

TUDO A VER: QUESTÕES INTERDISCIPLINARES

Sandra Conceição Nunes - Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes
Sandra Regina Ramalho e Oliveira - UDESC

RESUMO

Neste artigo suas autoras retomam pesquisas desenvolvidas por elas, “*Projeto TRANSARTE*” e “*Inter-relações entre Linguagens no Ensino de Arte*”, para propor algumas possibilidades de abordagem dessa questão na arte e no seu ensino, bem como para defender a necessidade de ampliação de investigações acerca do fenômeno da interdisciplinaridade no campo artístico. A base teórica é a semiótica visual, associada a estudos de áreas correlacionadas, como convém a um estudo interdisciplinar. A atualidade do tema é destacada com dados de duas recentes exposições realizadas na França.

Palavras-chave: interdisciplinaridade; inter-relações entre linguagens artísticas; semiótica visual.

RÉSUMÉ

Dans cet article les auteurs reprennent leurs propres recherches, «Projet TRANSARTE» et «Inter-relations entre langages dans l'enseignement d'art» afin de proposer quelques possibilités d'aborder cette question dans l'art et dans son enseignement, ainsi que pour relever la nécessité de développer des recherches sur le phénomène de l'interdisciplinarité dans le champ artistique. La base théorique est la sémiotique visuelle, associée aux études des domaines en corrélation, comme convient à une étude interdisciplinaire. L'actualité de la thématique est soulignée avec des données de deux expositions réalisées en France.

Mots-clés: interdisciplinarité; inter-relations entre langages artistiques; sémiotique visuelle.

1. ARTE E INTERDISCIPLINARIDADE

A presença de um simpósio com o título “Arte e Interdisciplinaridade” seria indispensável neste novo formato de Encontro Nacional da ANPAP, pois esta temática pode, dada a polissemia que lhe é inerente, aceitar uma infinidade de trabalhos: transversalmente, dadas as articulações e contaminações da arte do nosso tempo, ela acaba associada a outras disciplinas com muita frequência. Reflitamos: ao longo da história, a arte foi vinculada à filosofia, à psicologia, à história, à antropologia, à religião, à literatura, à sociologia e aos estudos culturais, mais recentemente. Também às

ciências da informação, às novas tecnologias e à semiótica. Quando não à química, à física e mesmo à matemática (agora não mais pelos aspectos geométricos como no passado, mas pelos modelos tecnológicos).

A interdisciplinaridade, na mesma medida que vai tomando conta da vida cotidiana, dos modos de pensar contemporâneos e, conseqüentemente, da arte – ou seria o contrário? –, amplia e diversifica seus modos de presença e de atuar, o que torna não só o conceito interdisciplinaridade cada vez mais complexo, como também quase nos incapacita a conceituá-lo. Interdisciplinaridade pressupõe um fenômeno (ou refere-se a fenômenos) inextricáveis, que se utilizam da associação de matérias e/ou materiais e/ou processos e/ou lógicas e/ou ideologias, e/ou espaços, e/ou tempos e/ou linguagens (e vamos parar por aí) distintos entre si. Assim, estudar o próprio conceito de interdisciplinaridade possibilita infindáveis estudos, como os que vêm sendo desenvolvidos notadamente por Basarab Nicolescu e seu grupo; os do espanhol Antoni Zabala; e, no nosso país, pelos estudiosos da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde se destaca Ivan Domingues. Autores diferentes percebem nuances entre as relações entre campos distintos e usam denominações diversas para designá-las: pluridisciplinaridade, metadisciplinaridade, multidisciplinaridade, além de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, mas vamos nos ater às duas últimas, para situar o conceito adotado nas pesquisas às quais aqui nos referimos.

