

GAMBIARRA



Revista dos Pós-Graduandos em Ciência da Arte
da Universidade Federal Fluminense - v. 1, n. 1, 2008

GAMBIARRA



Revista dos Pós-Graduandos em Ciência da Arte
da Universidade Federal Fluminense - v. 1, n. 1, 2008

Expediente

Editor

Dilson Miklos - dilson.miklos@gmail.com

Coeditora

Leila B. - leilabarboza@ig.com.br

Web design e Direção de Arte

Claudio Miklos - miklos@neosurrealismo.com

Editor de Fotografia

Fabício Cavalcanti - fabriciocac@gmail.com

Produção

Coletivo GAMBIARRA - gambiarra@vm.uff.br

Sumário

Editorial [7-8]

Dossiê

Dossiê Paulo Muniz
Coletivo Gambiarra [9-18]

Artigos

Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante
Ricardo Rosas [19-26]

Estranhas e impermanentes criaturas
Claudia Lewinsohn [27-30]

Mosaico do Lugar: um olhar etnográfico sobre uma intervenção artística e coletiva
em espaço público
Leila Maria da Silva Barboza [31-36]

Um diálogo possível: o pensamento crítico de Walter Benjamin e a alegoria
poética de Hélio Oiticica
Dilson Miklos [37-42]

Audisservação (a transpoética da cor e da forma do som)
Celso Ramos [43-48]

Imagem/cidade
Marcelo Araújo [49-52]

Sociedades de Controle e Crise da Imagem - Ação: Mapeando Conexões
Marcelo Carvalho [53-58]

Malê Debalê: Uma origem, uma tribo, uma festa
Lúcia Fernandes Lobato [59-63]

A maquiagem teatral e as diversas possibilidades do rosto cênico
Renata Cardoso da Silva [65-68]

A Bizarra Regurgitação da Sardinha Neosurrealista

Claudio Miklos [69-74]

Da Organicidade à (Des)Construção e Fragmentação:
uma Análise da Obra de Marta Soares

Andréia Maria Ferreira Reis [75-80]

A Presença dos Objetos: A Vespa

Sheila Dain [81-84]

Ciberespaço: implicações no contexto artístico contemporâneo

Franciele Filipini dos Santos [85-88]

Resenhas

Clarice Lispector em múltiplas cenas

Rodrigo da Costa Araújo [89-92]

[Em sua versão original, a Gambiarra utilizava-se de recursos eletrônicos para a publicação de trabalhos de seus colaboradores. Com aquelas possibilidades, a edição de número 1 trazia as intervenções de Alexandre Sá (Passagem), de Claudia Loch Entidade no 2) e de Ricardo Rosas (Arquivo de Emergência). Na atual versão da Gambiarra, estamos impedidos, por questões técnicas, de publicar essas intervenções.]

Editorial GAMBIARRA por Dilson Miklos

É com grande satisfação que colocamos na rede a edição de estréia da Revista Eletrônica GAMBIARRA. É uma ação coletiva não apenas dos mestrandos envolvidos no projeto - Leila B., Cláudio Miklos, Fabrício Cavalcanti e Dilson Miklos - mas do Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA/UFF) Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira e da Prof. Dra. Martha D'Angelo que apoiaram o projeto desde o seu momento seminal, incentivando e exercendo uma escuta solidária nas várias etapas que envolveram o processo de realização da GAMBIARRA. Cabe ainda incluir neste grupo de apoiadores todos os mestrandos do PPG, em especial Celso Ramos e Claudia Lewinsohn que prontamente atenderam, com entusiasmo, a chamada para o envio de artigos, apresentando um expressivo mosaico teórico em torno de suas investigações poéticas.

Depois de um percurso de reuniões e de uma infindável troca de e-mails, vemos o resultado desta ação materializar-se em produção e difusão de conhecimento. GAMBIARRA se apresenta em forma de coletivo que se compromete, acima de tudo, com a qualidade do PPG no qual está inserido. É um espaço que se abre para pesquisadores, artistas e experimentadores de todo o país, com foco em trabalhos que articulem uma reflexão teórica sobre arte e cultura. O retorno não poderia ter sido mais alvissareiro. Recebemos contribuições dos mais diversos programas de pós-graduação com concentração nas áreas de artes, comunicação, sociologia e antropologia.

O PPG em Ciência da Arte (UFF) participa da publicação com mais três intervenções além das mencionadas anteriormente. Leila B. e Dilson Miklos conferem uma pequena cartografia das suas pesquisas. A primeira privilegia uma abordagem etnográfica de uma experiência local, e a segunda, estabelece um diálogo, a partir de algumas categorias conceituais, entre Walter Benjamin e Hélio Oiticica. Não poderíamos deixar de destacar o trabalho do construtor do espaço da revista eletrônica, o web designer Cláudio Miklos, que, além da composição gráfica da GAMBIARRA, lança o "Manifesto Neossurrealista", um exercício de irreverência e reflexão sobre os conceitos que norteiam o movimento artístico no século XXI.

Em seu primeiro Dossiê, GAMBIARRA apresenta o trabalho do fotógrafo Paulo Muniz, que por quatro décadas registrou momentos importantes da nossa história, como a construção de Brasília, as transformações da paisagem urbana do Rio de Janeiro e o trânsito do poder nas figuras de Getúlio Vargas, Jânio Quadros, Juscelino Kubitschek, entre outros. A

curadoria do dossiê está a cargo de Fabrício Cavalcanti, que sinaliza a presença de dois momentos importantes na revista: o artigo de Ricardo Rosas, um verdadeiro mergulho no conteúdo imagético e conceitual da proposta Gambiarra, e o Arquivo de Emergência, um espaço de documentação, guarda e disposição de eventos e estratégias lançadas no ambiente da arte contemporânea brasileira.

A resenha de Rodrigo da Costa Araújo, mestre pelo PPGCA, desperta, com sua escrita sutil e descritiva, o interesse da recepção pelo livro Clarice Fotobiografia, de Nádia Battella Gotlib, lançado este ano. O livro conta com 800 imagens de Clarice Lispector, além de anotações, trechos manuscritos de obras, documentos pessoais, cartas que a escritora escreveu e recebeu, capas de seus livros e depoimentos de parentes e amigos.

O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) integra o miolo da GAMBARRA com uma constelação de recortes: a presença da dança na experiência da coreógrafa Marta Soares, o uso da maquiagem teatral como possibilidade de conferir sentido ao rosto cênico e, por último, a narrativa simbólica e histórica do bloco afro Malê Debalê. Os artigos são assinados, respectivamente, pelas mestras Andréia Maria Ferreira Reis e Renata Cardoso da Silva e pela Prof^a Dra. Lúcia Fernandes Lobato.

O artigo da mestranda Franciele Filipini dos Santos, que problematiza o conceito de ciberespaço no contexto das práticas artísticas contemporâneas, e o projeto “Entidade nº 2”, uma web-arte interativa da mestranda Cláudia Loch, compõem a produção vinda do sul, especificamente do Programa de Pós-Graduação em Arte (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Retornando ao Rio de Janeiro, apresentamos dois artigos e uma prática poética dos mais diferentes PPG da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Marcelo Carvalho, mestrando da Escola de Comunicação (ECO), relaciona a emergência das sociedades de controle com a crise da imagem-ação no cinema, à luz do pensamento de Gilles Deleuze. Marcelo Araújo, doutorando em Antropologia Cultural, tece considerações do grafite no contexto do seu estar no mundo como linguagem no espaço urbano. Alexandre Sá, doutorando em Linguagens Visuais da Escola de Belas Artes, apresenta o vídeo Passagem, um acontecimento construído a partir do círculo e da linha.

E para encerrar a presença carioca na GAMBARRA, Sheila Dain, doutoranda em Design pela PUC-Rio, constrói uma reflexão, com base na fenomenologia, a respeito da motoneta Vespa, ampliando, desta forma, a visão que temos deste objeto.

Para finalizar, um sincero agradecimento a todos que nos enviaram suas produções e reflexões. Desejamos uma boa leitura.

Dilson Miklos*

** Jornalista. Mestrando do PPG em Ciência da Arte da UFF e bolsista da CAPES; especialista em Arte e Filosofia pela PUC-Rio; licenciado em História da Arte pela UERJ. E-mail: <dilson.miklos@gmail.com>*

Dossiê Paulo Muniz

Coletivo Gambiarra

Walter Benjamin nas teses “Sobre o conceito de história” (1), último escrito do ensaísta alemão, publicadas após sua morte, em 1940, direciona sua crítica à filosofia da história mais influente de sua época, o historicismo, que idealiza escrever a história universal, onde o tempo histórico é semelhante a um espaço homogêneo e vazio. Benjamin cria um conceito de tempo - *Jetztzeit* - em que o presente não é a mera transição que liga o passado ao futuro. O presente é um tempo saturado de “agoras”.

Nesta perspectiva, a história não é compreendida como acabada, encerrada em um definitivo "era uma vez". O historiador materialista benjaminiano arranca o seu objeto do continuum do tempo para construí-lo a serviço da própria atualidade, e é na quebra do tempo homogêneo que faz emergir a diferença. O futuro não é a apenas a projeção do tempo na linha evolutiva da história, mas seu desvio em direção ao passado, para que este possa ser alforriado de sua permanente repetição. O passado comporta outros futuros além deste que realmente ocorreu.

É com este recorte benjaminiano que apresentamos o Dossiê Paulo Muniz (2), um expressivo acervo fotográfico particular e cedido, gentilmente, pela família à Revista GAMBIARRA, que abre seu espaço para a salvaguarda do patrimônio cultural.

Paulo Muniz (1918-1994) fotografou, por quatro décadas, como *freelancer* para Time Life, Fortune, Ebony Magazine, New York Times, Womans Wear Daily, Business Week e ainda para as agências United Press, Black Satar e Associated Press. Aqui no Brasil, ele foi responsável por várias capas da Radiolândia, Cinelândia, Revista da Globo, além de várias fotos de publicidade.

Passaram pela sua lente Ava Gardner, Gina Lollobrigida, Brigitte Bardot, Myléne Demongeot e Juliete Grego - musa do filósofo Jean Paul e do existencialismo - Luz Del Fuego, Odete Lara, Leila Diniz, entre outras beldades. Além de Mário Cravo Jr., Gilberto Freire, Jorge Amado, Carybé. só para citar algumas expressões da cultura brasileira.

O poder também esteve no seu enquadramento na figura dos presidentes Harry Truman, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros,

João Goulart, Castelo Branco e Costa e Silva. Conta-se que Jânio Quadros, um político controverso, não gostava, especialmente, da Time Life, tanto que não posou para a capa da revista por ocasião da sua posse.

A construção de Brasília foi acompanhada, desde o início, por Paulo Muniz, que foi hóspede do Catetinho, e tinha um excelente trânsito com Juscelino Kubitschek e toda sua equipe. Da inauguração da capital federal, a Time Life publicou quatro páginas de fotos coloridas – todas de Paulo Muniz - mais duas de texto, em 25 de abril de 1960.

As transformações da paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro, assim como o retrato do progresso que se dilatava pelo território nacional, também são marcos determinantes do seu trabalho. A curadoria contou com o olhar do fotógrafo **Fabício Cavalcanti** (3) que optou, neste dossiê de estréia, por destacar não apenas um panorama geral, mas, sobretudo, o contorno estético das fotos que evidenciam a composição singular e o tratamento dado à imagem. O trabalho curatorial também agregou a interlocução atenta da diretora de arte, Alexandra Suprani.

A imagem fotográfica tem múltiplas faces e realidades. Sabemos que se constitui em verdadeiras fontes para a reconstituição histórica dos cenários, das memórias de vidas, quer sejam individuais ou coletivas, exigindo, portanto, um conjunto de construções imaginárias. É neste ambiente multifacetado que o Dossiê Paulo Muniz, que está sendo digitalizado e identificado, será desvelado ao longo das próximas edições da Revista GAMBIARRA.

Para finalizar, nosso sincero agradecimento à família Muniz que confiou no Coletivo GAMBIARRA e generosamente descortinou o arquivo fotográfico de Paulo Muniz.

Coletivo GAMBIARRA

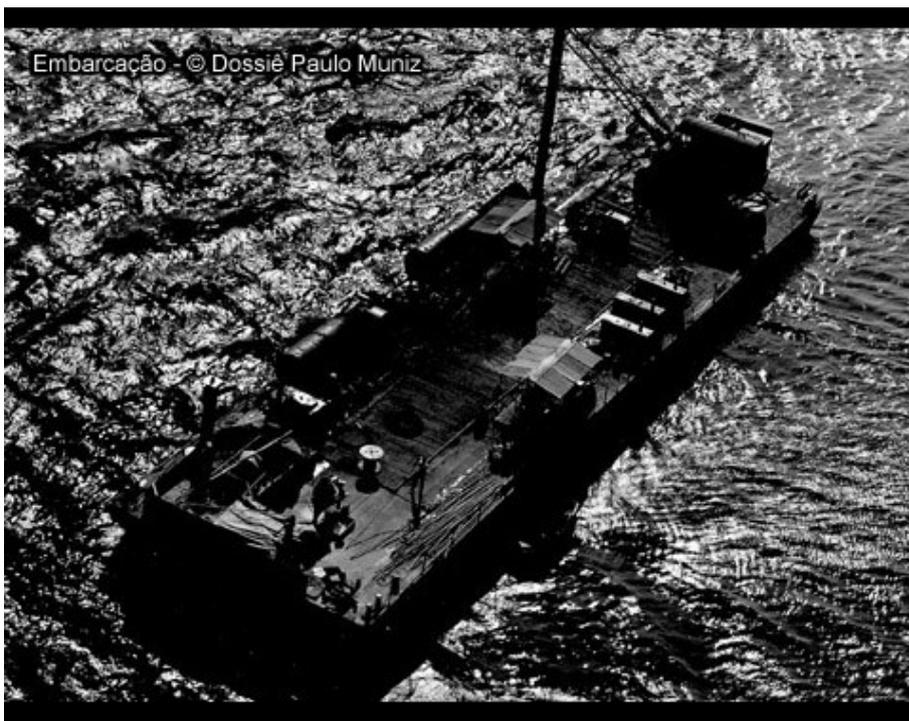
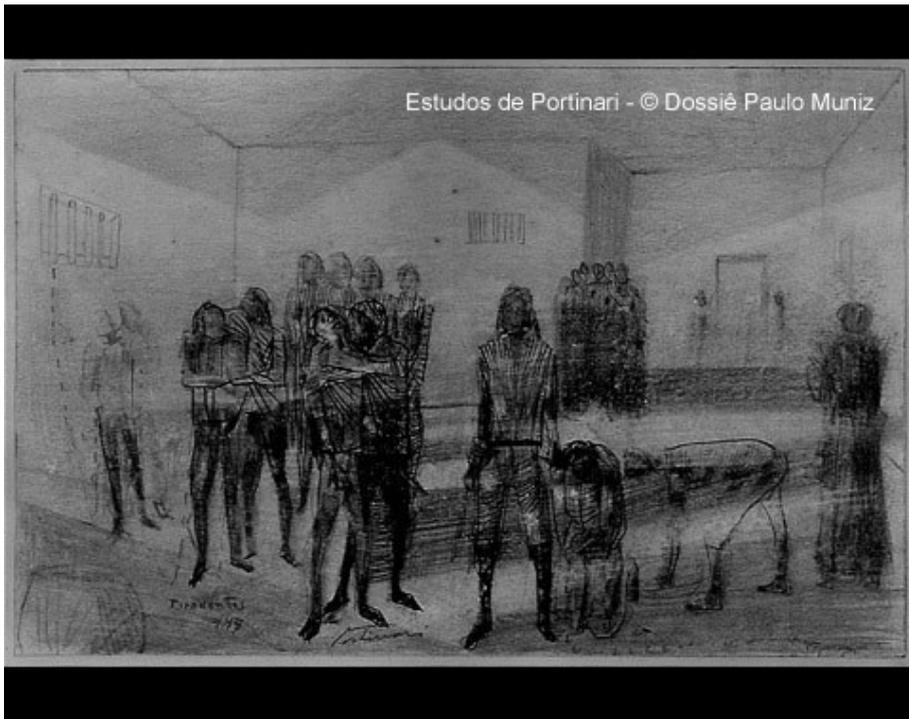
Notas

1. BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
2. As informações sobre o fotógrafo Paulo Muniz foram extraídas da reportagem de capa do jornal Paparazzi, de julho de 1993, nº 18, e obtidas em conversas informais com a família.
3. Mestrando do PPG em Ciência da Arte (PPGCA/UFF), Especialista em Artes Plásticas e Contemporaneidade (UEMG) e Bacharel em Artes Plásticas (UEMG). Atua como fotógrafo profissional e produtor cultural desde 1998. Atualmente é professor do Ateliê da Imagem e pesquisador da arqueologia contemporânea no sítio urbano.

