros, ver-se como um observador que cria o observado, sujeito que inventa o objeto e é inventado por este, é algo que se exercita na linguagem poética (criadora), a qual viabiliza essas duplas e múltiplas criações. Michel Foucault (2009), ao sublinhar a necessidade do escrever aliada à vontade de saber está de algum modo dizendo que é o exercício visceral da linguagem associado ao desconhecido (e ao desejo de conhecê-lo) que fazem o sujeito. O sujeito, entendido como amálgama de pessoa-meio-assunto, relevo ambulante na paisagem, parte integrante do ecossistema que o circunda e compõe, corpo utópico que escolhe como olhar, ouvir, sentir, saber, conhecer, escrever e criar, inventa-se como escritor na escrita, como artista na arte, como

pessoa no ser, no ato mesmo de ser e de criar enquanto sente e pensa.

Assim, a noção de linguagem como sistema que engendra, permite, impede e permeia o processo de autocriação das comunidades humanas apenas torna clara a potência poética de toda linguagem e de todo ser humano. Gil (2006, p. 13) pontua: “na lata do poeta tudonada cabe / Pois ao poeta cabe fazer / Com que na lata venha a caber/ O incabível.” Sublinhe-se aqui que o fator poético é potência porque prevalece na realidade o fator pragmático da linguagem. Fazer com que na lata venha a caber o incabível não é evidente; a linguagem poética demanda exercício, certa técnica. Esse exercício é tão mais belo quanto mais se torna ritmo sentido: ar articulante. Quando simplesmente se habita a linguagem poética se percebe que ela é casa, casa da gente, *oikos*; mais que um sistema, ela é ecossistema aberto ao estético, ritmado.

O compositor me disse / Que eu cantasse distraidamente / Essa canção / Que eu cantasse como se o vento / Soprasse pela boca / Vindo do pulmão / E que eu ficasse ao lado / Pra escutar o vento / Jogando as palavras / Pelo ar / O compositor me disse / Que eu cantasse ligada no vento / Sem ligar / Pras coisas que ele quis dizer / Que eu não pensasse em mim / Nem em você / Que eu cantasse distraidamente / Como bate o coração / E que eu parasse aqui / Assim. (GIL, 2006, p. 15)

Essa música, Gil fez para Elis. Nela se lê ou se entrevê que o exercício rítmico, ou estético, é realmente ser e estar. Ser e estar integralmente a ponto de ser e estar distraidamente, sendo meio, já nem sendo mais o que se é, coincide com o ritmo da presença poética: ser e estar em alerta, pronto para a criação, em qualquer lugar, “aqui onde a cor é clara, agora, que tudo é escuro, viver em Guadalajara, dentro de um figo maduro.” (GIL, 2006, p. 2). Tal é, também, o exercício diário do artista no mundo contemporâneo — e não no mundo oriental ou ocidental. O desafio: viver em arte é essencialmente vivenciar o espaço interno do figo maduro, isto é, experimentar a provocação e o treino de se situar plenamente em seu tempo e lugar, lembrar sua história, imaginar seus devires, perceber o momento. Situar-se plenamente em seu tempo não quer dizer, contudo, coincidir plenamente com ele.

Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não

conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

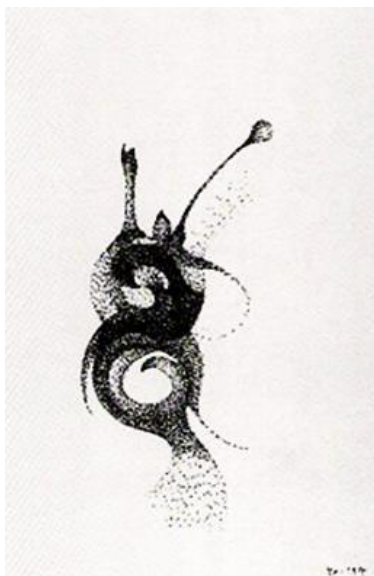
Nesse sentido, a arte contemporânea (a qual não coincide exatamente com a Arte Contemporânea, ocidentalmente instituída) nos transforma ao estimular-nos a falar de nossos contextos, quaisquer que sejam eles, relacioná-los a outros contextos, articular técnicas, pensar na vida, viver, conversar, sentir o outro como outro, digno de ser o que é, independente de nossa vontade, fazer exercícios de dissociação e anacronismo, de aproximações e distanciamentos, deixar o vento soprar pela boca, vindo dos pulmões, fazer coisas à toa, coisas de nada, como faz Lenora de Barros⁴, com primor, por capricho e gosto de fazer bem. Artistas contemporâneos, no sentido exposto por Agamben, ensinam-nos a nos encantarmos com essa arte assim entreposta, de si e dos outros, de lá e de acolá, de antes e de depois, pelo prazer do encantamento, pela beleza de sentir o prazer e a dor do outro transformada em arte, experiência estética. Aprendemos nessa arte (do entre, do vão, oceânica) a nos sentir mais gente nesse sentir, a habitarmos-nos, a sentirmos-nos em casa onde quer que estejamos, a celebrar e a “fazer cerimônia” em qualquer ecossistema. Torná-lo estético passa a ser, então, mais relevante que criticá-lo unilateralmente: tornar estético um ecossistema significa perceber como suas partes integram o todo.