Para Nicolescu (2000, 2008) a interdisciplinaridade refere-se à transferência de métodos entre disciplinas e postula a existência de três graus de inter-relações: o de aplicação, o epistemológico e o de geração de novas disciplinas. Transdisciplinaridade, por sua vez, tem como objetivo a compreensão do mundo presente, ao buscar a unidade do conhecimento. Zabala (2002, p. 33-34) define a interdisciplinaridade como a interação de duas ou mais disciplinas, podendo provocar o surgimento de uma nova disciplina, a partir da transferência de leis entre elas, como aconteceu com a Bioquímica e a Mecatrônica. Para ele a transdisciplinaridade é a máxima possibilidade de relações entre as disciplinas, buscando uma unidade cujo objetivo é formar “uma ciência que explique a realidade sem fragmentação”, tornando-se mais um anseio do

que um fato. Ao comparar a metodologia das abordagens inter e transdisciplinar, Domingues (2005) destacou a existência de aspectos comuns que permitem a aproximação entre diferentes disciplinas. Tais abordagens podem ser percebidas em diversas situações onde se busca resolver um objetivo comum, como gerar um artefato tecnológico ou fazer alguma interferência urbana. Torna-se necessário nessas abordagens, portanto, o trabalho lado a lado de especialistas de diferentes campos do conhecimento.

As pesquisas desenvolvidas, o Projeto TRANSARTE e a dissertação “Inter-relações entre Linguagens no Ensino de Arte”, pautaram-se na transdisciplinaridade, buscando ir além de uma abordagem interdisciplinar. Torna-se relevante frisar que a transdisciplinaridade para efeitos dessas pesquisas abrange somente a disciplina de Arte, mais especificamente, ensino de Arte, abrangendo Artes Visuais, Música e Teatro. Este registro se faz, portanto, necessário porque diversos estudiosos da transdisciplinaridade entendem-na como o trânsito entre todas as áreas do saber.

As abordagens inter e transdisciplinares, apesar de que suas configurações dependerem dos autores adotados, estão pautadas na relação entre saberes, entre áreas ou campos do conhecimento. A interdisciplinaridade, de um modo geral, pauta-se na interação, tanto entre saberes como entre pessoas, seja pelos métodos ou pela organização disciplinar. A transdisciplinaridade tem como base a complexidade e o sujeito é visto de maneira multidimensional, portanto, é mais abrangente e complexa. Neste sentido, o mais adequado é considerar que o Projeto TRANSARTE propõe-se a adotar o *pensamento* transdisciplinar no ensino das diversas linguagens artísticas, acreditando que isto permitiria ao aluno perceber a possibilidade da existência de relações entre grandezas ou unidades distintas, o que pode ser levado para sua vida como um todo.

2. UMA POSSIBILIDADE

A proposta que temos estudado tanto teoricamente quanto como base para uso pedagógico e para pesquisas, no “Projeto TRANSARTE” em suas quatro edições, bem

como na dissertação “Inter-relações entre Linguagens no Ensino de Arte” considera que para se admitir interdisciplinaridade, ou para que se perceba a existência - ou não - de relações entre manifestações artísticas de distintas classes, naturezas, suportes, linguagens (entre aspas) ou gramáticas (entre aspas) é necessário o estabelecimento de alguns parâmetros que sejam comuns a elas. Ou seja, se se aceita a existência de interdisciplinaridade, está implícito que se admite a possibilidade de analogias entre grandezas ou unidades distintas. E para que as analogias sejam percebidas, ou para que as diferenças sejam identificadas, alguns parâmetros precisam ser estabelecidos.

Mas é importante marcar as limitações que se impõem: de saída já se pode deduzir, mesmo se se conhece apenas superficialmente as linguagens artísticas, que quando se fala de parâmetros comuns, tais parâmetros vão se apresentar muitas vezes como metáforas, dada a diversidade praticamente infinita que é o universo artístico, impossível, portanto, de se reduzir a um mero rol de possibilidades. Se falamos do contexto do ensino de arte, onde é necessário fazer recortes, dosar complexidades e, sobretudo, tornar os conteúdos acessíveis, sem banalizá-los. Neste caso, as metáforas consistem em uma alternativa. Como exemplo, podem ser consideradas metáforas o ritmo visual e o ritmo cinematográfico (em relação ao ritmo sonoro); ou a textura musical, a textura cênica ou mesmo a textura visual (em relação à textura tátil).