Paulo Muniz - © Dossiê Paulo Muniz

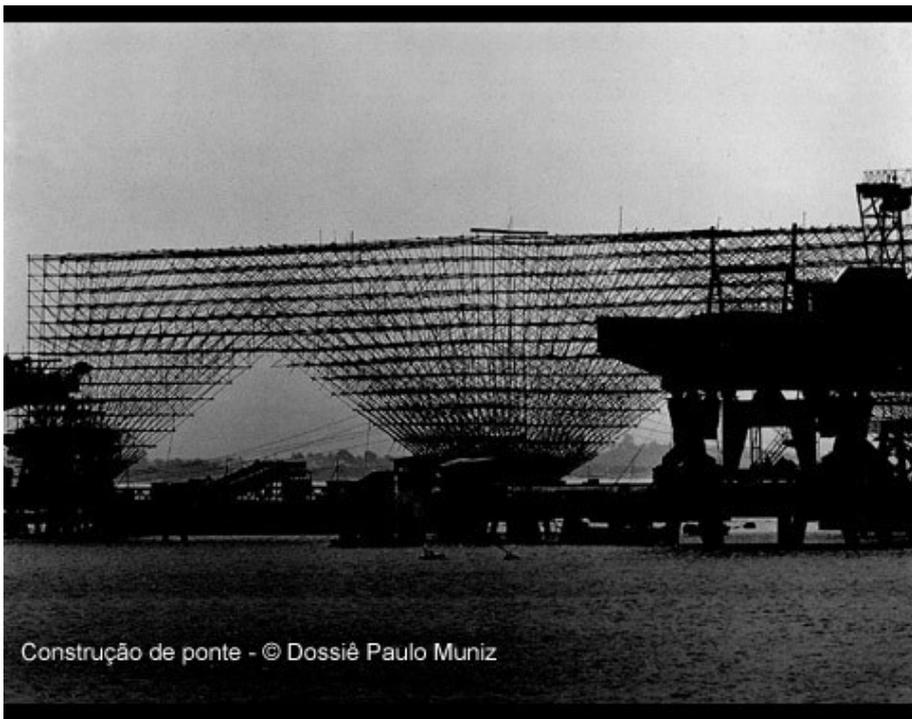








Construção do Aterro do Flamengo - © Dossiê Paulo Muniz



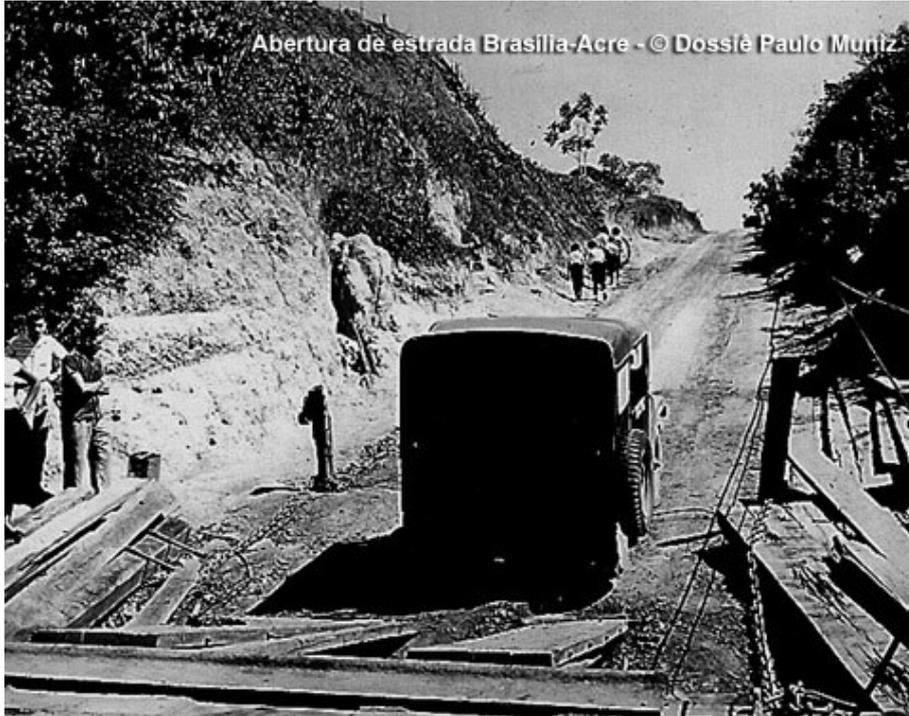
Construção de ponte - © Dossiê Paulo Muniz

Aspectos urbanos - © Dossiê Paulo Muniz

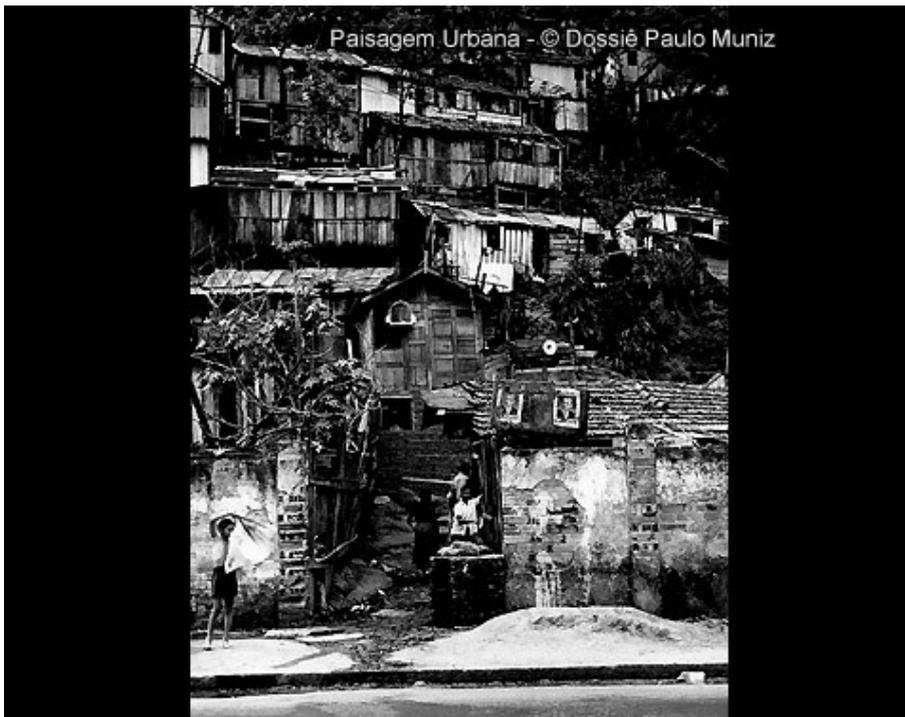


Acontecimentos Políticos (Getúlio Vargas à direita) - © Dossiê Paulo Muniz

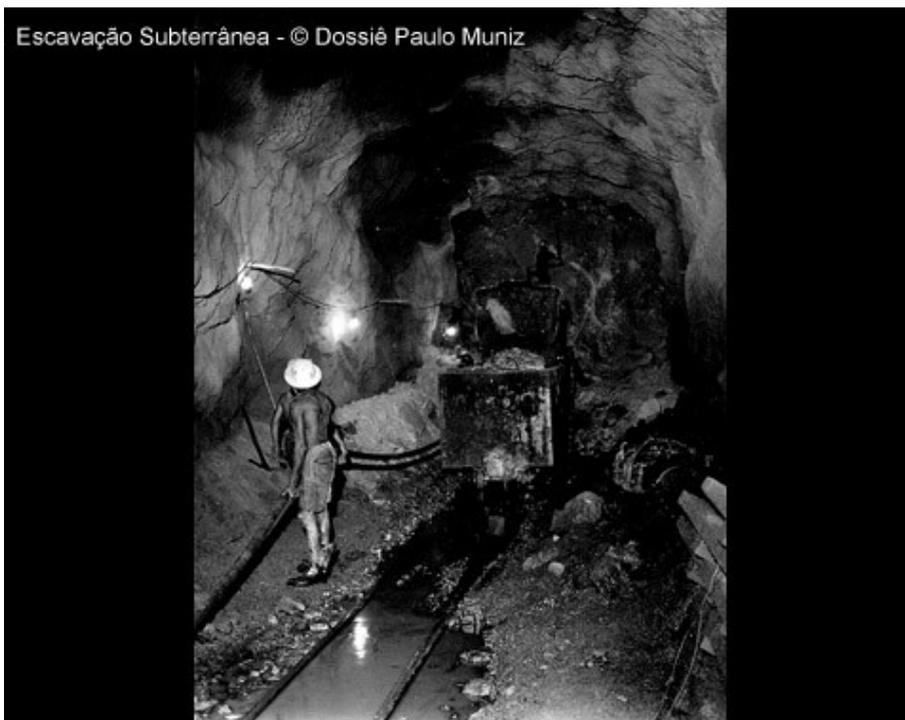




Paisagem Urbana - © Dossiê Paulo Muniz



Escavação Subterrânea - © Dossiê Paulo Muniz



Produção de Borracha - © Dossiê Paulo Muniz



Juscelino e Jango - © Dossiê Paulo Muniz



Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante *1

Ricardo Rosas ²

A rua encontra seus próprios usos para as coisas. (William Gibson, *Burning Chrome*)

Dois fatos contemporâneos: em 11 de março de 2004, em Madri, bombas explodem em estações de trem e metrô, matando centenas de civis. Entre 12 e 16 de maio de 2006, em São Paulo, ações coordenadas por celular pelo PCC (Primeiro Comando da Capital) promovem ataques a diversos pontos da cidade, espalhando o pânico. Em ambos os casos, tratam-se de ações que aterrorizaram a sociedade e tiveram impacto profundo no cotidiano dessas cidades.

Mas, além de associar essas ações às práticas de terrorismo urbano, outro elemento aproxima os eventos. Um elemento talvez essencial em seus funcionamentos, sem o qual não teriam funcionado. Elemento que talvez tenha passado quase despercebido, tão subliminar e imperceptível na feitura, mas crucial na execução: as ações foram executadas provavelmente a partir de recursos restritos ou precários, com dispositivos gerados no improviso, ou seja, gambiarras.

Boa parte dos celulares usados nas prisões, antes, durante e quiçá mesmo depois dos ataques do PCC, provêm de aparelhos roubados, adaptados a chips igualmente roubados, procedimento usual na prática da clonagem. As bombas detonadas em Madri eram compostas de dinamite e nitroglicerina acopladas a um celular.

Mas, Oxalá nem tudo são más notícias. A mesma época que presencia o uso da gambiarra como bomba, vê igualmente seu uso como criadora de soluções, como reciclagem de sucatas e outros materiais e tecnologias descartados pela sociedade de consumo, e como obra de arte.

O que é, afinal, gambiarra? Definições de um dicionário como o Houaiss, vinculam-na ao famoso puxadinho, ou gato, “extensão puxada fraudulentamente para furtar energia elétrica” ou à definição mais comportada de “extensão elétrica, de fio comprido, com uma lâmpada na extremidade”.(3) A gambiarra, no entanto, é aplicada correntemente, pelo senso comum, para definir qualquer desvio ou improvisação aplicados a determinados usos de espaços, máquinas, fiações ou objetos antes destinados a outras funções, ou corretamente utilizados em outra

configuração, assim postos e usados por falta de recursos, de tempo ou de mão-de-obra.

Mais do que isso, porém, a gambiarra tem um sentido cultural muito forte, especialmente no Brasil. É usada para definir uma solução rápida e feita de acordo com as possibilidades à mão. Esse sentido não escapou à esfera artística, com várias criações no terreno próprio das artes plásticas. É dessa seara que podemos captar mais alguns conceitos reveladores da natureza da gambiarra e seu significado simbólico-cultural. Em um ensaio sobre o tema da gambiarra nas artes brasileiras, “O malabarista e a gambiarra”, Lisette Lagnado sugere que a gambiarra é uma peça em torno da qual um tipo de discurso está ganhando velocidade. Articulação de coisas banidas do sistema funcional, a gambiarra, tomada “como conceito, envolve transgressão, fraude, tunga – sem jamais abdicar de uma ordem, porém de uma ordem muito simples” (4). O mecanismo da gambiarra, para Lagnado, teria, além disso, um acento político além do estético. Baseada na falta de recursos, a “gambiarra não se faz sem nomadismo nem inteligência coletiva”.

A gambiarra está igualmente muito próxima do conceito de bricolagem formulado por Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*. Pensando o bricoleur como “aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparado ao artista”(5), seu conjunto de meios não é definível por um projeto, como é o caso do engenheiro, mas se define apenas por sua instrumentalidade, com elementos que são recolhidos e conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. O bricoleur cria usando expedientes e meios sem um plano preconcebido, afastado dos processos e normas adotados pela técnica, com materiais fragmentários já elaborados, e suas criações se reduzem sempre a um arranjo novo de elementos cuja natureza só é modificada à medida que figurem no conjunto instrumental ou na disposição final. A diferenciação que Lévi-Strauss faz entre o bricoleur e o engenheiro é essencial para se entender a gambiarra – essa livre criação além dos manuais de uso e das restrições projetuais da funcionalidade – como uma prática essencialmente de bricolagem.

Acima de tudo, para entender a gambiarra não apenas como prática, criação popular, mas também como arte ou intervenção na esfera social, é preciso ter em mente alguns elementos quase sempre presentes. Alguns deles seriam: a precariedade dos meios; a improvisação; a inventividade; o diálogo com a realidade circundante local, com a comunidade; a possibilidade de sustentabilidade; o flerte com a ilegalidade; a recombinação tecnológica pelo reuso ou novo uso de uma dada tecnologia, entre outros. Tais elementos não necessariamente aparecerão juntos ou estarão sempre presentes. De qualquer modo, alguns deles sempre aparecem por uma circunstância ou por outra.

Além disso, sempre temos aqui uma parcela de imprevisibilidade, de forma que as coisas podem ser o que parecem – ou não. Some-se a isso, como veremos mais à frente, as presentes condições tecnológicas, que ampliam infinitamente as possibilidades recombinadas das tecnologias, aparatos e artefatos que nos circundam, dilatando ainda mais o conceito e definição do que seria, ou não, gambiarra.

Vejamos então algumas criações. Por questões de espaço e por seu número gigantesco, nos restringiremos a produções brasileiras e latino-americanas.

Podemos começar abordando a gambiarra de teor propriamente popular, aquela que conhecemos das ruas. A gambiarra é indubitavelmente vernacular, por sua natureza e origem. Nasce nos meandros da espontaneidade, do improvisado diário para a sobrevivência, algumas vezes no terreno do pirateado, do ilícito, outras vezes dando um adicional criativo em meio ao caos e à pobreza diária. O escopo é imenso, mas podemos pensar aqui numa ainda incipiente cartografia de aparatos e configurações: gatos, ou puxadinhos, ou seja, as fiações de energia elétrica ilegais; as “TVs a gato”, pegando ilegalmente programações de TVs a cabo; as montagens de bicicletas com caixas de som para propaganda popular em Belém do Pará, chamadas “bikes elétricas”; o Triciclo Amarelinho do seu Pelé, no Rio de Janeiro, conforme Gabriela de Gusmão Pereira(6), que junta aparelho de som 3-em-1, TV, farol, baterias, capa de chuva, despertador e luzes de Natal; os já “estabelecidos” trios elétricos, com sua mistura de caminhão e caixas de som de soundsystem; as transformações de soundsystems em verdadeiros painéis de controle de naves espaciais nos bailes funk cariocas, entre outras variantes.

Algumas produções na esfera artística retratam esse universo da gambiarra popular, seja por um lado mais de registro e estudo como design, caso das fotos de Gabriela de Gusmão Pereira, ou nos registros de Christian Pierre Kasper, ou ainda nas fotos e vídeos de Cao Guimarães.

Reinterpretações sutis e sofisticadas do universo da gambiarra tecnológica popular têm sido feitas, por exemplo, por um coletivo brasileiro como o BijaRi, que reutiliza muito do imaginário popular em pesquisas com camelôs, catadores e gambiarras, entre as quais se destaca seu atual projeto de pesquisa sobre “tecnologias resistentes”.

Não poderíamos deixar de mencionar igualmente as práticas usuais na arena digital e catalogar algumas práticas como a pirataria digital, o crackeamento de programas, o wardriving (invasão de redes sem fio desprotegidas), utilizando, por exemplo, tubos de batatas Pringles, entre outras. O mesmo raciocínio vale para a crescente comunidade de desenvolvedores de software livre e open source. Baseados numa rede de intensa troca de informações e de códigos, seus criadores estão sempre criando, improvisando configurações, inventando novas modalidades de uso, de aplicação, verdadeiras “gambiarras de códigos”, abertas à interferência e ao aprimoramento do programa por quem se habilitar a fazê-lo.