De algum modo, em detrimento da complexidade do senso estético, o viés crítico dominou a cena da arte ocidental depois de Duchamp (PAZ, 2004) e ofuscou a inocência natural que tínhamos, temos, por sermos habitantes da linguagem, seres falantes, criadores no falar-fazer sentido, estéticos por nós mesmos (por si, por si), inocentes como a *bachan* de “Gaijin” ou como quem faz arte; “só o amor com sua ciência nos torna tão inocentes [...] como o musgo na pedra” (Mercedes Sosa, *Volver a Los 17*, tradução nossa)⁵. A inocência, assim como a crítica, são próprias da pessoa, não precisam ser importadas de intelectos alheios, de culturas outras, de um lado ou de outro, nem precisam ser controladas. Elas emergem naturalmente da postura íntegra, do sujeito ciente de seu aqui e agora, sendo e estando o que lhe compete ser e estar: musgo na pedra, pedra no caminho, pessoa no mundo, cantor no palco, ator em cena, poeta no verso, artista no tempo e no espaço. Quando não é assim, a pseudocrítica neurótica torna-se guerra, imposição, impostura, não aceitação de si nem do outro em seu universo orgânico e nem das partes todas do

ecossistema, cada qual sendo o que é.

E aí está, por todo canto, estilhaços de uma guerra global alimentada por um espírito crítico embrutecido, de matriz positivista, briguento, cego, desalmado, arritmico e sem corpo utópico, sem aldeia, sem casa, sem língua-mãe, desconectado do ecossistema circundante. Assim se dá essa guerra contemporânea, inestética como todas as outras, da qual vemos diariamente os estragos, o sangue, o terror, a indiferença. Em meio aos escombros, com esperança, vejo algumas pessoas “ex-estranhas” (LEMINSKI, 2013), artistas, músicos, cineastas e Yoko Ono lançando ao vento um sopro de paz, a força do sim — despojamento — sincronizada com a força do não, resistência discreta, ativismo pessoal.

Em uma exposição da qual Yoko participava em Londres, onde conhecera Lennon, havia uma escada colocada ao centro da galeria. Lá em cima, no teto, havia uma pequena inscrição onde se lia: yes. Sim⁶. As outras imagens, depois, que tive dela, tão díspares, multiplicaram esse sim. Nos anos oitenta, eu ainda criança, meio sem entender nada, vi Yoko e John nus na cama, posando simples para os fotógrafos, em luta pela paz: faça amor não faça guerra. Nunca esqueci. Depois uma prima brigou comigo porque não chorei quando assassinaram John Lennon, não entendi a gravidade daquele fato, nem a fealdade daquele gesto, tão entretida estava em patinar, para lá e para cá, na varanda da casa de minha tia. A vida... Quando a gente começa a entender certas coisas, quando a gente atina, quando a gente se percebe parte de um ecossistema que nos excede e, ao mesmo tempo, integra-nos? Depois ainda, bem depois, não sabia se eu gostava do disco *Shaved Fish* (1975), mas ficava ouvindo, para gostar. Preferia, sem dúvida, as imagens da capa às músicas, mas dentre essas estava “*Give Peace a Chance*” e “*Mind Games*”, que eu muito apreciava e aprecio até hoje. Já às exposições vaziiíssimas de Yoko Ono em minha cidade, fui meio por acaso⁷. Quase ninguém ia. Brinquei em sua obra. Entendi isso: a arte, pelo menos a arte de Yoko, era para a gente brincar com ela. Tínhamos que entrar, escorregar, passar por um buraco, sair de mau jeito, achar estranho. A gente ria. Ia indo. Recentemente impressionei-me com alguns desenhos, pouco divulgados, de Yoko Ono. É de uma série instigante, com a qual tomei contato em 2010 no ambiente virtual de estudos da Licenciatura em Artes Visuais EaD / UnB. Não consegui localizá-la novamente. Será são imagens de dentro do figo maduro? Guardei uma.