Alguns professores temem que as abordagens e teorias que subsidiam o discurso interdisciplinar por acreditarem que eles tendem à generalização e/ou universalidade. Isto foi afirmado no texto de abertura do evento Interfaces Artísticas, acontecido na UFSC há alguns anos. Questionamos esta afirmação, uma vez que incluímos entre as abordagens e teorias que subsidiam esse discurso, a semiótica. E a semiótica não “tende à generalização e/ou universalidade”, porque cada texto ou obra, seja ela verbal, visual, cênica, audiovisual ou construído de qualquer outro modo sincrético, é única. E este *ser único* diz tudo. É este caráter de exclusividade, de originalidade e de identidade própria que faz com que a arte seja arte. Novamente nos apoiamos em exemplos para afirmar que a textura, digamos a textura sonora anteriormente referida, vai ser construída de infinitos modos nas distintas obras; da mesma maneira, o ritmo - e

tomemos novamente como exemplo - o ritmo visual, ele vai assumir composições diversas, próprias de cada manifestação onde se faz presente.

Se não fosse cada obra única, não seriam despendidos tantos esforços teóricos e metodológicos pela semiótica discursiva, no intuito de desvelar os efeitos de sentido que *cada* manifestação artística está a nos propor. Concebidos modelos generalistas e/ou universais, nada mais haveria para se elaborar teórica e metodologicamente. Dito isto, ou seja, caracterizado, primeiramente, que é impossível propor “generalizações e/ou universalizações” em relação às manifestações artísticas; segundo, que para haver interdisciplinaridade precisamos definir parâmetros; e terceiro, que esses parâmetros assumem aspectos metafóricos, dadas as características polissêmicas das artes, passemos a analisar a possibilidade de aceitação de algumas dessas metáforas.

a. Primeiro parâmetro metafórico: imagem

O primeiro parâmetro metafórico que propomos é o de imagem. Vive-se em um mundo povoado por imagens, as quais não se restringem às pertencentes ao sistema visual. Isto porque como imagens podem ser aceitas as construções estéticas formais – e significantes, porque se formais, são perceptíveis aos sentidos e geram significados. Isto é defendido por Santaella (1992-3, p. 38-39), entre outros teóricos, quando afirma que “imagem é um tipo especial de representação (quase pictórica) que descreve a informação e ocorre num meio espacial.” Ainda segundo ela,

o fato do tipo especial de representação ser quase e não inteiramente pictórica *salva a definição do exclusivismo de se conceber a imagem como um processo estritamente visual, pois há imagens sonoras, auditivas, assim como há imagens puramente táteis*(grifos nossos).

Por outro lado, as proposições de um compositor e professor de música, o canadense Murray Schaefer (1991, p. 13), que postula o estudo da música em analogias com fenômenos estéticos visuais, considerando a música como *paisagem sonora*. Como pode ser observado, tanto Santaella (1992-3) quanto Schaefer (1991) propõem um conceito amplo de imagem, extrapolando o âmbito visual; ou seja: o sentido de imagem nesses autores é metafórico em relação à imagem visual. É nesta perspectiva que

empregamos a palavra imagem e como tal consideramos toda e qualquer manifestação, seja ela uma obra de arte ou uma imagem do universo estético cotidiano; incluímos, por conseguinte e em outra dimensão, além das manifestações do código visual, as pertencentes aos sistemas cênico, musical, audiovisual e mesmo ao verbal.

Independentemente das formas de apresentação, transformadas em decorrência das concepções de mundo, ampliadas pela capacidade imaginativa do ser humano e, ao mesmo tempo, restritas pelos meios disponíveis - que, por sua vez, também são gradativamente diversificados pelo homem, principalmente após o advento da informática - as imagens podem se manifestar de infinitos modos. Cada imagem caracteriza-se como conhecimento expressivo, organizado em estruturas próprias, singulares, únicas. Então, o conceito polissêmico de imagem pode consistir em paradigma para se verificar interdisciplinaridade: há o particular e há o geral em cada unidade que pertence à categoria *imagem*.

b. Segundo parâmetro metafórico: texto

Na verdade, aqui a palavra texto é tomada como uma espécie de sinônimo de imagem: ambos são considerados unidades de análise, ou *grandezas significantes*, como a semiótica discursiva denomina. Neste contexto, texto é uma metáfora do texto verbal, tanto quanto discurso, que neste caso, não se restringe ao discurso verbal oral. Em síntese, para a semiótica discursiva, uma manifestação artística pertencente a qualquer sistema pode ser considerada um texto ou um discurso.