Outro tipo de gambiarra seriam aquelas criadas por artistas ou ativistas, através, por exemplo, de recriações de máquinas, suas alterações ou perversões ou novos usos. Ligações entre práticas artísticas e a invenção/alteração de máquinas não são nenhuma novidade. Engenhocas imaginadas ou produzidas por artistas povoam a imaginação humana já de longa data, se pensarmos em criadores como Leonardo da Vinci ou Athanasius Kircher, para ficarmos em exemplos bem remotos.

Uma máquina interessante, sem garantias, todavia, de bom funcionamento, é o Brain decoder plus, do artista recifense Moacir Lago. Divulgada como um “decodificador de pensamentos”, é uma invenção licenciada pela empresa

Obsoletch Brasil, outra criação do artista. Ele cumpriria a função que a tecnologia ainda não teria alcançado: decodificar o que há de mais íntimo e pessoal, ou seja, pensamentos e desejos. Por meio da ironia, Lago quer estimular a reflexão em torno da questão da ética na ciência e no avanço tecnológico, bem como a relação entre os artefatos tecnológicos e o cotidiano das pessoas. Para ele, as invenções tecnológicas criam desejos de consumo nas pessoas, que passam a achar obsoletos os equipamentos que possuem, frente a lançamentos novos e mais modernos. Além de questionar o uso da tecnologia pela arte e vice-versa, o artista põe em discussão a apropriação e democratização do conhecimento, tanto na ciência como na arte. Questionando a legitimação da arte por uma galeria, ele transformou o espaço da galeria da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, em dois ambientes da Obsoletch.

Mais envolvido com pesquisas de som, Paulo Nenflídio é um criador de engenhocas e geringonças sonoras que misturam materiais impensados e surpreendentes, como um berimbau com mouse e bobina de campainha ou instrumentos musicais que funcionam com o vento. Como instrumento de intervenção no espaço público, sua Bicicleta maracatu é sem dúvida das que mais chama atenção. Uma engenhoca instalada na traseira da bicicleta repete o ritmo do maracatu tocando um agogô quando se pedala. Gambiarras sonoras seriam igualmente as instalações e apresentações do grupo de músicos-artistas Chelpe Ferro, como um saco plástico preso a um motor, chamado de Jungle pela sonoridade rítmica semelhante à batida do jungle, ou a instalação Nadabhrama, que chacoalha mecanicamente galhos de árvores secos com sementes, entre outras “máquinas sonoras”.

Artista proveniente da cena de mídia-arte, Lucas Bambozzi volta e meia trabalha com transgressões na esfera tecnológica. De especial interesse aqui é seu recente Projeto Spio, um robô aspirador Roomba hackeado para ser equipado com câmeras CCTV infravermelhas sem fio e de alta sensibilidade, e um diodo emissor de luz (LED) para rastreamento no escuro. Spio transmite imagens em tempo real de acordo com a posição do robô, como uma espécie de gerador contínuo e autônomo de imagens sem autoria humana, e seus movimentos são seguidos por duas câmeras. Num “curto-circuito”, em parte previsto, o robô tende a comportamentos e movimentos caóticos, enquanto, ao mesmo tempo, irrita os visitantes. Uma das intenções do projeto é discutir a quase despercebida invasão de nossas casas por aparelhos aparentemente inocentes, os quais podem muito bem estar equipados com dispositivos de vigilância ou localização remota. Spio alude às novas práticas emergentes na cultura digital, como o sampling e o remix, a inefetividade da intenção em trabalhos interativos, as mudanças na noção de autoria ou o trânsito contínuo entre altas e baixas tecnologias. Obviamente, o alvo maior de Spio é mesmo a vigilância, que cada vez mais faz parte de nossa rotina, traduzida aqui numa paródia bem-humorada e desfuncional de um pequeno gadget cativante (ou irritante), representando o arquétipo do olho eletrônico das sociedades de vigilância.

Sem estardalhaço, Etienne Delacroix, talvez mais do que qualquer outro, é dos artistas que mais incorporam muitas das questões aqui já discutidas. Belga e morando atualmente no Brasil, ele trafega numa zona indistinta onde se borram as fronteiras entre arte e engenharia, inclusão tecnológica e criatividade, gambiarra e

design, ativismo cultural e educação, apropriação e reinvenção, teoria e prática. Bricoleur dos computadores, é um tipo de artista muito mais do processo do que do produto. Formado em física, já passou, por exemplo, pelo MIT, onde tentou implementar seus “workshops nômades”, cuja idéia básica era criar uma interface de custo baixo entre a gestualidade do artista tradicional e os fundamentos das ciências da informática e da engenharia elétrica. Reunindo estudantes de engenharia, computação, artes, comunicação, design, arquitetura e música, por um lado, e a crescente massa de sucata computacional, o projeto só começou a decolar mesmo na Universidad de la República, em Montevideu. Ali, em seus ateliês, computadores sucateados são desmontados, os dispositivos ainda operantes são selecionados, reaproveitados e usados não somente para construir computadores, mas também para fazer grandes instalações de arte. Não se trata aqui de algo como uma “reciclagem” de máquinas com propósitos de inclusão social ou digital, mas, antes, de uma atitude mais fundamentalmente experimental, de uma processualidade técnica que envolve a sensibilidade de forma mais complexa, sem por isso deixar de lado essa mesma inclusão digital.

Não será novidade nenhuma afirmar que no Brasil a gambiarra é uma prática “endêmica”. Mesmo assim, por que até hoje não há uma teoria que lhe contemple a práxis? Este texto é só um primeiro passo nesse sentido. Talvez possamos ver razões para essa situação nos contextos em que as teorias sobre tecnologia, arte eletrônica, arte e tecnologia, ou mídia-arte florescem no Brasil. Deveríamos, pois, nos voltar mais ao que acontece à nossa volta, nas ruas, em vez de apenas estarmos a par das novas tendências nos EUA ou na Europa. Mais do que isso, talvez, engajar-se num entendimento da gambiarra tecnológica demandaria igualmente abandonar pressupostos, vícios e preconceitos que ainda dominam algumas dessas cenas. Acima de tudo, abrir os olhos para um possível excesso de autocomplacência, um esnobismo para com as práticas mais populares. Da mesma forma que “arte pela arte”, as criações de arte e tecnologia muitas vezes correm o risco do ostracismo da “arte pela tecnologia”.

Nesse meio tempo, fecham-se os olhos para fenômenos que abundam não apenas na arena do imaginário popular, nas ruas de nossas grandes e pequenas cidades, entre bancas de camelôs ou nas esquinas das favelas, mas que estão igualmente disseminados, talvez com outros nomes, na cultura geek, nas cada vez mais criativas e abundantes produções das novas mídias, assim como são moeda corrente nas ações e maquinário de midiativistas e praticantes de mídias táticas.

Na cultura geek, como não perceber todas as práticas disseminadas na programação, nas instalações de sistemas, de tentativas com novos programas na comunidade de software livre, por exemplo, numa contínua reinvenção e prática de testes? Isso sem contar o crescente número de modificações de aparelhos por usuários, as customizações, os hackings de games, de robôs, entre outros.

A gambiarra é, sem dúvida, uma prática política. Tal política pode se dar não apenas enquanto ativismo (ou ferramenta de suporte para ele), mas porque a própria prática da gambiarra implica uma afirmação política. E, consciente ou não, em muitos momentos, a gambiarra pode negar a lógica produtiva capitalista, sanar uma falta, uma deficiência, uma precariedade, reinventar a produção, utopicamente vislumbrar um novo mundo, uma revolução, ou simplesmente tentar

curar certas feridas abertas do sistema, trazer conforto ou voz a quem são negados. A gambiarra é ela mesma uma voz, um grito de liberdade, de protesto ou, simplesmente, de existência, de afirmação de uma criatividade inata.

Por outro lado, ela não necessariamente implica um “produto final”, pois também é processo, um work in progress. Talvez o processo seja mais importante, talvez exatamente porque a gambiarra nunca é final, sempre há algo para acrescentar ou aprimorar. No entanto, há algo mais. Se nós voltamos, por exemplo, para a atuação das rádios piratas ou os “cineclubismos-gambiarra”, como a prática digital do Cine Falcatrua, a gambiarra também é método. É modo, modus operandi, tática de guerrilha, de ação, de transmissão, de disseminação. Isso pode ser observado não apenas no modo de funcionamento dos grupos ativistas de mídia, mas também nas práticas dos coletivos artísticos locais e redes alternativas. Espaços alternativos em todo Brasil, como a Casa de Contracultura de São Paulo, o já extinto Gato Negro, Espaço Insurgente, Espaço Impróprio e Espaço Estilingue são lugares não apenas de encontro, mas também, numa espécie de “gambiarra processual” anarquista, efetuam residências, ocupações, trocas e estratégias auto-sustentáveis para manter suas existências e realizar intercâmbios entre artistas, ativistas e grupos. Essa gambiarra-processo não apenas possibilita trocas no circuito sul (exemplo disso seriam os intercâmbios de grupos como BijaRi e A Revolução Não Será Televisada com similares argentinos como Grupo de Teatro Callejero), como abre novas perspectivas de mobilidade para estes mesmos grupos e artistas, rompendo fronteiras no mundo da arte, o que de outra forma não aconteceria. O mesmo pode-se dizer do método de trabalho, que implica colaborações, formações de redes, uso de novas (e velhas) tecnologias. Tais redes já são hoje bastante visíveis no horizonte do ativismo e da arte brasileiros. Pense-se, por exemplo, nas trocas realizadas em listas como Corocoletivo, midiatática, digitofagia, ou mesmo nos festivais realizados por estas redes nos últimos anos: eventos realizados com quase nenhum aporte financeiro, apenas se apoiando na vontade de participação e colaboração de quem toma parte.

As presentes condições da tecnologia têm permitido a proliferação cada vez maior de aparatos, possibilidades de conexão e convergências, redes on-line e off-line cada vez mais interconectadas, onde dispositivos móveis, wi-fi, aparatos de localização à distância, GPS, RFID e outros sistemas dialogam e possibilitam igualmente a mixagem de tecnologias analógicas e digitais, low e hi-tech, no que a teórica Giselle Beiguelman tem denominado de cultura híbrida.

Essa intensa convergência tecnológica, por sua vez, tem coincidido com um verdadeiro boom na área de novas mídias e arte e tecnologia, da prática da invenção (ou reinvenção) usando instrumentos e aparelhos pré-existentes, gerando uma infinidade de geringonças, *gizmos* e engenhocas os mais estranhos e com os fins mais variados – de formas diferentes de comunicabilidade a novas estratégias de ativismo, de maneiras impensadas de lidar com o espaço urbano a tentativas inovadoras de se adaptar a uma provável ubiqüidade das máquinas computacionais. Tais condições têm, de certa forma, borrado os limites entre o artista e o engenheiro, algo tão sonhado pelos produtivistas russos, e embaralham as noções estanques que Lévi-Strauss criara ao separar o bricoleur do engenheiro, por um lado, e do artista, por outro. Todas essas circunstâncias abrem perspectivas de futuro quase imprevisíveis para os praticantes e criadores de gambiarras.

Poderíamos mesmo fazer algum exercício de especulação futurista sobre o que a gambiarra nos reserva. Para tanto, podemos recorrer a alguém que de certa forma já vislumbrou alguma paisagem para essas geringonças que nos cercam, o escritor de ficção científica Bruce Sterling, que tem ultimamente escrito sobre os objetos e aparatos de hoje e de amanhã. Sterling, num exercício de especulação que chamou de design fiction, uma “ficção de design”, forma mais “desenhada” de ficção científica, imagina nosso futuro a partir de nossa relação com os objetos. Em seu mais recente livro, *Shaping Things*, uma espécie de libelo do design sustentável para o futuro, ele acredita que estamos em perigo “porque desenhamos, construímos e usamos hardware desfuncional”. Sterling, muito sensatamente, nos diz que a presente forma de exploração das classes dominantes usa formas arcaicas de energia e materiais que são finitos e tóxicos. Tal regime destrói o clima, envenena a população e gera guerras por recursos. Ou seja, não tem futuro.

Em sua escrita peculiar, Sterling tenta nos mostrar, numa linha evolutiva, como o homem, em seu trajeto tecnológico, passou da produção e utilização de artefatos, a dada altura na história – pelo final do império Mongol, segundo o autor –, para o uso de máquinas que substituíram os artefatos, transformando seus utilizadores em clientes. Séculos à frente, depois da Primeira Guerra Mundial, estes clientes são transformados em consumidores, quando as máquinas evoluem para produtos, através da distribuição, comercialização e fabrico anônimo e uniforme. Esta evolução implicaria especializações na manufatura e uso das coisas, especializações que se agudizariam no momento seguinte, segundo Sterling, iniciado em 1989, quando apareceram os *gizmos* (engenhocas, gadgets) e consumidores viraram utilizadores-finais na “Nova Desordem Mundial” em que vivemos agora. Os *gizmos* são, pois, objetos altamente instáveis, alteráveis pelo utilizador, tremendamente multifuncionais e normalmente programáveis. Têm também um período de vida curto. Os *gizmos* oferecem tanta funcionalidade que é normalmente mais barato importar novas funcionalidades para o objeto do que seria simplificá-lo. A evolução seguinte seria o que Sterling define como *spime*. Tecnicamente, *spimes* – um neologismo do autor – ainda não existem como tais. Na previsão de Sterling, o *spime* é maquinário interativo, novo, inventivo, objeto fabricado cujo suporte informativo ou dados armazenados são tantos e tão ricos que conformam a materialização de um sistema imaterial. *spimes* começam e terminam como dados. São sustentáveis, aprimoráveis, com identidade única e feitos de substâncias que podem ser retornadas à cadeia de produção de outros futuros *spimes*. Como diz Sterling, “*spimes* são informação fundida com sustentabilidade”.

Muito embora Sterling não cite a produção “faça-você-mesmo” de forma direta e o *spime* incorpore dados da história do próprio objeto (entre outras formas, pelo sistema RFID), sofisticação está muito distante de boa parte das atuais criações de gambiarras, não há como não ver em sua visualização do *spime* um pouco da multifunção, da sempre presente possibilidade de recriação, de alteração e modificação que define o caráter recombinante da gambiarra. Numa trajetória quase biológica, como poderíamos pensar com Gilbert Simondon ou Bernard Stiegler, o objeto técnico (o aparelho, o aparato, o que seja) pode se aprimorar com o tempo, gerando compostos, transformando-se, numa linha quiçá realmente evolutiva. E, nessa linha, a gambiarra bem poderia ser uma irmã mais criativa, mais arriscada dos *gizmos*, ou seja, uma precursora do *spime*. Ou então não será

que, com suas constantes atualizações e reatualizações, a gambiarra já não é, ela mesma, um *spime*?

Notas

1. Este texto é uma versão bastante resumida e adaptada do livro a ser publicado este ano ou no próximo. Com a diferença de que, no livro, volto-me para o campo mais específico da “gambiarra tecnológica”.

* Publicado originalmente na revista Caderno Videobrasil – Volume 2 "Arte Mobilidade e Sustentabilidade". 2006© Associação Cultural Videobrasil/www.videobrasil.org.br

2. Informações sobre o autor constam no Arquivo de Emergência, de Cristina Ribas, na seção Intervenções.

3. Houaiss, Antônio, Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001, p. 1423.

4. Lagnado, Lisette, “O malabarista e a gambiarra”, IN: Revista Trópico. Acessada em 13 de novembro de 2005: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>.

5. Lévi-Strauss, Claude, O pensamento selvagem. Campinas: Papirus, 1989, p. 32.

6. Pereira, Gabriela de Gusmão, “Sobreviventes urbanos”, In: Terreno baldio. Acessado em 13 de novembro de 2005: www.terreno.baldio.nom.br.

7. Beiguelman, Giselle, “Admirável mundo cíbrido”. Acessado em 31 de agosto de 2006: <http://www.pucsp.br/~gb/texts/cibridismo.pdf#search=%22admir%C3%A1vel%20mundo%20c%C3%ADbrido%22>

8. Sterling, Bruce, Shaping Things. Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 54 (as traduções do inglês são minhas).

9. Idem, p. 43.

Estranhas e impermanentes criaturas

Claudia Lewinsohn ¹

O presente texto pretende discutir alguns aspectos da pesquisa em andamento que venho desenvolvendo neste Programa de Pós-Graduação sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Vinhosa e apresentar, de forma prática e principalmente reflexiva, algumas descobertas e consequentes realizações.