Desenho de Yoko Ono, s.d.

A última obra que vi, vivi, ao vivo, de Yoko, foi em uma exposição intitulada *Arte para Crianças* (Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2008). Também lá senti, pela primeira vez, a beleza da obra de Ernesto Neto (2008, p. 7), “a gente vai para o que ama”. Formou-se, então, o entendimento nítido da dimensão lúdica da arte, residindo nessa dimensão sua potência transformadora e, portanto, paidêutica. No desdobramento dessa potência, a paz vigora, pois é a abertura para a experiência do outro (em nós e no outro) e o desfecho da experiência em si mesma e para além de si mesma que vai nos atravessando, transformando-nos no que já somos quando temos coragem de sermos o que somos no espaço-tempo em que nos encontramos. Apaziguamos. Não que neguemos a luta, pelo contrário, se ela se faz necessária (e ela quase sempre se faz necessária), por destino, por precisão ou por insanidade, própria ou alheia, luta-se. Está-se preparado para o combate. Contudo, a ideia de guerra — ver razão, beleza e sentido na guerra — desaparece, inexistente quando a pessoa desenvolve uma relação lúdica com o mundo, com a vida, com as outras pessoas, estejam elas próximas ou distantes, no Brasil ou na China.

Por uma relação lúdica entendo uma relação pautada no sentimento trágico de igualdade e dessemelhança, leveza e gravidade, o qual nos leva a assumir nossa diferença e nossa comunhão com as outras partes do ecossistema onde nos encontramos. Tal sentimento não nos autoriza, no plano humano, a ver ou tratar alguém como inferior ou superior a nós enquanto pessoas, seres vivos falantes, ainda que sua posição social, sua tradição, sua raiz cultural, sua cor, seus aspectos

fenotípicos, seus comportamentos e hábitos, sejam diferentes dos nossos e nos pareçam estranhos. Somos todos, no fundo, meio estranhos. Quem nos encoraja a desenvolver esse sentimento é o mestre ignorante Joseph Jacotot, recentemente lembrado por Jacques Rancière (2004) em livro primoroso. Esse sentimento combina com o ritmo do ecossistema estético apontado por inúmeros artistas e poetas contemporâneos, orientais ou ocidentais. Pressinto. A relação lúdica com o mundo é estética e torna nosso ecossistema estético. A imagem que traduz o artista lúdico vem para mim da tradição modernista; é de Paul Klee. A citação é um pouco longa, desculpem-me.

Deixem-me usar uma metáfora, a metáfora da árvore. Pelo que podemos supor, o artista dedicou toda sua atenção a esse mundo multiforme, e de alguma maneira encontrou seu caminho nele. Com toda calma. Ele tem um senso de orientação tão bom que é capaz de organizar a passagem fugidia dos fenômenos e das experiências. Essa orientação nas coisas da natureza e da vida, essa organização ramificada e diversificada, é o que gostaria de comparar à raiz da árvore. Dessa raiz afluem para o artista as seivas vitais que vão passar através dele e através de seus olhos. Portanto ele ocupa o lugar de tronco. Pressionado e movido pelo poder daquele fluxo, ele encaminha o que foi vislumbrado para a obra. Assim como a copa da árvore se desdobra visivelmente para todos os lados, no tempo e no espaço, a mesma coisa acontece no caso da obra de arte. Ninguém pensaria em exigir da árvore que produzisse uma copa exatamente igual à raiz. Todos entendem que não pode existir uma relação direta de espelhamento da imagem entre a parte de baixo e a de cima. É claro que as diferentes funções, em diferentes domínios elementares, têm que produzir divergências vitais. Mas acontece que, no caso do artista, muitas vezes pretendem proibir justamente essas divergências em relação ao seu ponto de partida, contrariando uma necessidade plástica. Chegam ao cúmulo de acusá-lo de ser um incapaz e um falsificador intencional. Contudo, ocupando o lugar que lhe cabe — no tronco da árvore —, tudo o que ele faz é recolher e encaminhar aquilo que vem das profundezas da terra. Não servir nem dominar: apenas comunicar. Portanto ele assume uma posição realmente humilde. E a beleza da copa não lhe pertence, apenas passa através dele. (KLEE, 2001, pp. 52-53)