Segundo Greimas & Courtés (1989, p. 460), ambos os termos - texto e discurso - podem ser utilizados “para designar o eixo sintagmático das semióticas não-linguísticas: um ritual, um balé, podem ser considerados como textos”. Não é, portanto, sem motivos, que o termo *texto*, seja associado de imediato aos ao sistema verbal. De fato estas formulações foram inicialmente destinadas ao estudo da linguagem verbal. Posteriormente a Saussure (in Nöth, 1999), elas foram retomadas pelo grupo da École de Paris, sob a coordenação de A. J. Greimas, e os semioticistas da visualidade discípulos seus, na edificação da semiótica de linha francesa, ou semiótica discursiva,

extrapolando essas proposições para o significante visual. Nesta trajetória, o seu uso se diversificou, dada a possibilidade de aplicação a manifestações de outros sistemas. Assim sendo, a categoria texto também permite vislumbrar interdisciplinaridade.

c. Terceiro parâmetro metafórico: sistema

Dada a diversidade do universo das artes, para se analisar a existência de interdisciplinaridade, necessário se faz configurar o que estará em interface com o quê; isto é, quais são as faces que vão estar em relação, seja relação de similaridade ou de oposição. Falamos de classes, naturezas, suportes, linguagens (entre aspas) ou gramáticas (entre aspas). Queremos propor o termo *sistema*. Conceito adotado pela filosofia e outras ciências, inclusive a matemática, sistema pode ser um termo adequado para a discussão sobre interdisciplinaridade. Segundo Greimas & Courtés (1989, p. 437), sistema pode ser considerado, entre outras acepções, como “um conjunto de campos associativos (...), cujos termos mantêm entre si ‘relações associativas’ que colocam em destaque as semelhanças que os unem e as diferenças que os opõem”.

Uma imagem, portanto, entendida como manifestação artística ou estética única, pode ser considerada como *membro* de um determinado sistema, mesmo que seja um sistema híbrido ou sincrético, que não é característica apenas do teatro ou do cinema, pois os hibridismos imperam nas artes visuais da contemporaneidade. Cada sistema seja ele verbal, sonoro, cênico, visual ou audiovisual, sincrético ou não, é constituído por imagens cujas semelhanças na sua composição permitem relações associativas, as quais possibilitam caracterizá-las como pertinentes a esse sistema determinado, e cujas especificidades possibilitam diferenciá-las, dentro do conjunto que é um mesmo sistema, como uma unidade singular.

Aí então poderemos começar a pensar em interdisciplinaridade: tanto analisar interdisciplinaridade entre imagens pertencentes a um mesmo sistema como tratar de interdisciplinaridade entre manifestações pertencentes a sistemas distintos. E podemos

até antecipar que existem maiores possibilidades de se encontrar relações de similaridades entre as primeiras do que entre as últimas.

d. Quarta proposição metafórica: plano de expressão e plano de conteúdo

Seja qual for o sistema ao qual pertença, a imagem, o discurso ou o texto visual, sonoro ou sincrético, sob este aporte teórico, além de ser considerada texto, é perceptível porque manifesta aos sentidos, e é legível por gerar significados. A significação, em cada imagem ou texto, é resultante da conjugação de dois planos que se estruturam de maneira interdependente. Trata-se de postulação introduzida por Saussure (significado e significante), a qual foi posteriormente retomada, sucessivamente atualizada, e até mesmo deslocada por semioticistas posteriores a ele, com destaque especial às formulações e desenvolvimentos realizados por Hjelmslev (1991, p. 47-79): o *plano da expressão*, onde elementos constitutivos selecionam e articulam as qualidades que um texto se utiliza para se manifestar; o *plano do conteúdo*, onde a significação brota das articulações entre os elementos constitutivos. Isto porque o plano do conteúdo ou do significado, que se inscreve, portanto, no domínio semântico, é o gerador dos sentidos e significados que o texto expressa por meio dos elementos constitutivos, articulados através das combinações utilizadas para organizar esses elementos, que são os procedimentos relacionais. Por isso o plano do conteúdo é indissociável do plano da expressão.