Trata-se de um trabalho em artes plásticas que se originou da decisão que tive de tomar, há alguns anos, sobre o destino de uma série de telas a óleo que não haviam correspondido ao resultado esperado. Movida pelo desejo de “eliminá-las”, procurei, no entanto, preservar uma certa vida que pressentia nelas, iniciando, assim, o que vejo hoje como um processo de constante transformação. Cortando e recortando essas telas e em seguida dobrando, torcendo e amassando, seus pedaços foram costurados, amarrados ou unidos por ilhoses, tornando-se corpos-objetos-volumes. A partir de seus próprios fragmentos, as telas despedaçadas adquiriram então novo “direito à vida” e, por esse motivo, passaram a ser denominadas Criaturas. Dobras e pregas, por sua vez, foram constituindo, paulatinamente, extensas “colunas vertebrais” maleáveis e alguns “corpos” que apresentavam um revestimento sugestivo de peles ásperas e rugosas e que deixavam entrever uma espécie de “conjunto-bestiário”.

Nesse processo, a qualquer momento, uma Criatura já constituída pode sempre – a exemplo do já realizado com as antigas telas – ser desmembrada e seus fragmentos virem a ser reutilizados na geração de novas Criaturas, sem qualquer preocupação prévia quanto à forma ou dimensões finais. O trabalho assume, assim, um caráter de movimento errante, que não determina pontos de partida nem de chegada e nunca pára de se transformar totalmente. Além disso, o aspecto externo de crosta passou a sugerir também, de forma simultânea, o de faces internas, fazendo com que as Criaturas pudessem revelar um duplo caráter de expulsão de seus interiores, tornando-se como que “corpos-vísceras-entranhas”.

Em sua fase atual, a pesquisa, através de câmeras digitais de baixa resolução, propõe um olhar invasivo, um passeio em busca da visualização do interior destes corpos labirínticos e de seus movimentos de verso e reverso. As câmeras ora perseguem, ora observam, atenta e silenciosamente, o lento movimento das Criaturas que deslizam imersas em líquidos de consistências diversas. Nesta experimentação, o ato de filmar e produzir vídeos rápidos, de curtíssima duração, possui, como característica intrínseca, a busca da apreensão de um percurso sem destino certo e errante por excelência.

Fundamentalmente, esse conjunto de trabalhos passou a adquirir movimentos e pulsações próprios, o que, aliás, caracteriza o processo de

geração das Criaturas em seu aspecto geral, na medida em que nunca busca resultados finitos e prontos. Fiel a esse princípio, as imagens produzidas em vídeo, reproduzindo e acompanhando a fabricação de uma Criatura, tampouco possuem início ou fim determinados.

Algumas das questões teóricas em torno das quais, de forma interdisciplinar, a pesquisa pretende se desenvolver, parte, principalmente, dos conceitos de “devir” e de “dobra”, entre outros, conforme estabelecidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que guardam estreita relação com os diferentes procedimentos utilizados neste estudo.

O que importa, principalmente, é procurar captar o movimento permanente das transformações sucessivas “vividias” pelas Criaturas. Não existe definição de metas ou, como nos diz Deleuze, de um fim a que se queira chegar. A produção vai, assim, se constituindo, de forma errante, de estados e momentos, de passagens sucessivas de um estado a outro, caracterizando um puro devir.

Podemos encontrar, ao longo da obra de Deleuze e Guattari, descrições de processos análogos a esse estado errante das Criaturas. Os autores, em seus estudos conjuntos ou individuais, ao tratarem da questão do sujeito, afirmam que o nomadismo sempre se torna necessário até mesmo numa viagem imóvel. Com referência aos estratos a que estamos amarrados diretamente, é necessário, dizem eles, manter uma constante movimentação ou seja, “um processo e não um objetivo, uma produção e não uma expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 1972/1973, p.159)². Daí, dotadas dessa “capacidade” de se moverem e se transformarem constantemente, as Criaturas continuam podendo ter suas partes constitutivas separadas e reutilizadas, de forma independente e autônoma, juntamente com outros diferentes materiais reciclados e com sucata em geral.

Para a realização dos vídeos, grande parte deste material variado é misturado com uma ou mais Criaturas e, em seguida, todo o conjunto é mergulhado em líquidos aquosos, fluidos e pastosos, tais como, entre outros, tinta a óleo, tinta acrílica, gel e gesso diluído. Numa sucessão de movimentos de dobras, desdobras e redobras, esse conjunto de matéria sem forma definida e viscosa escoar, avança e recua, em movimentos lentos e contínuos, possibilitando revelar, simultaneamente, tanto seus lados de dentro quanto seus lados de fora. Operação que a pesquisa considera como mais um ato de geração de novas Criaturas e onde a impermanência da forma se impõe como uma das principais características.

O caráter de trabalho em permanente realização coincide, assim, com o de trabalho errante, identificando um plano mais geral que inclui o próprio processo como linguagem, no qual a experimentação, que constitui a tônica desse fazer artístico, vai se constituindo de momentos, de passagens de um estado a outro, em puro devir. Cabe lembrar, nas palavras do próprio Deleuze, que:

Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de que se parte, nem um ao qual se chega. Também não há dois termos intermutáveis. A

questão “o que é que tu devéns?” é particularmente estúpida. **Porque à medida que alguém devém, aquilo que devém muda tanto quanto ele próprio.** Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 12) (grifos nossos).

As antigas telas pintadas sofreram movimentos de transformação e se tornaram volumes que, por sua vez, puderam, em seguida, continuar a vivenciar devires constantes, sendo capazes, assim, de definir um movimento próprio, próximo ao que se poderia caracterizar, ainda, como uma perda de controle da noção de obra.

Ao abordar a questão da forma sob as óticas modernista e contemporânea, o crítico de arte e teórico Nicolas Bourriaud destaca que:

Observando as práticas artísticas contemporâneas, mais do que falar de ‘formas’, deveríamos falar de ‘formações’: em oposição a um objeto fechado em si mesmo por intermédio de um estilo e de uma assinatura, a arte atual mostra que não existe forma a não ser no encontro, na relação dinâmica estabelecida por uma proposta artística com relação a outras formações, artísticas ou não.” (BOURRIAUD, 2001, p. 21).³

Desaparece o compromisso com a forma, com a plástica, que cede lugar ao desinteresse intencional por um objeto considerado como definitivo. Ou seja, deixa de existir a realização de algo que se possa, em qualquer momento, considerar “acabado”. Apesar de os resultados apresentarem materialidade, esta “matéria” com a qual se vai lidar agora não possui mais a preocupação com questões formais plásticas, e sim com movimentos e processos.

Um outro aspecto reflexivo que interessa à pesquisa é a questão da quebra de fronteiras entre diferentes linguagens artísticas que discutem, em constante transformação, a interseção de territórios que se interpenetram. A produção em vídeo criou a motivação e exigiu que se proporcionassem aos espectadores visões das Criaturas em dimensões cada vez mais ampliadas, capazes de cercá-los e envolvê-los. Assim, nesta perspectiva nômade, a pesquisa acabou por desembocar em um terreno propício à participação, por exemplo, em encenações teatrais contemporâneas que experimentam, em nossos dias, a inserção de imagens projetadas em cena. No desenvolvimento deste diálogo com a cena contemporânea, pretendo utilizar, principalmente, os estudos da pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin que considera a utilização de projeções de imagens um fator de modificação no modo de perceber a cena. Assim, as imagens de vídeo, sem criar ilusões, “manipulam, desconcertam, desestabilizam o público, [...] introduzindo múltiplas possibilidades de variações sobre a distância e a aproximação entre a cena e a platéia.” (PICON-VALLIN, 2006, p.100)

Assim, as Criaturas, em seu movimento inconstante e impermanente, poderão trazer ao espaço cênico sensações de estranhamento e de instabilidade, capazes de criar novos conjuntos de corpos-Criaturas-atores abertos à concretização de um espaço mental de imagens oníricas.

Bibliografia:

BOURRIAUD, Nicolas. Esthétique relationnelle. Dijon: Les presses du réel, 2001.

DELACAMPAGNE, Christian. História da filosofia no século XX. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o Barroco. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 2005.

----- . Logique du Sens. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie-1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972/1973.

----- . Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, 5 vol. Coordenação da trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995-7. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

GUATTARI, Félix. Caosmose. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Org. Fátima Saadi. Trad. Claudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006.

SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud (org.). Le Vocabulaire de Gilles Deleuze. Nice: Centre de Recherches d'Histoire des Idées, CNRS, 2003.

ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Gilles Deleuze. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Notas

¹ Mestranda em Ciência da Arte (PPGCA/ UFF); artista plástica; Prof.^a do Curso de Fotografia da Universidade Estácio de Sá. Legendas dos Vídeos: Criaturas

² Tradução nossa.

³ Tradução nossa.

Mosaico do Lugar: um olhar etnográfico sobre uma intervenção artística e coletiva em espaço público

Leila Maria da Silva Barboza ¹

O objeto desta pesquisa é um projeto executado nas escadarias da Rua Oscar Pereira, no bairro de Charitas em Niterói - RJ, de 2004 a 2006, utilizando a técnica do mosaico. Situando-o no contexto espacial, abordarei as atuais propostas de urbanismo da cidade e a expansão imobiliária e no contexto social, apresentarei as singularidades e transformações de uma comunidade dentro de uma metrópole, refletindo sobre a relação de pertencimento. A partir do relato das oficinas apresento conceitos de alguns autores, articulando essas investigações no campo transdisciplinar da arte.

Charitas é uma estreita faixa de terra entre uma das enseadas da Baía de Guanabara e a Mata Atlântica, onde finaliza o Caminho Niemeyer com a Estação das Barcas que liga o bairro ao centro do Rio de Janeiro. Este percurso turístico que atravessa a cidade pela orla da Baía de Guanabara foi iniciado com a construção do MAC (Museu de Arte Contemporânea) e está diretamente relacionado às estratégias administrativas de incentivo ao turismo cultural. Estes grandes empreendimentos redefinem a posição das localidades na hierarquia internacional das cidades, estando quase sempre alheios à história e necessidades das populações que moram e compartilham estes lugares. A edificação desta arquitetura escultural como símbolo do poder político e administrativo, representa os resquícios do modernismo tardio no nosso momento contemporâneo. A escala proposta por estes monumentos permite uma fruição essencialmente visual, de preferência com um distanciamento que possibilite alcançar a silhueta da arquitetura no espaço, separando nitidamente o espectador da obra. Segundo Michel de Certeau, o corpo deixa de estar enlaçado no contexto urbano e seu afastamento ou elevação o transforma em voyeur.

Caminhar e percorrer os lugares a pé possibilita perceber os espaços em numa outra escala de tempo e espaço, vivenciá-los com todo o corpo e não apenas com o olhar. É a atitude mais indicada para conhecer boa parte da trama urbanística que surge em vários pontos da cidade com pouco ou nenhum controle institucional.

Se o visitante da cidade, chegando à praia de Charitas, desviar o caminho para a esquerda em direção ao pé da encosta, irá avistar um tapete colorido subindo a Rua Oscar Pereira. É uma escadaria em que espelhos de 125 degraus, mesas, bancos e painéis foram cobertos com 35 m² de mosaicos, resultado visual do projeto de intervenção artística Mosaico do Lugar. Charitas é um bairro ainda pacato, com suas diferentes moradias evidenciando a mistura socioeconômica, e a construção simultânea de inúmeros edifícios prometendo um impacto ambiental a curto prazo.

Como moradora da Rua Oscar Pereira há 10 anos, propus o projeto de intervenção artística como uma estratégia sedutora para conseguir sua urbanização. O conceito antropológico de “lugar” e “não-lugar” de Marc Augé norteou a proposta no sentido de construir um “lugar antropológico”, que guardasse memórias de experiência social com referências visuais reconhecíveis, contrapondo os espaços de passagem, indícios da crescente abstração espacial da metrópole, impossíveis de serem apreendidos e mapeados sensivelmente por seus habitantes.

Com um projeto alinhavado pela intenção de interagir com a coletividade, ficou aberto ao devir e pouco delineado plasticamente. A partir das colocações de Michel de Certeau sobre a diferença entre estratégia e tática, pude rever minhas atitudes como facilitadora do processo. A estratégia é calculada, o projeto, o poder. Já a tática é a ação no campo do outro, lidando sempre com o tempo e a imprevisibilidade que o outro apresenta, e necessitando mais da astúcia do que do raciocínio para articular a seu favor. A tática é a ação da ausência de poder. Há na comunidade de Charitas uma trama familiar que proporciona uma solidariedade e ao mesmo tempo uma reserva aos novos moradores. Eu e alguns vizinhos somos estrangeiros, pois não fazemos parte desta trama familiar que ali se organizou com o passar das décadas. Com esta posição, estou dentro e fora do contexto social, facilitando e dificultando algumas ações e observações etnográficas. Além do resultado visual, considero o processo de relações e negociações, o contexto social e espacial, suas repercussões dentro e fora da comunidade local como parte da obra artística. Segundo Hal Foster esta é uma maneira horizontal de trabalhar, onde o artista incorpora a cultura local e sua história, familiarizado o bastante para mapeá-la e narrá-la.

A técnica do mosaico foi escolhida pela sua não efemeridade, sua permanência no tempo, enraizando no lugar uma história de construção com cacos. Destruir para reconstruir outra configuração, quebrar e remontar, colher da natureza, ou dos pertences, resíduos do passado e presente e eternizá-los. É uma técnica artística que requer paciência, são várias etapas de produção que vão de colher ou cortar as peças no tamanho e forma que convier ao trabalho, aplicá-las em suporte intermediário ou direto e dar o acabamento de acordo com a função da obra. Não cabe neste processo o imediato, o gesto instantâneo que tudo significa. Mais parece com o cotidiano, a vida diária que é construída com o tijolo de cada dia.

No espaço delimitado pelo suporte, neste caso, a talagarça recortada, cada um pôde criar livremente. Não havia tema proposto e foi interessante observar os deslocamentos temáticos que surgiram durante o projeto. Uma idéia era eleita e vários seguiam. Teve a moda dos peixes, das frutas, das borboletas, da paisagem, dos nomes... Quando surgiam comentários de julgamento e comparações, esses eram deslocados para comentários sobre as diferenças que cada um apresenta que precisam ser notadas e valorizadas sem necessariamente serem comparadas.

Devido à escolha da técnica indireta do mosaico, quase todo o trabalho foi realizado em suporte intermediário dentro da oficina, possibilitando a execução de obras minuciosas. O espaço privado do ateliê se tornava público um dia na semana ao deixar as portas abertas para quem quisesse entrar. A generosidade partiu de uma experiência de tranquilidade em relação ao bairro.

Percebi que alguns participantes apresentavam mais habilidade e uma relação mais comprometida com a expressão artística. Não estava diretamente correlacionado com idade e classe socioeconômica, mas apontava diferenças pessoais mais subjetivas, que apresentavam disposições para a criação e produção artística. Esse dado problematiza o conceito de habitus do Bourdieu (1989, p.61). Além de toda herança simbólica reproduzida pela classe socioeconômica, há uma parcela pouco aferida de potencial individual que emerge de algumas pessoas, em situações sociais facilitadoras, onde há espaço de apresentar um conteúdo que não é necessariamente partilhado com a classe de origem. É o psicológico (exceção) dentro do sociológico (a reprodução pelo coletivo).

No primeiro encontro não apareceu ninguém da comunidade, nenhum daqueles que tinham assinado a aceitação do projeto. Iniciei as oficinas com amigos e alunos do curso de Educação Artística da UNIVERSO, Universidade em que sou docente no Curso de Design de Moda. Pessoas de outros bairros e cidades que não estavam relacionadas diretamente com o pertencimento ao lugar, mas à prática artística. Os lugares e grupos que freqüentamos (principalmente as classes que dispõe financeiramente de recursos para locomoção), não estão necessariamente próximos de nós espacialmente e os meios de comunicação e locomoção nos levam e nos ligam muitas vezes para bem longe de onde habitamos.

A tática para ir quebrando as dificuldades das crianças virem trabalhar dentro do ateliê foi levar o material e instrumentos para a rua e propor o mosaico direto. Aos poucos elas foram aparecendo e trazendo outras crianças e adolescentes. Os adultos, ou melhor, as mulheres vieram depois. Ao mesmo tempo em que a ambiência fechada do ateliê dificultou a participação do transeunte, ela facilitou as inter-relações mais estreitas dos participantes.

O conceito de inclusão, pronunciado e debatido atualmente em vários discursos de ações sociais, foi motivo de reflexão sobre seus sentidos ocultos. Para o conceito

de inclusão presume-se um dentro e um fora, ou seja, algo que está fora vai ser resgatado por aqueles que estão dentro. O que é fora e o que é dentro e quem pertence a quê? Não seria esse conceito o fruto de uma concepção de classe que se coloca como referência? O conceito de intercâmbio oferece a possibilidade de pensar as trocas feitas por pontos diferentes, cada um com a sua centralidade, seja pessoa, comunidade ou cultura. Este norteamento apontou para uma prática de acolher as propostas diversas e se desviar dos critérios de julgamento.