Embora nessa imagem os hemisférios sejam formados por corte horizontal, seccionando-se a terra a fim de separar e relacionar o que está abaixo e o que está acima, penso que podemos girá-la a fim de separar e relacionar o que está de um lado e de outro da Terra, em corte vertical. O artista permanece no meio, sendo o próprio meio, tronco deitado entre Oriente e Ocidente, passado e futuro, tradição e inovação, por onde o fluxo da vida e da natureza transita. Não importa, portanto, se as imagens das seivas vitais nos vêm do cinema de animação do pacifista Hayao Miyazaki, que na contemporaneidade costura humanidade, natureza e tecnologia, ou de Carlos Drummond de Andrade, que na modernidade cantou a eternidade de seu querer ser eterno.

Mas não quero ser senão eterno. / Que os séculos apodreçam e não reste mais do que uma essência ou nem isso. / E que eu desapareça mas fique este chão varrido onde pousou uma sombra / e que não fique o chão nem fique a sombra / mas que a precisão urgente de ser eterno boie como uma esponja no caos / e entre oceanos de nada / gere um ritmo. (ANDRADE, 2012, p. 44)

Importa, apenas, que haja coincidências encantadoras entre artistas e pessoas separadas por oceanos, anos, culturas e séculos. Importa que essas coincidências comuniquem dessemelhanças e igualdades. Importa que essa comunicação gere ritmos, que o poeta, “sempre meio complicado” (ibidem, p. 57), que os artistas, sempre meio “ex-estranhos”, e que todas pessoas, sempre tão complexas, ainda que alcancem a simplicidade, aprendam consigo mesmas, com os outros e com a natureza da qual são-somos parte, corajosamente. “Mas seja humilde sua valentia. Repara que há veludo nos ursos.” (ibidem, p. 58). De outro modo, diz um *sijô*: “Rio esmeralda / em montanha jade / não te gabes de fluir / tão facilmente / Pois uma vez / chegado ao mar / difícil é / o retorno / A lua brilha nestas colinas desertas / Que tal deter-te / por um momento?”. (Hwang Jin-i apud IM; MARSICANO, 1994, p. 46).

O que há de comum entre o verso de Drummond e o *sijô* do século XVI apenas sinaliza a possibilidade do encanto e a beleza do encontro. Ambos, igualmente, bebem na fonte da natureza e extraem dela ensinamentos para a conduta humana, sugerem uma ética. Seria possível, hoje, não perceber nem valorizar a proximidade entre ética e estética? Todos os artistas mencionados aqui aproximam-nas tanto que chega a ser difícil distingui-las, se isso fosse necessário. Mas não é. Necessário é apenas não confundir a ética com o moralismo hipócrita subjacente às aparências sociais, nem confundir a estética com o exercício exibicionista de um estilo que explora em vão os recursos de uma linguagem sem nada dizer, sem habitá-la poeticamente, sem fazer dela casa própria aberta, sem torná-la ecossistema estético.

A autora do *sijô* acima transcrito, Hwang Jin-i, deixou-se levar para a vida de *gui-seng* — mulheres instruídas para as artes e para o prazer erótico. Deixar-se levar já é um valor ecossistêmico, estético e ético, ajuizado como bom ou ruim dependendo da situação, da cultura e do senso crítico da pessoa. Deixar-se levar (apenas deixar-se levar) é de certo modo ter uma relação lúdica com o mundo, é não resistir. Sou incoerente? Voltemos à Paulinho da Viola e sua paixão pela Portela:

“não pude resistir àquele azul, não era do céu, nem era do mar, foi um rio que passou em minha vida e meu coração se deixou levar.”⁸ Ter uma relação lúdica com o mundo não é o mesmo que ter uma relação infantil. Não resistir ao que toca o coração é se entregar ao outro em si. A rigor, em canto algum desta casa-Terra, ecossistema potencialmente estético, existe arte sem que exista entrega a essa “ânsia insaciável e inúmera de ser sempre o mesmo e outro” (PESSOA, *ibidem*).