Deste modo, a verbalização necessária para descrever a tradução do texto ou da imagem, nunca se dá como uma leitura linear. Trata-se da adoção de um processo de análise-síntese que considera a leitura do texto imagético também como processo, em movimento portanto, determinado pelo trânsito dos sentidos entre seus elementos diferenciais ou constitutivos, entre eles e suas articulações, entre plano de expressão e plano de conteúdo. Como esses planos são indissociáveis e como inexiste uma hierarquia entre eles (lembrando que a distinção de planos é feita apenas e provisoriamente para efeitos de análise), podemos então considerar que plano de expressão e plano de conteúdo consistem, igualmente, em metáforas.

e. Quinta proposição para analogias: elementos constitutivos

No plano de expressão, no qual a imagem se faz presente aos sentidos, antes mesmo da mediação cognitiva, percebemos os elementos mínimos que o constitui. É a “matéria-prima” de cada sistema; ou, mais especificamente, elementos constitutivos consistem na “matéria-prima” de cada imagem única ou de cada texto específico, em particular. Com o que se constrói uma imagem visual? Quais parâmetros constituem uma música? E que meios de expressão se usa para criar um espetáculo teatral? Neste caso, “elementos constitutivos” é uma expressão *stricto sensu*, não sendo metafórica, portanto. Mas ao não consistir em metáfora, não deixa de ser um parâmetro para análises comparativas, isto é, um paradigma para a verificação das analogias possíveis e das distinções existentes entre os diversos sistemas, as distintas imagens, os diferentes textos. Neste caso, a metáfora está na expressão “matéria-prima”. Mas, se quiséssemos adotar uma metáfora mais erudita, da linguística, por exemplo, para denominar elementos constitutivos do texto artístico, esta seria a morfologia, entendida como estudo da constituição das palavras e dos processos pelos quais elas são construídas a partir de suas partes componentes, os morfemas.

Assim, poderíamos afirmar que a dimensão morfológica do texto artístico consiste nos seus elementos básicos constitutivos e seu estudo demanda o exame dos elementos que dão forma e tomam forma no texto, dado o arranjo relacional, propriedades que lhe são inerentes, entre elas, aquela primordial: a de produzir significados.

e. Sexta e última proposição para analogias: procedimentos relacionais

A partir das escolhas do sujeito criador no contexto do sistema respectivo - escolhas de elementos constitutivos a serem articulados - estrutura-se o nível da manifestação ou da textualidade, através do qual uma imagem adquire visibilidade, legibilidade e produz significação. Isto ocorre independentemente do fato de se estabelecerem relações de ordem icônica entre o que se vê e o que pode significar, quer se trate “(...) de fotografia, do cartaz, do quadro, da história em quadrinhos, da planta de arquiteto, da escrita caligráfica, etc.”, usando exemplos de Greimas & Courtés (1989, p. 235).

Estes elementos escolhidos são, a seguir, organizados, pelo pintor, compositor, pelo escultor ou escritor. A esta organização chamamos de procedimentos relacionais. Dito de outro modo, os procedimentos relacionais são articulações ou relações que combinam os elementos constitutivos no texto e podem ser considerados, análoga e metaforicamente, como a “sintaxe” da imagem. A “sintaxe” (ou os procedimentos relacionais) usada para articular tais elementos na imagem, não se dá, como na língua natural, dissociada da significação, onde os símbolos - as letras - por si só nada significam. Se os elementos constitutivos, como uma cor, uma linha ou um timbre, já possibilitam a geração de alguns efeitos de sentido, estes mesmos elementos, se articulados pelas múltiplas associações que cada texto apresenta, vão gerar renovadas fontes de significação dado o desvelamento da complexidade das cadeias de combinações, imprevisíveis porque são próprias de cada texto, que é único, singular.

Por isso “sintaxe” ou procedimentos relacionais de um texto estético ou artístico não consistem em um conjunto de regras operatórias, ou em um modelo pronto, aplicável a qualquer imagem; sintaxe aqui também é metáfora. Do mesmo modo como os elementos, os procedimentos vão ser próprios de cada sistema e de cada imagem particular. No entanto, não só diferenças serão encontradas: poderemos perceber fenômenos comuns a muitos textos, como por exemplo, o contraste. Não obstante, o modo como este contraste vai ser concebido, isto será peculiar a cada imagem.