Havia uma proposta de nenhum trabalho ser excluído, e por isso as obras inacabadas dos que desapareciam por longo tempo ou não retornavam, eram oferecidas aos outros participantes para que fossem terminadas e colocadas nas escadas. Esta proposta foi bem recebida e abriu a oportunidade de tecer comentários sobre as discontinuidades de execução das obras públicas: a autoria anterior sendo apagada para dar lugar aos novos autores. Desdobrando a reflexão sobre a questão da autoria surgiram outras perguntas. Não há assinatura nos trabalhos, mas os produtores certamente sabem o que executaram. Teriam necessidade de explicitá-la ou não? Produzir os mosaicos com os nomes seria uma forma de assinar na obra coletiva? Os receptores sentem falta de saber quem foram os produtores?

A autoria da execução da obra certamente foi compartilhada, mas como conceber-me com autora do projeto se ele foi construído com as infinitas interseções de tudo que li, ouvi e vivi durante todos estes anos anteriores? Refletindo através de Foucault sobre as especificações possíveis da função do sujeito, “podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função do autor jamais aparecesse” (1997, pág. 70).

Contrapondo a este ponto de vista, e refletindo com Bourdieu, podemos apontar como autor aquele que não só inicia uma ação, como ocupa o lugar onde são catalisados os fluxos do evento, abrindo caminhos para o desconhecido, para o encantamento ou para a destruição.

Produzindo em torno de 800 trabalhos com a participação de 42 crianças, 32 adolescentes e 47 adultos em 80 encontros, e um prêmio da “Cultura Nota 10” de 2005, lidamos com dados que são mensuráveis. Outros resultados não podem ser medidos e muitas vezes nem mesmo relatados. São afetos guardados que muitos carregam consigo e não saem por aí contando. Mas escapa na cena cotidiana uma criança insistindo com a mãe para subir a escada e ver algum trabalho que a encantou ou ouvir de um adulto que a subida ficou menos árdua com o colorido que vai se revelando tão minucioso em expressões diversas. Muitas vezes eu subo e descubro um trabalho naquele instante, como se nas várias subidas ele estivesse invisível. Histórias soltas que constroem o lugar. Uma referência edificada, razoavelmente imutável, guardando memórias diante de nossas internas e intensas transformações, estabilizando emoções em contraponto ao furacão de novidades

que nos atropelam. Ninguém é celebridade, mas está imortalizado no espaço público com sua expressão espontânea. Mesmo sem visitar, uma quantidade imensurável de pessoas já conhece o projeto através dos meios eletrônicos, do DVD “Mosaico do Lugar” que registrou seu processo e está sendo exibido sem que tenhamos controle de sua expansão no You Tube.

O que ficou evidente para mim, foi o interesse da maioria dos participantes, principalmente as crianças, da convivência com os outros no ateliê. Tornou-se um programa social, onde em campo neutro, moradores de áreas diferentes do bairro e outras localidades da cidade, se encontravam para uma atividade que não tinha nenhuma exigência de assiduidade, pontualidade e execução de tarefas. Podia chegar e ficar apenas conversando ou observando. O conceito de socialidade de Michel Maffesoli pode ser utilizado para averiguar que a relação interpessoal pode ser considerada como objetivo e não meio para a realização do projeto como um todo.

É possível recortar este projeto como uma experiência estética, uma ação social, educação não formal, intervenção no urbanismo com objetivos humanistas. Dispensar a transdisciplinaridade e submetê-lo a uma visão específica dificulta a possibilidade de trabalhar o contexto expandido dos fatores artísticos, sociais e ambientais. Na emergência que vivemos neste momento de encaminhar a vida na terra para práticas mais ecológicas, veremos que todas as áreas de conhecimento irão confluir em algum momento. Assim como não podemos mais conceber, segundo Foucault, o indivíduo fechado e autor único, não há mais espaço para disciplinas autônomas. A arte que já foi considerada como antena das novas significações, escolhendo continuar com este estatuto, se abrirá para ser atravessada por outras áreas de conhecimento, hibridizando-se para se fortalecer e iluminar novos caminhos.

Bibliografia:

Augé, Marc. Não-Lugares. Campinas, São Paulo: Ed. Papirus, 2003.

Becker, Howard. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

_____. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: Velho, G. (org) Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1977.

Benjamin, Walter. Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

Bourdieu, Pierre. O poder simbólico. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989.

Canclini, Nestor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: EDUSP, 2000.

Certeau, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1994.

Foster, Hal. “O artista como etnógrafo”. Arte & Ensaio, Rio de Janeiro, n. 12, 2005 (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ).

_____. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

Foucault, Michel. O que é um autor? Lisboa: Ed. Vega, 1992.

Gertz, Clifford. O saber local. Petrópolis: Vozes, 2000.

Maffesoli, Michel. O Mistério da Conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre, RS: Ed. Sulina, 2005.

Martin-Barbero, Jesus. “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografias de la memória”. In: Holanda, Heloisa Buarque de, e Resende, Beatriz (org.). Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas., Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000.

Morin, Edgar. Cultura de massas no século XX: Neurose. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2005.

Notas

¹ Graduada em Gravura pela EBA-UFRJ (1983), formada em Estilismo pelo CETIQT-SENAI (1986) e especialista em Arteterapia em Educação e Saúde pela UCAM (1999), vem atuando como artista visual, designer e docente na Graduação de Design de Moda (UNIVERSO). Ingressou em 2007 no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCArte - Mestrado) da UFF.

Um diálogo possível: o pensamento crítico de Walter Benjamin e a alegoria poética de Hélio Oiticica

Dilson Miklos ¹

Walter Benjamin e Hélio Oiticica. Distantes em suas manobras reflexivas, no tempo e no espaço, construíram uma vigorosa crítica que está para além da cronologia imediata de suas curtas vidas. Tanto o crítico quanto o artista ainda fornecem instrumentos teóricos cuja riqueza não cessa de desdobrar em novas possibilidades. É exatamente na tensão e na intensidade da produção de W.B e H.O que se descortina o ensaio, tendo como eixo fundamental o conceito de alegoria proposto por Benjamin no trabalho sobre o drama barroco alemão, Trauerspiel, e reconhecido aqui na obra de Oiticica.

A visão alegórica de Walter Benjamin, assim como a obra de Hélio Oiticica, não pretende qualquer totalidade, mas se instaura a partir de fragmentos e ruínas. A realidade é expressiva; traz consigo suas marcas, sua sensorialidade, enfim, uma fisionomia. Compreender a arte é perceber que ali está uma forma que configura uma linguagem. A arte é verdade. (2) O sentido está aberto e, portanto, pleno de possibilidades. A doutrina benjaminiana da alegoria irá reivindicar um espaço para a produção artística considerada antiestética, ou seja, aquela que foge aos padrões da harmonia clássica.

A reabilitação da alegoria, tal como Benjamin a empreende, é uma conquista da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna. A fonte de inspiração alegórica apresenta-se no choque entre o desejo da eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo. A alegoria fala de outra coisa que não de si mesma e se instala onde o efêmero e o eterno coexistem intimamente.

Benjamin circunscreve a visão alegórica em uma perspectiva própria:

Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a physis e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. (3)

A obra de Oiticica sinaliza um conteúdo alegórico porque ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e persevera a construção de significações transitórias. O artista faz uma nítida opção por materiais e ambientes precários, pela história dos excluídos da sociedade de consumo de bens e de esperança, e aponta questões que estão para além do conteúdo estético. Oiticica revolve os escombros. A alegoria nos revela que o sentido não nasce somente da vida, mas que a significação e a morte amadurecem juntas. Jeanne Marie Gagnebin elabora a seguinte imagem da alegoria:

A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas.(4)

O crítico de arte inglês Guy Brett assinala que Oiticica desenvolve uma estética anti-Belas Artes, antiburguesa, que dialoga com a poesia das ruas, dos terrenos baldios. Nestes lugares plenos de possibilidade “podiam ser encontrados Bólides, sinais nucléicos despercebidos que, a maneira de Duchamp, ele podia simplesmente apropriar e designar para que surgisse uma qualidade cósmica”.(5) Os materiais, os lugares e as idéias desprovidas de qualquer aura nobre gravitam, em Oiticica, na atmosfera do desejo. Há, indubitavelmente, um sopro marginal e romântico no artista que organiza o delírio, tensionando em um mesmo vórtice Malevitch, Mondrian, Duchamp, Schwitters, o samba, a favela e o submundo, aí incluída a criminalidade.

O transitório, o inconstante e o precário são signos que se reiteram na obra de Oiticica e do alegorista melancólico de Benjamin. Os objetos perdem sua densidade costumeira e se dispersam numa multiplicidade semântica infinita. O conhecimento alegórico é tomado pela vertigem. Não há mais ponto fixo, nem no objeto nem no sujeito da interpretação alegórica, que garanta a verdade do conhecimento. A crítica estética de Benjamin é concebida como uma intervenção prática, como um esforço para interromper o curso cego da história e suscitar um despertar, uma iluminação. Assim como o crítico, o artista forçou os limites do indizível e do silêncio, revelando o não-dito e o esquecido através da experiência.

Hélio Oiticica, no texto intitulado Esquema Geral da Nova Objetividade (6) formula as principais características de uma arte brasileira de vanguarda, invocando Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia como um elemento importante de caracterização nacional. Tropicália, juntamente com os Parangolés, é para o criador a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao

contexto atual da vanguarda e das manifestações, em geral, da arte nacional. Sua alegoria antropofágica é extraída da descoberta dos morros, do samba, da arquitetura das favelas, das coisas inacabadas e dos terrenos baldios.

O espetáculo da cidade grande e de seu submundo é a matéria-prima de sua obra. Por esse viés, Oiticica aproxima-se de Charles Baudelaire. Benjamin encontra na poesia de Baudelaire a interpretação capaz de conectar elementos simultaneamente atemporais e históricos que possibilitam construir a experiência da modernidade Leandro Konder (7) destaca que Baudelaire era um flâneur, um homem que passeava sozinho pela cidade, observando-a como um espetáculo. Oiticica é o flâneur do labirinto-favela. Katia Muricy assim radiografa o "herói" da modernidade:

O flâneur é o desocupado que permite, altivamente, não fazer nada em um mundo onde o ócio não é mais, sequer, o privilégio dos poderosos. Não se submetendo às exigências de horários, sua figura é essencialmente transgressora: o seu passeio, ao sabor do desejo e da imaginação, é uma insurreição contra o tempo da indústria (8).

A reflexão de Walter Benjamin instala um laço de cumplicidade com a proposta de Hélio Oiticica. O crítico compreende que o verdadeiro objeto de lembrança e rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que, nele, é criação específica, ou seja, promessa do inaudito, emergência do novo. Oiticica conserva, em sua praxis, essa experiência reflexiva que renova e funda diferenças. É ato de criação. Essa estrutura paradoxal do lembrar criador e transformador funda a concepção benjaminiana de uma escrita da história ao mesmo tempo destruidora e salvadora.

A obra de Oiticica se insere em um contexto de época, nacional e internacional, marcado por uma idéia de provisoriedade, de fragilidade do estético e também de perda da aura do caráter de objeto único de obra de arte. Em Benjamin a arte tradicional encerra a verdade em seu ser ou em sua substância. A arte de vanguarda reporta-se à verdade por meio de sua ação sobre o receptor ou por sua função. O seu destinatário não é mais Deus, mas o público profano.

Com os Parangolés, Oiticica mergulha na dimensão humana, que vai da ambiência das coisas e das idéias ao corpo, atingindo uma verdadeira dialética entre o dentro e fora, a subjetividade e o coletivo. Os Parangolés incorporam todas as pesquisas anteriores do artista, acrescentando ao seu repertório de apropriações a música, por meio do samba. Com a integração da "batucada", Oiticica evoca uma visão dionisíaca da vida. É difícil classificar os Parangolés como obras. O próprio artista estabeleceu o conceito de antiarte ou programa ambiental.

Parangolé é a formulação definitiva do que seja a anti-arte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dado a oportunidade, a idéia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia (...) chamarei então Parangolé, de agora em diante, a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos, que é o mais importante. Parangolé é a anti-arte por excelência (9).

A antiarte é o lugar da experimentação e com o Parangolé, Oiticica alcança a sua apoteose barroca. Benjamin explica que a tendência do Barroco à apoteose é um reflexo da maneira, que lhe é própria, de contemplar as coisas. “Elas têm plenos poderes para a significação alegórica, mas suas credenciais são seladas com a marca do “terreno, demasiado terreno”. Elas não se transfiguram nunca para dentro. Sua irradiação se dá pelas luzes da ribalta - a apoteose” (10). Falta-lhes qualquer inclinação para o pequeno, para o íntimo. A alegoria é a forma barroca.

Walter Benjamin, nos anos 30, e Hélio Oiticica, nos anos 60, trazem à tona a história dos excluídos, dos esquecidos e dos vencidos. A opção clara e distinta pela semântica das favelas é o esforço do artista em desterrar esta camada terrosa que a história oficial insiste em apagar. A verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica. Por isso, a predileção barroca pela matéria partida e decomposta. Benjamin lança o seguinte foco de luz no tema: “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca”. (11)

A obra de Oiticica, certamente, alarga o campo estético, tangenciando, com intencionalidade aguda, outras dimensões da vida. Ele decompõe o corpo social de maneira antropofágica. Transfigura-se no historiador-alegorista das "Teses" de Benjamin. O seu encontro com a querida Mangueira projeta este ato de transgressão que se instala na proposição radical de “experimentar o experimental” (12). Tenciona a si próprio enquanto campo imanente de possibilidades. É vanguarda.

Hélio Oiticica sobe o morro e insere a favela, o crioulo, o samba, os materiais precários, o submundo e a criminalidade no circuito da arte. Constrói a sua alegoria barroca deste extrato sensível. Nas suas mãos, os objetos e as idéias ampliam sua densidade cotidiana. Sua atitude é de cumplicidade perante o alegorista melancólico de Benjamin e o "herói" da modernidade de Baudelaire. Os três tornam a estética uma experiência e a poética apenas um instante.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1.

_____. Obras Escolhidas. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J.C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, v.2.

_____.

Obras Escolhidas. Trad. H. Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, v.3.

_____. Benjamin, Adorno, Horckheimer, Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1982 (Col. Os pensadores).

_____. A Origem do drama barroco alemão. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. Passagens. São Paulo: Editora UFMG, 2006.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac&Naif, 2002.

_____. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In Arte brasileira contemporânea, cadernos de textos 1, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EDUSP, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JUSTINO, Maria José. Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Curitiba: Ed. da UFPR, 1988.

MURICY, Kátia. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

KONDER, Leandro. O marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

LÖWY, Michel. Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1990

MERQUIOR, José Guilherme. Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1969.

ROCHLITZ, Rainer. O Desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin. São Paulo: EDUSC, 2003.

WALY, Salomão. Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Notas

1. Mestrando do PPG em Ciência da Arte da UFF e bolsista da CAPES; especialista em Arte e Filosofia pela PUC-Rio; licenciado em História da Arte pela UERJ; graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela FACHA. E-mail: <dilson.miklos@gmail.com>
2. Para Walter Benjamin, verdade quer dizer mais que validade cognitiva: é uma parte de inteligibilidade e de legibilidade do mundo, a abertura de um horizonte de sentido; e é, como no pensamento metafísico, uma determinação indissociável da verdadeira vida.
3. Walter Benjamin, A Origem do drama barroco alemão, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 188.
4. Jeanne Marie Gagnebin, História e Narração em Walter Benjamin, São Paulo, Editora Perspectiva, 2004, p. 39.
5. Guy Brett, "O exercício experimental da liberdade", in: Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997, p. 222.
6. Hélio Oiticica, "Esquema Geral da Nova Objetividade", in: Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997, p. 110.
7. Leandro Konder, Walter Benjamin: o marxismo da melancolia, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
8. Katia Muricy, Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin, Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 1998, p. 204.
9. Hélio Oiticica, op. cit, p. 103.
10. Walter Benjamin, op. cit., p. 202
11. Walter Benjamin, op. cit, p. 200.
12. Waly Salomão, Helio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 126.

AUDISSERVAÇÃO (a transpoética da cor e da forma do som)

Celso Ramos ¹

O som apalpa as pálpebras do espaço. Da cor ao som em suas tonalidades. (André Scucatto)

1. Introdução:

O presente trabalho é resultado do processo de concepção e execução do projeto artístico-prático “Audisservação” para a disciplina “Transpoética da cor e da forma”, do curso de Mestrado em Ciência da Arte, ministrada pelo Prof. Dr. Luciano Vinhosa. A proposta apresentada é fruto, também, de observações do ambiente sonoro, feitas pelo autor e amadurecidas, ao longo do curso, a partir de comentários tanto do próprio professor como de comentários da classe.