A entrega se traduz, finalmente, na ideia de ventura — sorte, boa ou má, risco, perigo, acaso. Na ventura da arte contemporânea sintetizam-se sons e imagens que por sua vez sintetizam passagens e valores presentes no Oriente e no Ocidente. A ventura de cada pessoa, de cada civilização, de cada cultura e arte, não se explica, sabemos, mas observá-las, de perto e de longe, direta e indiretamente, ajuda-nos a compreender o elo que une e perpassa o sistema do qual todas elas e todos nós somos parte. Esse sistema ecoa em si, é eco de si, ecossistema em si. É estético se soa em si sua ventura, se sibila ao vento, à toa, feito Terra inteira — abelha pequena no cosmo. Ressoa nessa abelha, em silêncio ainda, a estética do enxame, da gente que voa junto por instinto de sobrevivência (ou desejo de eternidade) e se comunica por encantamento, sem querer falar a mesma língua. Voar junto e fazer arte na contemporaneidade, planetariamente, já não quer dizer estar em aderência disforme, ser dominado ou dominante, sem resistência ou beleza, não quer dizer desventurar-se entre Orientes e Ocidentes, assimilando acriticamente fragmentos estéticos, mas estar em si situado em relação aos outros, combinando movimentos em paz.

NOTAS

¹ A música “Argumento”, de Paulinho da Viola, foi gravada originalmente em 1975 e pode ser encontrada no CD “Paulinho da Viola”, de 1981, na faixa 2.

² Na cultura japonesa, as *bachans* (avós) são as maiores responsáveis pela transmissão da cultura através das gerações. Variações: *obatchán*, *batiam*, *obaacham* ou *bá*.

³ Para as citações de letras de música retiradas do encarte do CD “Gil Luminoso” (2006), usarei o número da faixa, já que as páginas do encarte não são numeradas e não consta nas regras da ABNT nenhuma indicação sobre como proceder em caso como este.

⁴ “Poesia é Coisa de Nada”, exposição de Lenora de Barros na Galeria *Mercato del Sale*, Milão, Itália, 1990.

⁵ Cf. Programa Chico & Caetano, 1980, <http://www.youtube.com/watch?v=3gs8wrSz5yo>. Acesso em 04 de 2013.

⁶ Trata-se da exposição *Ceiling Painting (Yes Painting)*, de 1966.

⁷ Lembro-me especialmente da exposição “*Wish trees for Brazil*”, montada no foyer do Teatro Nacional de Brasília, em 1998, que contava com duas instalações de Yoko Ono, *En-Trance* e *Ex-It*.

⁸ Cf. "Bebadachama", CD de 1997, gravado por Paulinho da Viola, faixa 12.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Fazendeiro do ar**. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 2ed. Rio de Janeiro: Ed.34, 2010.
- DEWEY, John. **Art as experience**. New York: Perigee, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Le corps utopique, les hétérotopies**. Paris: éditions Lignes, 2009.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GIL, Gilberto. **Gil Luminoso: voz & violão**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.
- IM, Yun Jung; MARSICANO, Alberto. **Sijô, poesia-canto coreana clássica**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- KAFU, Nagai. **Crônica da estação das chuvas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- KLEE, Paul. **Sobre a Arte Moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MATURANA, Humberto ; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos: a organização do vivo**. 3ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- MORIN, Edgar. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e incerteza humana**.3. ed. São Paulo, SP: Cortez: UNESCO, 2009.
- NETO, Ernesto. **A gente vai para o que ama**. In: Arte & Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA/UFRJ. Ano XV, número 16, julho de 2008.
- NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. 3ª ed. São Paulo: TRIOM, 2005.
- NOVAES, Adauto (Org). **Mutações**. Ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008.
- PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**, por **Bernardo Soares**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**. São Paulo: Autêntica, 2004.

Ana Beatriz Barroso

Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Atua no Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB na linha de educação em artes visuais. Coordena o curso de Licenciatura em Artes Visuais EaD e o Laboratório de Imagem e Som, LIS. É doutora em Comunicação e mestre em Arte. Integra a Rede CO3 de pesquisa e ensino em arte, cultura e tecnologias contemporâneas. Na web, www.abeatrizb.com