Importante se faz ainda salientar que cada imagem, cada obra é tecida com elementos de natureza diferenciada - linha e cor, timbre e alturas, palavra e movimento, para exemplificar - não correspondendo, cada elemento, a um só significado, isoladamente: em um mesmo texto tanto um conjunto de elementos, associados, podem expressar um significado singular, como também o mesmo significado pode ser reiterado – deslocado ou negado, por meio de diferentes arranjos relacionais construídos por seu autor e desconstruídos pelo enunciatário, o leitor, ou seja, o destinatário da imagem.

3. Do campo das pesquisas às proposições curatoriais

A atualidade da temática interdisciplinar na arte pode ser expressa pela coincidência da simultaneidade de duas exposições em Paris, no inverno 2011-2012. A primeira, intitulada “*Danser sa vie: art et danse de 1900 à nos jours*”, apresentada no Centro Pompidou de novembro de 2011 a abril de 2012, com a curadoria de Christine Macel e Emma Lavigne; e a outra, “*Paul Klee: Polyphonies*”, levada a efeito na Cité de la Musique, entre outubro de 2011 a janeiro de 2012, sendo esta prorrogada, dada a grande procura, tendo Marcella Lista como curadora e Éric de Visscher como curador associado para a música. De um modo sintético, tratava-se, no primeiro caso, de “ver” a música; e no segundo, de “escutar” a pintura”.

3.1. *Danser sa vie: ver a música, por meio da dança*

Esta exposição, composta por 450 trabalhos, entre esquemas de coreógrafos, livros, anotações, registros fotográficos ou videográficos de espetáculos, ou mesmo de experiências destituídas da pretensão do estatuto de arte, obras de arte consagradas e outras desconhecidas, autores idem, instalações e até mesmo uma sala destinada ao público dançar, como se fosse uma casa noturna, todo este diversificado acervo foi organizado em um percurso que obedecia a três eixos temáticos que atravessaram o período abarcado, basicamente o século XX. O primeiro foco organizava os trabalhos tendo como paradigma a subjetividade que se exprime nas obras; o segundo eixo propunha acompanhar aspectos os mais diversos em torno da abstração do corpo, da sua “elementarização” à sua mecanização; e por último, o foco era a *performance*, que iniciou com as vanguardas dada, confundindo dança e artes visuais.

Para uma crítica, uma análise parcial ou até mesmo para uma simples descrição dessa mostra seria necessário mais espaço e tempo. Ousando apenas pincelar mais algumas de suas marcas. Entre os vídeos, Moment Microscope era um dos mais recentes, de 2011, criado especialmente para *Danser sa vie*: experiências em tempo real no estúdio de Olafur Eliasson em Berlin, misturando gestos cotidianos, arte e vida, desempenhados por dançarinos e colaboradores leigos. Data de 1931 o vídeo *Aérodance*, em p&b, com Gianina Cense de vestido longo negro e pés descalços

improvisa a dança de acordo com os aéropoemas de Marinetti, declamados pelo próprio. Na versão apresentada foi acrescentada música, que não havia na versão original, talvez um equívoco esta intervenção.

Rythmes Abstraits eram trabalhos bidimensionais dos artistas visuais Sophie Taeuber-Arp e Theo Von Doesburg que, com ares construtivistas tornavam inequívocos os títulos de tais obras. Ainda mais óbvias e conhecidas estavam referências a bailarinas e dança em Matisse – uma grande tela que abria a mostra – Rodin, Picasso, Léger, Picabia e Man Ray. E um trabalho de Calder exclusivamente em arame, em si mesmo e pela sombra que projetava intitulava-se Josephine Baker IV e ainda cumpria o papel de anunciar que na sala diante da qual estava exposto projetava-se um filme da própria Baker dançando. E é de outra bailarina, Isadora Duncan, que foi extraído o título da mostra, pois ela afirmou que o que fez na vida foi dançá-la. Ainda fazia parte de *Danser sa vie*: música biomecânica, experiências de Andy Warhol, fotos de ginástica rítmica no tempo da guerra, analogias entre o corpo humano e as máquinas, uma sala toda dedicada à Bauhaus, Oitica revivido por Kátia Maciel, Jackson Pollock, com movimentos registrados tanto em tela como em vídeo. Embora tivesse muito mais, os exemplos são usados para mostrar que as linguagens ora se miscigenam, ora dialogam, ora se amalgamam, ora se contrapõem à pintura, à escultura, ao desenho, à colagem, ou seja, o visual, o verbal, o gestual, o musical, o cinematográfico, o videográfico, numa diversidade ímpar de experiências interdisciplinares.