Além da montagem da instalação sonora, ao final do semestre - que envolveu a utilização de três aparelhos de som e a ocupação de uma das salas da instituição - fez-se necessária a visita a um estúdio de gravação onde se captou sons mais aproximados daqueles com os quais nos propomos a trabalhar, a saber, os sons das sirenes dos navios. Após seleção rigorosa de alguns timbres em garrafas plásticas e de vidro (entre registros graves e médios) separamos cinco garrafas que tiveram seus sons registrados e mixados.

Nosso trabalho, portanto, apresenta questões que envolvem o campo da experiência estética sonora como tentativa de evidenciar aspectos lúdicos proporcionados pela recepção do som. Entendemos o caráter amplo desta obra quando observadas as percepções daqueles que experimentaram a sensação sonora da “audisservação”. Vejamos alguns comentários a respeito:

Sons ancestrais que nos conduzem à lembranças pré-natais estão presentes em seu trabalho. (Klaus Reis/ Artista Plástico)

A vida parece que somente vale a pena quando aberta para as experimentações que aproximem arte e vida. Essa massa sonora, assim me

parece, revela a presença – desconcertante – da vida. (Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira)

Este som não é só percebido pela audição, ele vibra e me fez sentir vibrar inteira. A pele deixa de me separar do espaço, sou som. (Leila B./Artista Plástica)

A sensação do som é um encontro do ser e sua alma. Percebe-se o quanto estamos vivos. Aguça os sentidos, principalmente a audição que usamos tão pouco. (Cristina Scucatto/Atriz)

Sensações primitivas. Em alguns momentos, nos transporta para rituais indígenas com suas flautas de bambu; em outros, a superposição de frequências faz lembrar instrumentos aborígenes australianos. (Deivison Bron/Músico)

Considerações iniciais:

Acordamos com os sons do trânsito em nossa janela. No interior de nossa casa, os ruídos dos aparelhos domésticos já estão tão incorporados que nem sequer nos dizem algo ou nos incomodam. Saímos para o trabalho e não conseguimos escutar a música que toca no rádio do ônibus, pois o motor, desregulado, ultrapassa, em som, a música que toca. Saltamos do ônibus e ouvimos berros anunciando a próxima saída da “van”; em meio ao alvoroço, ao longe, há a sirene do navio que se intercala com a de outro navio avisando sua partida. Neste momento, ao ouvido atento, aparecem sons que trazem vida de outras terras, de outros mares, de outros tempos. Neste instante, não se está mais em meio ao trânsito asfíxiante da cidade, mas em uma instância, talvez, cuja temporalidade nos remete a uma saudosa expectativa de ser aquele som um eco da alma, eco que vai e volta contendo um universo sob sons de tantos tons que carrega consigo.

O ruído que preenche o espaço e que, cada vez mais, relativiza o silêncio, participa das composições musicais contemporâneas. Em uma retrospectiva, podemos constatar que, à medida que os sistemas musicais foram esgotados e as experiências sonoras tenderam para o aleatório, passamos a incorporar o ruído, em nossas produções, como elemento essencial, como aquela figura cujo fundo é a música. Nestas condições, o que deveria estar à frente como objeto principal, passa para um plano secundário dando lugar àqueles sons que, na verdade, representam a vida que está “lá fora”, vida que não pode ser editada, que apenas flui, como o tempo, sem cessar. Tal experiência temporal nos remete à reminiscências individualizadas. Ou seja, o som ainda pode acender lembranças de acordo com a vivência do receptor. Conforme o campo de plurisignificações do receptor é que este som se apresentará, num espaço produzido para além da

conhecida condição do som tratado e embalado para o consumo. No nosso caso, especificamente, a experiência se fará pelo som das sirenes dos navios, som, aqui, considerado como “ruído”.

Uma vez que interiorizamos esta “audisservação sonora”, não necessitamos de conhecimentos prévios a respeito de música. O conceito, assim usado, surge de uma necessidade de privilegiar a audição que, em nosso juízo, não tem a mesma importância que a visão em nossa sociedade e acreditamos ser, esse tipo de recepção, um meio mais direto prescindindo, desta forma, de qualquer conhecimento técnico para a experimentação do som, matéria-prima da música. Se nos deixamos levar pelo som, embalados pelos timbres, alturas e texturas - elementos que formam a teia constituinte do que está invisível aos olhos, porém, concreto ao espírito - alcançamos os lugares mais profundos do “Eu”. Dada as condições excepcionais para a experiência, a matéria-prima da música, o som, nos penetra, nos toma, sem pedir licença, modificando ambientes, mudando humores, redesenhando paisagens e recharacterizando espaços determinados.

A ruptura com o tempo cronológico faz com que a música seja, entre as linguagens artísticas, a que mais dificuldade apresenta para análises. No entanto, a música guarda a magia de, ao entrarmos em contato com ela, nos transportar à perspectiva de novos sentidos como uma “obra aberta”, sem precisar sair de onde estamos. A instalação sonora, “Audisservação”, nos apresenta a possibilidades variadas de significações. Talvez seja esta a dificuldade imposta pela recepção de obras musicais contemporâneas que exigem uma postura menos previsível, do ponto de vista da experiência sonora, assim como um desprendimento das formas cristalizadas para que “a nova realidade sonora” seja contemplada, afinal ela é parte do cotidiano do homem.

2. Percebendo o ambiente:

Muitas vezes, passamos despercebidos por sons mais poéticos e inspiradores e, aquilo que pode ser matéria para composição musical, se tornar ruído indesejável. Uma vez colocado em evidência o ruído, este mostra seu poder significativo tal é a capacidade de instigar a imaginação ao se revestir de conotações de que se compõe ao ser reproduzido em forma de discurso estético.

Tal possibilidade de significações, por sua vez, não nos apresenta somente sentimentos de aceitação e prazer contemplativo, mas pode nos causar grandes inquietações. No momento em que um som exige do receptor uma postura contemplativa, este pode, imediatamente, ser rejeitado, pois vivemos em ambientes ruidosos, sem espaço para o ouvido atento.

Ouvimos, apenas, e pouco registramos. Tem-se a impressão de que todos os espaços, até aquele que não se vê, devem ser ocupados e quando nos encontramos em um ambiente silencioso ou, apenas, com um tipo de som, há um certo desconforto, uma falta, quase um vazio existencial que nos convida, imediatamente, à produção do preenchimento substitutivo do silêncio pelo ruído no ambiente.

3. Audisservação, uma inalação sonora:

“Audisservação” tem como objetivo, se não traduzir, trazer de “dentro para fora”, da “alma para o corpo material”, uma realidade sonora que não percebemos em virtude da correria do dia-a-dia e da saturação de sons aos quais somos expostos. A inexistência de momentos silenciosos nos parece ser um mal próprio da contemporaneidade. Diferentemente do povo oriental, o ocidente percebe e faz uso do som de modo diverso. Um único som, para aquele povo, tem relação com o cosmos, enquanto, no ocidente, apreendemos que só há sentido no som se este estiver reunido com outros sons a fim de criarem, desta forma, uma linha melódica ou um ritmo familiar. Desta maneira, a arte, e mais especificamente a música que deveria ser ferramenta de conscientização da condição de sermos integrantes deste universo, acaba por cristalizar formas, aprisionando o imaginário ao invés de libertá-lo.

A proposta da instalação “Audisservação” nos parece, então, apontar para uma “parada”. Espera-se, daquele que audisserva, uma postura de contemplação em um tempo onde se contempla pouco. O som distribuído em caixas acústicas em torno da sala, proporciona, ao ouvinte, um momento para uma experiência sonora como uma possibilidade de mergulhar no mar de sons ininterruptos que tomam conta do espaço-sala. O mergulho - voltamos a dizer - se faz agora no mar interior onde as sirenes, que deixaram de ser apenas ruídos e passaram a ser significantes com significados sonoros, ativam nossas lembranças, constroem novos lugares, revolvem sentimentos através da sensação sonora em um jogo de contrastes. Assim, como em uma tela, os sons vão formando imagens, construindo espaços, presentificando o passado.

Essa experiência apresenta-nos um aspecto extra-musical, na medida em que deixa livre o receptor para processar, de forma individualizada, os sons emitidos na sala.

A necessidade, então, de se compor sons aparentemente não harmônicos no lugar das melodias e dos ritmos, deve-se ao fato de que os sistemas com os quais trabalhamos, até então, foram cristalizados pela tradição e não mais dão conta dessas inquietações existenciais contemporâneas. Nossa composição, por isso, a exemplo de uma sinfonia, quer se aproximar, ao máximo, da realidade que nos cerca fazendo uso dos sons do cotidiano.

Além do som das sirenes serem o material temático do estudo, estas podem oferecer a experiência sensorial sonora por revelarem, na imaterialidade do som que produzem, a materialização do que vem a ser a própria vibração do corpo de quem “audisserva”.

No caminho à materialização da “audisservação”, que mesmo permanecendo invisível toma forma tocando o corpo na medida em que o corpo se deixa levar pelos sons entrelaçados, aqui, definitivamente, chama-se o observador, à participação através da percepção direta de um código que não necessita de conhecimento prévio para ser experimentado. Assim, todos, mesmo o leigo, podem retirar, de tal experimentação, alguma impressão, transformando-a em vivência estética. A imprevisibilidade do que está por vir - e nos referimos, aqui, a instalação em seu funcionamento - permeia todo o trabalho, pois, sua execução, assim como sua recepção, muda a cada instante. Não há determinação de quando um som começa e outro som acaba; eles, os sons, simplesmente, se entrecruzam criando um jogo sonoro, revelando contrastes que podemos comparar com valores pictóricos: a dança das linhas e das massas na tela em branco cruzando-se continuamente a fim de formarem as texturas diferenciadas. Essas linhas adentram as ranhuras já feitas em nós, pelo tempo. O suporte do som está, então, nestas ranhuras da consciência, alcançando àquelas localizadas no inconsciente e aprofundando seu caráter de “significância”. A partir desta perspectiva, a instalação busca alcançar sentimentos guardados aos quais não temos acesso, sentimentos mais profundos, aqueles que só se mostram quando já não estamos no controle da situação de uma experiência estética.

4. Conclusão:

Quando este trabalho foi iniciado, tendo como objeto o som das sirenes, não tínhamos a verdadeira noção de como esses sons atingiriam os receptores. As opiniões registradas, no início deste artigo, são de extrema importância e nos ajudam a entender, pelo menos parcialmente, os mecanismos pelos quais o som pode agir em cada indivíduo além de ampliarem nossas expectativas a respeito do alcance deste trabalho nos seus aspectos extra-musicais.

Na medida em que avançávamos no processo de construção do trabalho, nos distanciávamos da simples reprodução sonora das sirenes dos navios e presenciávamos a transformação do próprio material sonoro gravado, a partir das garrafas sopradas.

As questões que envolvem este trabalho, a saber, a experiência estética, a arte e a vida, assim como a relação mais aproximada entre a obra e o público, fazem parte dos interesses do autor que encontra, na execução da

obra, a oportunidade da experimentação, prática pouco difundida nos programas de pós-graduação.

Em determinados momentos, lançamos mão de uma linguagem análoga a outras práticas artísticas quando, por exemplo, nos referimos às ranhuras fazendo alusão à gravura e aos valores pictóricos das linhas e da massa remetendo-nos à pintura, à forma e à cor do som. Tais relações nos fazem lembrar da relação escultórica. A arte possui a capacidade de alcançar lugares do inconsciente trazendo, à tona, aquilo que guardamos lá no fundo e que emerge nos depoimentos de nossos audisservadores.

Os autores relacionados na bibliografia, ainda que não citados, foram consultados em caráter de pesquisa, pois as questões abordadas, neste artigo, são amplamente teorizadas nas obras, evidenciando-se possíveis aproximações, por exemplo, entre a música e a filosofia.

5. Bibliografia:

ALDRICH, Virgil C. Filosofia da arte. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1976.

BARTHES, Roland. O óbvio e obtuso. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

BOULEZ, Pierre. A música hoje. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

DEWEY, John. A arte como experiência". São Paulo: Abril Cultural, 1934.

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

HANSLICK, Eduard. Do belo musical. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

IAZZETA, Fernando. Música: processo e dinâmica. São Paulo: Annablume, 1993.

LANGER, Susanne K. Filosofia em nova chave. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1917.

MORAES, J. Jota de. O que é música. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

Notas

¹ Professor do Conservatório de Música de Niterói, leciona flauta transversa no curso livre e Formas e Expressões Artísticas e Filosofia da Educação no Curso Superior. É graduado em Educação Artística com Habilitação em Música - Conservatório de Música de Niterói (2006). Mestrando em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense como bolsista pela CAPES.

Imagem/cidade

Marcelo Araújo ¹

“...meninos de 12 a 20 anos, de bermudão e mochila nas costas, sacam latas de tinta spray e desenham letras e figuras fantásticas. Exploram efeitos tridimensionais e combinações de cores. Descobrem como criar transparências e dégradés suaves”.
(Lívia de Almeida)

A população brasileira está em sua grande maioria concentrada nas cidades. Nelas, se desenvolvem as principais atividades econômicas, criando uma relação de interdependência entre todos os que lá residem. Assim, é natural que as pessoas expressem suas idéias e crenças. E muitas vezes isto ocorre através dos suportes públicos: outdoors, paredes, no chão e nos muros. Estas manifestações, podem ser então consideradas artísticas quando portam um sentido de embelezamento e de criatividade.

O grafite de muros é um desses movimentos artísticos. De caráter alternativo, ele tem sido progressivamente reconhecido nos mais diversos meios da experiência contemporânea como uma entre muitas formas de discurso e de posicionamento especificamente juvenis. De um modo geral, sua manifestação é uma forma de expressão que tem influências na configuração social, econômica, política, ideológica, ecológica, etc., do mundo atual.

Primeiras cores...

O termo grafite é correntemente utilizado, com esta grafia, no português escrito. Entre alguns praticantes brasileiros, sobretudo os de São Paulo, o termo graffiti - plural do substantivo italiano graffito e adotado em inglês com a mesma grafia - é o mais usado. Deste modo, os grafites tanto podem ser somente as intervenções escritas (englobando a pichação) quanto as manifestações de exclusividade da composição de imagens, formando quadros. Existem também os chamados throw ups, isto é, os grafites rápidos que não constituem composições e que, em geral, contêm apenas o nome ou pseudônimo do(s) grafiteiro(s).

Pequena história dos antecedentes do grafite

As manifestações gráficas em suportes fixos têm uma longa história. Sua expressão remonta ao período da Pré-História e o seu estudo, muitas vezes, é tão somente objeto de aproximações conjecturais, devido à dificuldade de produzir afirmações seguras sobre seus significados.

Pode-se mapear as pinturas rupestres como primeiras grandes manifestações gráficas registradas pelos estudiosos. Inscrevendo-se sobre as paredes de pedra das cavernas pré-históricas, diversos objetivos animaram a sua produção, tais como as intenções rituais (como o culto ao sagrado ou a atração da caça desejada, por exemplo) e decorativas, de hospitalidade e de transformação do ambiente comum em ambiente doméstico. Lá, nas cavernas, certamente está registrada parte da história, da sociedade, da cultura daquele tempo, que se utilizou de uma linguagem visual que manifesta o mundo simbólico, mítico, contemplativo e da comunicação, sem a necessidade de um intermediário lingüístico - isto é, de palavras - neste momento ainda ausente, possibilitando o entendimento da transformação social e comportamental do homem.

No seguinte momento histórico, podemos relacionar o conjunto de grafites encontrados na Grécia e na Roma antigas. Esses berços da civilização moderna são espaços privilegiados para a elaboração das leituras contemporâneas das expressões no ambiente da cidade, quanto aos seus conteúdos crítico ou comunicacional (caráter político, social, erótico, entre outras). Percebe-se, portanto, uma necessidade, que é sempre atualizada, de criar e de manter uma memória, para a construção consciente ou inconsciente de uma história dos povos.

Avançando bastante no tempo, aproximando-nos de expressões mais contemporâneas, temos o período pós-revolucionário mexicano (décadas de 1920 e 1930). Nele, os pintores muralistas constituíam o grupo mais atuante e criativo, com forte sentido do valor social de sua arte. Eles inundavam as paredes com imagens reproduzidas das mais variadas formas, sempre refletindo suas aspirações e conflitos, sua história e múltiplas culturas. Para eles, após os séculos de opressão estrangeira e de espoliação por parte das oligarquias nacionais, culturalmente voltadas para a Europa, a população esquecera a grandeza de sua civilização pré-colombiana, que os murais vinham retomar.

A partir da segunda metade do século XX, e especialmente no Brasil, surge uma maneira mais intensamente transgressiva de discurso no ambiente urbano, utilizando essencialmente desenho e linha: a pichação. Esta manifestação, comum nos anos da ditadura militar no Brasil, ganhou, nos anos subseqüentes, sua vertente mais ligada aos grupos de jovens, cuja intenção básica era alcançar alguma notoriedade no anonimato. Nas pichações, o anonimato é, na maioria das vezes, a garantia de segurança pessoal ou de conquista de fama entre os pares. O ataque ao patrimônio alheio funciona como exercício gráfico, muitas vezes encarado como vandalismo e depreciação.

Da pichação ao grafite, os jovens vão experimentando os espaços da cidade, ressignificando-os a partir das cores que lhes aplicam, confirmando e evidenciando a mais recente forma de sua intervenção urbana.

Tal como nós o conhecemos atualmente, o grafite tem sua origem nos muros e trens do metrô de Nova Iorque dos anos 1960. Estreitamente ligado ao movimento contracultural então em voga, estas expressões se afinizam com as manifestações visuais associadas ao nascente hip hop, tendo indivíduos de origem negra e latina como grandes propulsores. Deste modo, o mais importante dentre todos os primeiros grafiteiros foi Jean Michel Basquiat, que transformou a manifestação de intervenção

urbana, ligada ao vandalismo, em arte consagrada pelo grande circuito, efetuando os seus grafites em telas.

No Brasil, alguns pintores, como Alex Vallauri, se notabilizaram por empregarem a estética do grafite, fazendo uso de uma técnica simples: repetir um tema infinitas vezes, alcançando um alto poder de comunicação. Outros grafiteiros, como Jaime Prades, Paulo Carratü e Maurício Villaça, também devem ser lembrados por verem nos grafites uma forma de subversão do espaço, da qualidade de vida, da arte urbana e pela participação do público na confecção do grafite.

Grafite contemporâneo: discurso, subversão e poder comunicativo juvenil

Da produtiva década de 1980, basicamente instalada em São Paulo, para a segunda metade da década seguinte, o grafite de muros ganhou diferentes formas, volumes e combinações de cores em suas composições, associando-se diretamente às práticas musicais e de lazer juvenis. Ligado, deste modo, às dimensões do lazer urbano, da crítica social e política e a uma filiação ideológica específicas, eles surgem como espaços indispensáveis para a constituição autônoma das identidades individuais e coletivas dos sujeitos envolvidos.

O caráter alternativo da expressão possibilita a convivência de temas e de discursos críticos que sofrem a influência tanto dos eventos do cotidiano vivido quanto dos acontecimentos remotos, provenientes dos modernos meios de comunicação de massa. Outra característica essencial do grafite, que reforça a importância de sua existência, é o acentuado grau de auto-didatismo de seus pintores. Assim, embalados por um posicionamento crítico perante a realidade envolvente e, ao mesmo tempo, um agudo senso pedagógico nas mensagens, eles transformam os muros da cidade em veículos de comunicação e de diálogo.

Estruturados em throw ups (“vômitos”) e em composições com maior elaboração, os grafites apresentam-se como proposição de uma nova visualidade no âmbito urbano. Promovem a coexistência dos cenários cinzentos do cotidiano, com as formas e esquemas temáticos multicoloridos, adicionando novas perspectivas visuais para os olhares dos espectadores. Deste modo, as pinturas estabelecem alguns códigos muito próprios da vida moderna. Estes são determinados fundamentalmente pela moda (marcas de roupa como Bad Boy, por exemplo), pela música (Hip Hop, Rap, Funk, Techno, etc.), pelos esportes (Jiu Jitsu, Street Fight e demais esportes de combate), por jargões de grupo (como gírias, neologismos, etc), entre outros fatores. Tais referências constituem formas de identificação específica, que são moldadas nas aceleradas transformações, em vários níveis da experiência da vida contemporânea, expressas nos campos sócio-econômico e cultural. Daí o caráter de rediscussão estética das tensões sociais e relações de exclusão no espaço urbano que ele, o grafite, apresenta. Enfim, os grafiteiros tornam públicas as suas idéias, produzindo “teses” a respeito de sua prática e do impacto que o resultado delas tem sobre a cidade.

Bibliografia

- ALMANAQUE DE GRAFFITI, nº 2, SP, Editora Escala, 2002.
- ALMEIDA, Livia de. “Telas de Pedra - a arte de colorir as ruas”. In: Veja Rio, ano 10, nº 9, RJ, 28 fev./5 mar. 2000.
- ARCE, José Manuel Valenzuela. Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite, RJ, Editora UFRJ, 1999.
- BUENO, Maria Lúcia. Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização, Campinas, Editora Unicamp, 1999.
- CAROS AMIGOS Especial, Movimento Hip Hop, nº 3, SP, Editora Casa Amarela, set. 1998.
- COLI, Jorge. O que é arte, SP, Brasiliense, 2000.
- GITAHY, Celso. O que é graffiti, SP, Brasiliense, 2000.
- GUIMARÃES, Eloísa. “Juventude(s) e periferias(s) urbana(s)”. In: REVISTA BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO, Número Especial, nºs 5 e 6, SP, maio/dezembro 1997.
- KNAUSS, Paulo. “Grafite urbano contemporâneo”. In: TORRES, Sônia (org.). Raízes e rumos, RJ, Sete Letras, 2001.
- MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte, RJ, Record, 1998.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “Arte & Cidade”. In: SZAJMAN, Abram (org.). Arte Pública, SP, SESC, 1998.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. Grafite, pichação & cia, SP, Annablume, 1994.
- ROCHA, Janaína et alii. Hip-Hop - a periferia grita, SP, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- ROLNIK, Raquel. O que é cidade, SP, Brasiliense, 1995.
- ROSE, Tricia. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no hip hop”. In: HERSCHMANN, Micael (org.). Abalando os anos 90 - funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural, RJ, Rocco Artemídia, 1997.
- SPOSITO, Marília Pontes. “A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade”. In: Tempo Social, vol. 5, nos. 1 e 2, SP, 1993.

Notas

¹ Marcelo Araújo é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ e doutorando em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da mesma instituição.

Sociedades de Controle e Crise da Imagem - Ação: Mapeando Conexões

Marcelo Carvalho ¹

Introdução

O que a emergência das sociedades de controle² (SCon) sobre as sociedades de disciplina (SDis) e a crise da imagem-ação no cinema, ambas identificadas pelo filósofo Gilles Deleuze, têm em comum? Haveria alguma conexão, além do aparecimento das duas crises a céu aberto ao término da Segunda Grande Guerra Mundial (SGGM) após um longo processo de maturação? Este artigo se propõe a mapear as duas passagens, estabelecendo suas relações subjacentes.

De uma a outra sociedade

A emergência das SDis, ainda no séc. XVIII, resultaram de transformações nas sociedades de soberania (SSob) européias que modificaram o gerenciamento da vida e da morte. Nas SSob, o direito sobre a vida era exercido pelo direito “de causar a morte ou de deixar viver” (FOUCAULT, 1988: 128). Seu signo era o confisco: extorsão de riquezas, do trabalho, dos corpos... da vida. Com o gradual estabelecimento das SDis, o confisco passa a ser uma entre outras formas de organizar as forças a serem submetidas: a questão agora era a de produzir em vez de destruir. O poder é deslocado: passa-se a gerir a vida, mesmo que isso significasse promover massacres intra ou internacionais³. Trata-se, nas SDis, do “poder de causar a vida ou devolver à morte” (FOUCAULT, 1988: 130). São organizados os grandes meios de confinamento (família, escola, fábrica, quartel, hospital, presídio), onde o objetivo era o de “concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares” (DELEUZE, 1992: 219). A questão, do ponto de vista dos gestores, era a de tornar os corpos politicamente dóceis e economicamente produtivos, em estratégias de submissão que visavam, majoritariamente, não mais o suplício, mas o adestramento, produzindo individualidade e obtendo dos corpos o máximo de seu potencial (FOUCAULT, 1987).

O apogeu das SDis aconteceu no início do séc. XX. Após a SGGM, tendo o antigo sistema entrado em colapso, tornaram-se aparentes as SCon: “sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser. (...) São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares” (DELEUZE, 1992: 219 E 220). Deleuze as caracteriza de maneira precisa. Elas se estruturam por cifras, reguladas por senhas ou por rejeição de acesso (à informação e à circulação) mais do que pela assinatura (identidade do indivíduo) e pelos números de matrícula (posição numa massa), característicos das SDis. Decorre disso a perda

de credibilidade nas palavras de ordem, tanto como integração, quanto como resistência. O poder massificante e individuante, que moldaria a individualidade de cada membro dentro de um corpo único, a massa (SDis), passa a agir nas SCon como um analista de amostras e de bancos de dados: a massa é então transformada em mercados e os indivíduos tornam-se individuais, divisíveis segundo suas tendências (de compra, de consumo). Se o dinheiro, nas antigas sociedades, referia-se ao ouro como medida padrão, nas SDis seu *modus operandi* é o das trocas flutuantes ajustadas constantemente pela comparação entre moedas. E mesmo os homens e as máquinas devem se adequar: se, nas SSob, existiam as máquinas simples, como as alavancas e as roldanas, a passagem para as SDis ensejou o aparecimento de novas máquinas, agora energéticas, como a locomotiva a vapor. Da mesma forma, as SCon teriam que criar novas máquinas e uma nova operacionalidade por fluxo (computadores, a Internet). Quanto ao homem, se nas SDis ele era um “produtor descontínuo de energia”, nas SCon ele é ondulatório, “funcionando em órbita, num feixe contínuo” (DELEUZE, 1992: 222 e 223).

É evidente que tudo isso acompanha as mutações pelas quais passou o capitalismo após a SGM. A fábrica, antigo meio de confinamento, se automatizou, e já não é o centro do sistema, que, aliás, tornou-se dispersivo, multifacetado e voltado para os serviços. Este perfil se adequa mal à fábrica, corporificando-se com mais propriedade na empresa, que trabalha com prazos mais imediatos em operações rápidas, contínuas e ilimitadas. O controle social passou a ser exercido pelo marketing. E o indivíduo produtivo e consumidor (o único considerado), de cerceado e confinado (nas escolas, nas fábricas etc.), passa a ser endividado e seguido (por todo o aparato de vigilância e controle áudio-visual e informático). Às prisões, penas substitutivas; às escolas, a formação permanente e continuada, voltada para o mercado; à medicina, a nova medicina “sem médico nem doente” que “substitui o corpo individual ou numérico pela cifra de uma matéria ‘dividual’ a ser controlada” (DELEUZE, 1992: 225).

Resulta de tudo isso uma diferença crucial quanto à natureza do funcionamento de cada sociedade. Se nas SDis buscava-se um equilíbrio das forças em uma forma padrão (síntese), nas SCon trabalha-se em constante reavaliação formal, num processo de adaptabilidade infinito. Assim, se na fábrica a mais-valia garantia o equilíbrio entre uma produção que se desejava a mais alta possível contra a política salarial a mais baixa possível, na empresa institui-se como figura-chave a “perpétua metaestabilidade” de salários flutuantes num ambiente de competitividade entre os funcionários. São operações que têm princípios diferentes, opostos: as SDis constroem seu mundo a partir de “moldes” estáveis, enquanto nas SCon a operacionalidade se dá por “modulação” constante, por novas variantes a cada oportunidade:

Os diferentes internatos ou meios de confinamento pelos quais passa o indivíduo são variáveis independentes: supõe-se que a cada vez ele recomeça do zero, e a linguagem comum a todos esses meios existe, mas é analógica. Ao passo que os diferentes modos de controle, os controlatos, são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é numérica (o que não quer dizer necessariamente binária). Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante (...). Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados

metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (DELEUZE, 1992: 220, 221 e 222).

De um cinema ao outro

Deleuze reorganiza o cinema em dois grandes regimes de imagem, da imagem-movimento e da imagem-tempo. No regime da imagem-movimento, do cinema clássico, estão, entre outros, os filmes do realismo americano, a vanguarda cinematográfica soviética dos anos 1920, o expressionismo alemão, as vanguardas francesas do pré-SGGM. O tempo, nestes filmes, aparece de maneira indireta (cronológica) submetido ao movimento “normal” (regras de continuidade), estando sempre no presente (mesmo que utilizando o recurso do flash-back). A imagem-movimento (orgânica) é formada por outras imagens, as imagens percepção, afecção, ação etc. (imagens sensório-motoras que dão nascimento à narração); mas a primazia, de uma forma geral, é da imagem-ação. Há, na imagem-movimento, um “Real” suposto, pré-determinado nos meios bem localizados social e historicamente, sendo a imagem reportada a um centro perceptivo (personagem, câmera). É quando o universo se curva sobre este centro, formando um horizonte de ação – situação a ser modificada: é este o espaço que o herói dos filmes de ação habita, seja ele cowboy ou detetive em um filme noir. A narração, aqui, aspira ao verdadeiro.

O regime da imagem-tempo é o cinema moderno, identificado, grosso modo, com os cinemas surgidos no pós-2GGM. Aqui o tempo aparece diretamente (tempo não-cronológico) na imagem, tornando o movimento “anormal”, aberrante, descontínuo (os cortes entre os planos tornam-se “aparentes”). O passado já não se atualiza em uma imagem presente, antes, passado e presente, indiscerníveis, tendem a trocar de papéis constantemente (o que Deleuze chama de “imagem-cristal”, inorgânica)⁴. A narração desliga-se dos prolongamentos motores, as ações já não se constituem no principal da imagem, que se conecta à memória do mundo, às potências artísticas do falso, ao pensamento etc., em descrições que substituem os objetos contradizendo, deslocando ou modificando as descrições precedentes (real não suposto, crise da noção de verdade).

A passagem entre os dois regimes de imagem se deu por uma crise que tem como motor a quebra do vínculo do homem moderno com o mundo⁵, rompimento que aparece no cinema como uma inoperância do esquema sensório-motor: os personagens já não agem ou estão impedidos de agir, entregues a uma pura vidência. O primeiro aspecto desta crise é histórico. A esperança do cinema clássico esteve ligada a um despertar do “autômato espiritual” como potência do pensamento em prol do impulso revolucionário das massas (cinema soviético), de uma composição de movimentos entre a máquina e o homem (cinema francês do pré-guerra), dos EUA como cadinho cultural (cinema americano). No entanto, ali também se encontrava o autômato psicológico: o expressionismo alemão povoou seus filmes com personagens despossuídos de seu próprio pensamento, hipnotizados, alucinados, sonâmbulos (O Gabinete do Dr Caligari, a série sobre Dr. Mabuse, Metrópolis, O Golem etc.)⁶. O expressionismo intuiu o nazismo, a ascensão de Hitler na alma alemã (KRACAUER, 1988), e a esperança do pensamento automático transformou-se no pesadelo da automatização e sujeição das massas, na encenação de Estado (O triunfo da vontade, Leni Riefenthal). A “veracidade” da imagem-movimento havia levado o cinema a um impasse.

Mas as causas externas da crise não se resumem ao nazismo. “A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra” (DELEUZE, 1985: 253), daí a nova imagem ter surgido coletivamente com o Neo-Realismo italiano. Deleuze cita de roldão a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do sonho americano, a emergência da consciência de minorias, a inflação das imagens, a influência de novas formas da literatura, a crise – financeira, de público, de idéias – de Hollywood e a falência dos gêneros. No entanto, há uma motivação ainda maior para a crise. A imagem-movimento conteria, de maneira latente, o germe de sua dissolução, quebrando-se por dentro. Cineastas como Yasujiro Ozu, Orson Welles (DELEUZE, 1985) e mesmo Alfred Hitchcock, que não se pensava como um cineasta moderno (DELEUZE, 1990), deram nascimento à nova imagem mesmo antes da SGGM. Portanto, é na própria imagem que se deve procurar a passagem para o novo regime, em uma crise que tornaria a situação lacunar e dispersiva e não mais globalizante; trocava a ação pela perambulação; romperia a ligação entre uma situação dada e a ação de um personagem (ligações frágeis); e patrocinaria permutações constantes entre o principal e o secundário⁷ (DELEUZE, 1985: 254 a 255). Mas o que manteria funcionando este mundo sem totalidade nem encadeamento?

A resposta é simples: o que faz os conjuntos são os clichês, e nada mais. Apenas clichês, clichês por todo lado... (...). São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre os outros no mundo que o cerca. Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente (DELEUZE, 1985: 255 e 256).⁸

E se os clichês substituíssem as Imagens no cinema americano, na “sede” do capitalismo mundial, se as imagens e os sons já nascem arruinados...

Como não acreditar numa poderosa organização internacional, num grande e poderoso complô, que encontrou o modo de fazer os clichês circularem de fora para dentro e de dentro para fora? (...) O poder oculto se confunde com seus efeitos, seus suportes, seus media, seus rádios, suas televisões, seus microfones: ele só passa a operar através da ‘reprodução mecânica das imagens e dos sons’ (DELEUZE, 1985: 257).