3.2. Polyphonies: escutar a pintura

Os próprios franceses estranharam a exposição de um artista plástico, Paul Klee, no Musée de la musique. Klee na Cité de la musique?, começa o texto do folder. Ocorre que poucos sabem que o suíço Paul Klee, além de pertencer a família de músicos, viveu ele mesmo dessa arte durante muitos anos, praticando violino desde os sete anos, até se reconhecer e ser reconhecido como um artista plástico, aos 35 anos. E não era um diletante, pois chegou a tocar na Orquestra de Berna, entre outras. O próprio título da mostra, polifonias, remete a muitos sons, mas também pode ser

entendido como muitas cores, já que não se desconhece as analogias entre as sete cores do arco-íris e as sete notas musicais: a interdisciplinaridade já está, de saída, implícita, de vários modos, até mesmo devido ao significado do local que abriga a mostra. Artes visuais em um museu da música!

Diferenciadamente da outra exposição aqui trazida para se pensar sobre a interdisciplinaridade entre linguagens visuais, aqui não temos apenas justaposição, analogias, coincidências, citações, contraposições. Não são diversos autores reunidos pelos critérios apenas dos curadores; aqui, em polifonias, além dos critérios curatoriais, ou melhor dizendo, antes deles, funcionou o esforço talvez desesperado de um artista, familiarizado com a linguagem da música, desejando se expressar por meio de outra linguagem que não a música, a linguagem visual. Ou seja, ele tinha a noção de que há um sistema composto de determinados elementos, os sons, e queria transpô-los para outro sistema, onde os elementos, a matéria-prima da “escrita” era outra: cores e formas. Sem contar com a sintaxe, pois tanto na linguagem musical quanto na visual existe sintaxe, só que elas se dão de modo diferente, embora se possa estabelecer analogias. Era isso que Klee se dava conta e essa busca perdurou durante toda sua vida. Porém, foi durante a década de 30, após uma vivência na Bauhaus de Weimar, que Klee mais se aproximou de sua polifonia visual, criando transposições de ritmos, dimensões, cores e formas sonoras para visuais: um modelo construtivo para além da modernidade, conforme registrado nos textos de parede da mostra.

Em síntese, também neste caso há um tratado ou mais de um a se produzir para tentar dar conta da relação de Klee com a música e suas traduções da música para a linguagem visual. Ou, conforme a curadora Marcella Lista, Klee oferece outro modo de redescobrir a modernidade, “irredutível aos esquemas habituais da história da arte, que opõe habitualmente figuração e abstração, tabula rasa e tradicionalismo” (do folder da mostra, tradução nossa).

4. UM CAMPO INESGOTÁVEL A EXPLORAR

Se se pode ver a música por meio da dança, talvez seja possível vê-la, ainda que invisível, por imagens imaginárias, se adotarmos as proposições de Murray Schafer. E se se pode ver a música, também se pode escutar a pintura, atentando-se para proposições como a da exposição Polyphonies, ou, em ambos os casos, se se tomar como princípios para a leitura as analogias propostas pelo estudo com base na semiótica, os quais fundamentaram o Projeto TRANSARTE.

Mas trata-se de um campo inesgotável a explorar, pois além da simples relação óbvia entre linguagens, como retratar uma dançarina ou pintar um instrumentista, ou tocar uma melodia a partir de pássaros pousados em uma “pauta” formada por fios elétricos paralelos. Interdisciplinaridade deve ser percebida com mais profundidade, em toda a sua possível complexidade. Também seria insuficiente considerá-la apenas enquanto tal, usando como exemplo dois casos de Klee: um quadro onde predomina o vermelho, intitulado “Fuga em vermelho” ou outro intitulado “Harmonia de quadriláteros em vermelho, amarelo, azul, branco e preto”, de desnecessária descrição, ambos usando termos próprios da música, “fuga” e “harmonia”, embora harmonia também habite o campo da linguagem visual.

Ou seja, quando se propõe a estudar interdisciplinaridade não é recomendável levar em conta apenas o estabelecimento de correspondências unívocas entre linguagens, mas a pluralidade e a diversidade dos elementos e relações internas, ou seja, o todo de cada objeto de estudo, que pode ser um texto individual ou um conjunto de manifestações aglutinados pela curadoria. As possibilidades são múltiplas e, de acordo com Laurent Bayle e Éric de Visscher (2011), respectivamente Diretores da Cité e do Musée de la Musique, as relações entre as linguagens visual e musical – e aqui nos apropriamos para estender a outras linguagens – podem consistir em uma simples citação, mas podem se dar como analogias diversas, fantasias, ironias, temática, ideal partilhado, diálogos entre épocas idênticas ou distintas, ou entre estilos e culturas diferentes entre si. As relações interdisciplinares podem mesmo apresentar o ceticismo dos autores face às transformações das próprias linguagens; ou expor suas limitações.

Muitos estudos devem surgir, não apenas com a miscigenação cada vez mais frequente de linguagens, com os diálogos entre elas, e assim, podemos não somente afirmar que ainda há tudo a ver, como também ainda há muito a ouvir; ou a sentir. É relevante ainda salientar que a Bauhaus foi destaque em ambas as mostras, bem como na vida de Klee. Assim, os estudos interdisciplinares em arte não devem ignorar a Bauhaus. E talvez o mais importante: é necessário sentidos especializados, experimentados, familiarizados do visitante, adulto ou criança, para que ele possa usufruir de toda essa riqueza que a complexidade interdisciplinar tem a oferecer.

REFERÊNCIAS

DOMINGUES, Ivan (org.). **Conhecimento e transdisciplinaridade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____. Em busca de um método. In: _____ (org.). **Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 17-40.

GREIMAS, Algirdas J. e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1989.

HJELMSLEV, L. **Ensaio Linguístico**. São Paulo, Perspectiva, 1991.

NICOLESCU, Basarab. Um novo tipo de conhecimento: Transdisciplinaridade. In: MORIN, Edgar, et al. **Educação e transdisciplinaridade**. Brasília: Unesco; São Paulo: USP/Escola do Futuro, CESP. 2000. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001275/127511por.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2009.

_____. **O manifesto da transdisciplinaridade**. 3. ed. São Paulo: TRIOM, 2008.

NÖTH, Winfried. **Semiótica no século XX**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1999.

NUNES, Sandra Conceição. **Inter-relações entre Linguagens no Ensino de Arte**. 2010. 197f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UDESC/SC. Florianópolis, 2010.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. Transdisciplinaridade ou a difícil arte de reunir professores. In: 15º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. Arte: limites e contaminações. **Anais...** Salvador: ANPAP, 2006. v. 2. p. 529-536.

_____, et. al. Transdisciplinaridade e intersemioses no Ensino da Arte - TRANSARTE. In: **Revista DAPesquisa**, v. 2, n. 2, 2006b. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/visuais.htm>. Acesso em: 03 maio 2010.

_____. Projeto transarte: transdisciplinaridade e intersemioses no ensino da arte. In: **Revista Educação**, vol. 3, n. 2, 2006c. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/revce/>>. Acesso em: 24 abril 2010.

SACEM, Fonds d'Action. **Polyphonies: Paul Klee (1879-1940)**. Paris, Actes SUD, 2011.

SANTAELLA , Lúcia. Palavra, Imagem & Enigmas. **Dossiê Palavra/Imagem**. São Paulo, (16): 36-51, dez./fev., 1992-3.

SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

ZABALA, Antoni. **Enfoque Globalizador e Pensamento Complexo**: uma proposta para o currículo escolar. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2002.

Sandra Conceição Nunes

Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais, título obtido em 2010. Especialista em Ensino de Artes Visuais e graduada em Licenciatura em Artes Plásticas, nessa mesma Universidade. Foi coorganizadora do livro *Proposições Interativas III – Arte, Pesquisa e Ensino* (2011).

Sandra Regina Ramalho e Oliveira

Professora da UDESC, é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP com pós-doutoramento na França. Autora dos livros *Imagem também se lê* (2005;2009); *Moda também é texto* (2007); *Diante de uma imagem* (2010) e *Sentidos à mesa – saberes além dos sabores* (2010); e coorganizadora de *Ensaio em torno da Arte* (2008), dois títulos sobre a ANPAP, da qual foi presidente (2007-2008), *Variantes na Visualidade* e *Proposições Interativas* (2010).