Um complô dissimulado, disseminado, midiático – este tema inspirou o cinema de transição.⁹

Conexões

Há duas questões suscitadas pelo cotejamento entre os dois processos. A primeira diz respeito à própria constituição do cinema, que evidencia sua posição ambígua. Se o dispositivo cinematográfico parece colocá-lo como mais um exemplo de confinamento disciplinar (a sala escura onde todos devem permanecer em silêncio e durante um período específico assistindo a imagens pré-organizadas pela montagem etc.), sua natureza já indica uma mutação. Quando, no final do século XIX, o desenvolvimento capitalista já preparava o apogeu das SDis na primeira metade do século XX, concomitantemente ensaiando alguns elementos das SCon, a imagem cinematográfica surge como um controlato, pelo menos quanto à sua natureza. É que

o cinema, como demonstra Deleuze, nada tem a ver com os moldes ou os circuitos analógicos (característicos das SDis), mas com as modulações, próprias das SCon:

Pois a imagem-movimento não é analógica no sentido da semelhança: não se assemelha a um objeto que ela representaria. (...) A imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto. (...) Objeta-se que a modulação, por sua vez, remete por um lado à semelhança, ainda que seja apenas para avaliar os graus segundo um continuum, e por outro lado a um código capaz de 'digitalizar' a analogia. Mas, também aqui, isso só é verdade se for imobilizado o movimento. O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm ao menos em comum o fato de serem moldes, um por forma sensível, o outro por estrutura inteligível (...). Mas a modulação é bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação (DELEUZE, 1990: 40).

A segunda questão é a denúncia de um complô promotor da “miséria” do mundo por intermédio da emergência dos clichês. Tanto a crise da imagem-ação, quanto a das SDis, emergem no final da SGM: coincidência? Ou a denúncia de um complô dos clichês se confundiria com uma sinalização pelos clichês (pois as antigas ações já não eram mais possíveis) da emergência de uma nova sociedade, dita “de controle”, de um “poder oculto” que já não confina, mas vigia sem cessar? O cinema (industrial, de grandes investimentos) fez parte da estrutura de formação dos clichês (como media), fez parte deste “poder oculto” encarregado de disseminar a vigilância nas novas SCon para além dos confinamentos das SDis; e se há um complô a ser denunciado, o cinema o fez em duas frentes, externa e internamente. Ao mesmo tempo, o cinema da transição foi um “alerta” (vivemos já em um novo mundo...), uma resposta provisória, tentativa de burla às SCon pelos clichês, clichês contra clichês. A resposta “positiva”, esta só viria com a imagem-tempo.¹⁰

Bibliografia:

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Post Scriptum sobre as sociedades de controle*. In DELEUZE, Gilles. *Conversações – 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Notas

1. Mestrando do PPG da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ e bolsista do CNPq; especialista em Arte e Filosofia pela PUC-Rio; especialista em Comunicação para o Terceiro Setor pela Ucam; graduado em Comunicação Social (em Cinema e em Jornalismo) pela UFF. E-mail: <marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br>
2. O uso do termo (e o conceito de) “controle”, Deleuze o toma do escritor norte-americano William S. Burroughs.
3. As guerras, em nome da existência de um grupo e não mais por um soberano, prometiam o pleno desenvolvimento da sociedade, da linhagem, da raça: a vida de uma população condicionada ao extermínio de outra população.
4. Como no filme O ano passado em Marienbad, de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, ou na obra de Federico Fellini.
5. Um tema caro para artistas e filósofos que pensaram a modernidade como Charles Baudelaire, no séc. XIX, e Walter Benjamin, na primeira metade do XX.
6. Respectivamente, de: Robert Wiene; Friz Lang (os Mabuse e Metrópolis); e Paul Wegener.
7. Características semelhantes foram propostas por André Bazin para caracterizar “formalmente” o Neo-Realismo italiano. Deleuze adapta esta análise aos seus propósitos, estendendo-a a todo cinema de transição entre os dois regimes de imagem, especialmente para o cinema americano fora de Hollywood ou que tem perante Hollywood alguma independência. Especificamente: Robert Altman (Cenas de um casamento, Nashville, Quinteto); John Cassavetes (O assassinato do Boobmaker chinês; A canção da esperança); Martin Scorsese (Taxi driver); e Sidney Lumet (Um dia de cão; Serpico). Esta escolha tem a ver com sua argumentação (trata-se, aqui, de uma crítica à imagem-ação americana), cabendo esta crítica incidir a partir do próprio cinema americano – o que não tira a primazia do Neo-Realismo como movimento inaugurador do novo regime de imagens.
8. Filmes citados por Deleuze para este ponto: Robert Altman (Nashville, A perfect couple); Sidney Lumet (Bye bye braverman); Martin Scorsese (Taxi driver, O rei da comédia).
9. Filmes: Sidney Lumet (O golpe de John Anderson, Rede de intrigas, O príncipe da cidade); Robert Altman (Nashville).
10. “Mas como pode o cinema denunciar a sinistra organização de clichês, se participa de sua fabricação e propagação, tanto quanto as revistas ou as televisões? Talvez as condições especiais sob as quais ele produz e reproduz os clichês permitam a certos autores chegar a uma reflexão crítica da qual não poderiam dispor fora do cinema. É a organização do cinema que faz com que o criador, por maiores que sejam os controles que pesam sobre ele, disponha ao menos de um certo tempo para ‘cometer’ o irreversível. Ele tem a oportunidade de extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes. Desde que haja, porém, um projeto estético e político capaz de constituir um empreendimento positivo” (DELEUZE, 1985: 258)

Malê Debalê: Uma origem, uma tribo, uma festa

Lúcia Fernandes Lobato ¹

Malê Debalê é um bloco afro fundado em 23 de março de 1979 por um grupo de familiares, amigos e vizinhos do bairro popular de Itapuã, situado na cidade do Salvador-Bahia. O cotidiano partilhado na mesma localidade, o respirar na mesma ambiência e o conviver com os dramas e as delícias do dia-a-dia foram os responsáveis pelo surgimento e consolidação do grupo.

O nome Malê Debalê foi uma homenagem prestada aos malês, negros muçulmanos, chegados à Bahia na condição de escravos. Os fundadores do bloco se identificaram com o perfil histórico da luta de resistência malê, que em 25 de janeiro de 1835 realizaram em Salvador a maior revolta escrava urbana até então ocorrida no Brasil, conhecida como a Revolta dos Malês. Foi uma justa homenagem e a este respeito manifestou-se Antônio Risério, em carta a Nei Lopes (1988, p. 69):

[...] o sucesso do bloco afro Malê Debalê, junto com a revalorização popular das revoltas islâmicas, criou uma espécie de mito em torno dos malês. Hoje na Bahia, qualquer negro informado, alguns com certa ponta de esnobismo (compreensível, mas condenável) afirma-se descendente dos malês.

Debalê foi uma palavra criada pelo grupo que tinha a informação de que “bali” significaria felicidade em yorubá. Assim o bloco foi batizado com o nome Malê Debalê na intenção de traduzir “negros felizes”.

No entanto não foram as razões históricas que motivaram a formação do bloco, mas sim o desejo e o desafio de participar como grupo organizado no carnaval baiano. Sua origem está intrinsecamente ligada ao sentido da festa como revelação de utopias. O impulso maior dos fundadores era referendar, através da sua prática espetacular no carnaval, sua existência e a legitimação do grupo na cidade do Salvador.

Com razão as festas populares vêm atraindo o pesquisador contemporâneo. Desde a História Oral, fundada na França pelo Grupo dos Annales, as festas constituem objeto de estudo, por sua inerente vinculação com a mentalidade, o cotidiano e a vida coletiva.

Atualmente, autores como Jean Duvignaud e Norberto Luiz Guarinello ressaltam o caráter lúdico e espetacular das festas introduzindo-as nas discussões acadêmicas, retomando e revendo a compreensão de sua gênese, buscando suas transformações e

possíveis leituras e analogias com aspectos conjunturais sociais, culturais e históricos.

É indiscutível que as festas permitem uma apreensão do real, porque são formas de apropriação do mundo, reveladoras do imaginário coletivo de grupos e comunidades que, a exemplo do Malê, alimentam sonhos a partir do viver partilhado numa mesma realidade. A utopia da festa desdenha e brinca com a mediocridade do presente e celebra o desejo.

Guarinello entende a festa como um espaço e um tempo de exaltação dos sentidos sociais (in Jancsó, Istvan e Kantor, Íris 2001: 972):

A festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definido e especial, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa dos seus participantes.

No caso de Salvador, participar de forma organizada no carnaval significa vir a ser reconhecido e identificado como personagem social, o que justifica plenamente a motivação dos fundadores do Malê Debalê.

Mas é importante ressaltar que hoje o carnaval, apesar da permissibilidade que supera o cotidiano, é regido por normas que regulamentam no interior de sua realização um jogo de poder e uma disputa social acirrada. Mesmo assim o lúdico e as licenciosidades, inerentes às festas, continuam dando lugar à revelação de frustrações, revanches e reivindicações. Nesse sentido, desde o Brasil colônia, os que não participam dos privilégios encontram nas festas o espaço de realização e expressão de suas resistências. Isto porque, enquanto dura a folia, o entusiasmo e a alegria rompem com os padrões e as regras de comportamentos estabelecidos pelo poder, e as transgressões, incorporadas como elementos intrínsecos das festas, tornam visíveis simbologias étnico-culturais de grupos sociais fora do modelo dominante. No processo histórico baiano, negros, índios e mestiços recriaram seus mitos, reproduziram suas hierarquias religiosas e tribais tocando, cantando e dançando no carnaval.

Até bem pouco tempo em Salvador, o carnaval mantinha sua característica essencialmente popular, apesar dos órgãos oficiais sempre se sentirem ameaçados, buscando domesticar e regulamentar as manifestações mais rebeldes. Porém, mesmo com as transformações, a festa tem conseguido dar visibilidade e dimensão às contradições ideológicas latentes nas relações da sociedade baiana.

Inegavelmente, o negro, maioria na população de Salvador, tem ocupado um espaço no carnaval como elemento estruturante. Esta condição poderia indicar seu lugar privilegiado no carnaval da cidade de maior concentração negra fora do continente africano, com uma cultura impregnada dos valores e da estética afro-descendente. Porém, como os blocos afros e os afoxés não reproduzem a ideologia do poder, ao contrário, expressam a herança tribal e toda a força negra herdada dos escravos, acabam por instaurar na festa a contradição e a disputa por um espaço.

Por esta razão, as entidades negras e populares baianas acabam tendo que se defrontar com problemas de ordem político-econômica e com preconceitos raciais e estéticos. Têm que resistir e insistir para existir, e assim conseguem um espaço que, por outro lado garante a Salvador o exotismo que promove o sucesso para o marketing do turismo.

Neste contexto adverso, a sobrevivência dessas entidades se dá pela sua capacidade de resistir aos modelos em voga sendo fiéis às suas tradições, reproduzindo as simbologias, as heranças culturais e religiosas que as fazem orgulhosas de serem o que são. E a festa é uma possibilidade de revelação dessas utopias.

No carnaval os negros, em Salvador, ocupam a cidade, tornando sua presença espetacular. Por isso participar da festa foi o impulso gerador da fundação do Malê Debalê, somado ao desejo de representação e reconhecimento do bairro de Itapuã na cidade. Mas o que realmente contava era o elemento lúdico, as práticas coletivas locais, a convivência, o futebol, a cerveja e a conversa jogada fora. O fundamental era a existência da vontade de dar dimensão espetacular ao simples estar junto, como estratégia de identificação social.

Assim gerado, principalmente, pela ação espetacular, surgiu com festa o Malê Debalê assimilando em seu discurso os heróis da rebeldia negra, os feitos revolucionários de escravos, a simbologia dos orixás somados à ironia e às incoerências da vida popular, aos costumes, aos hábitos contemplativos e praieiros e à convivência com os encantos naturais e praieiros de Itapuã.

Fundado em 1979, faz sua primeira apresentação no carnaval de 1980 e desde então contagia na avenida com sua alegria e sua garra que está sem dúvida na pulsação do toque de seus 400 tambores, que dão o tom, o ritmo e a harmonia de toda a ação espetacular do bloco. Outro grande motivo de seu sucesso é sua dança. Antes de seu aparecimento não se via, em Salvador, desfiles com alas de dança. Os blocos eram como os conhecidos cordões de foliões que dançavam e brincavam sem nenhuma intenção coreográfica.

O Malê apareceu, tendo a frente de seu desfile uma ala de dança organizada, ensaiada e coreografada por um de seus componentes, o dançarino conhecido pelo nome artístico de Formigão, hoje o mais antigo integrante do elenco do Ballet Folclórico da Bahia. A dança personalizou o Malê Debalê com os seus 1200 dançarinos e lhe deu notoriedade. É reconhecidamente identificada por sua força e vigor, a tal ponto que o jornal The New York Times, conferiu-lhe o título de “O maior Ballet Afro do Mundo”.

Assim de festa em festa, a cada carnaval o Malê Debalê com seus 2000 integrantes veio escrevendo a sua história vivida coletivamente, fixando seus símbolos representativos e constituindo-se a partir de uma matriz festiva que assegurou a solidariedade necessária para a construção da “Tribo Malê”.

O termo "tribo" é aqui empregado como um elemento coesivo, significando uma maneira de partilhar valores, espaços e ideais circunscritos num mesmo território, a partir de diversas experiências vividas em comum. Este elemento coesivo tem, no caso do Malê, uma base territorial comum, calcada no sentimento de participação e na responsabilidade, indispensável à sobrevivência do grupo.

Essa tribo existe a partir das individualidades de cada um de seus componentes que, juntos, se integram numa única forma na qual todas essas individualidades se diluem, produzindo o fenômeno reconhecido por MAFFESOLI (1998, p. 96) como a transcendência imanente, isto é, aquilo que ao mesmo tempo ultrapassa os indivíduos e brota da continuidade do grupo. Assim, falar do Malê remete à compreensão da metáfora "Tribo Malê", pois não está relacionada ao ser individual, mas sim ao ser coletivo.

O que permitiu ao grupo sobreviver às dificuldades e crises, ao longo das diferentes conjunturas, foi a existência de um forte sentimento de pertencimento. É esse sentimento que, além de dar a coesão ao grupo, garante o caráter cooperativo no interior da sua comunidade, instigando-a para ação.

Outra categoria identificável, tanto na “perdurância” do grupo, quanto na sua forma espetacular, é o vitalismo (MAFFESOLI, 1998, p. 94) que está na base do exercício de ser/estar junto nas mais diversas situações da vida cotidiana do grupo. Há, também, uma identificação, reforçando o que é comum a todos e uma ética comunitária, reafirmando o sentimento que o grupo tem de si mesmo. É exatamente este sentimento que é encontrado na sua música, no seu canto, na sua dança e na plasticidade de seus signos e símbolos.

Apesar da contemporaneidade e de todos os seus aparatos tecnológicos, o grande veículo de comunicação é o tambor. Para reunir rapidamente o grupo, ainda é o toque do tambor, ouvido à distância, que faz com que todos corram à sede porque alguma coisa está acontecendo. Tocando o tambor também são dirimidas brigas e feitas verdadeiras amizades.

Outra característica tribal está na desconfiança para com o forasteiro. Apesar de ser bem recebido e sentir um clima hospitaleiro e acolhedor, não partilhará da confiança do grupo. Há uma espécie de comportamento secreto face ao que vem de fora, o que determina um “autocentrismo” e que, até certo ponto, foi determinante para sua “perdurância”.

Talvez por terem a consciência de serem descendentes da cultura negra e herdeiros da luta escrava na Bahia, ou mesmo por sua condição de pobres, negros e mestiços, sem os privilégios da sociedade, cultivam um caráter guerreiro e conspirador. Vivem numa espécie de resistência passiva e, dessa maneira, exercitam sua presença grupal espetacular nas diferentes formas de se relacionar com o poder.

A "Tribo Malê" não convive nem com as práticas discriminatórias, nem com o racismo e, muito menos, com o autoritarismo. Assim, se encontram no bloco pessoas de todas as cores e de todos os credos. A base religiosa é o candomblé, mas não há domínio de tal ou qual terreiro, nem interferência do grupo nas questões da fé pessoal.

Todas essas características definem o perfil do bloco Malê Debalê que possui uma personalidade construída na tragédia e no cotidiano da vida, mas sonhada e glorificada na prática espetacular e na festa. Um dos compositores do bloco chamado Sivu, em uma de suas canções, referindo-se ao “Ser Malê” canta o seguinte verso: “vagabundos de Deus, eu sou Malê Debá”.

Bibliografia

DUVIGNAUD, Jean. *Fêtes & Civilisations*. 2. ed. Paris: Scarabée & Compagnie, 1973.

GUARINELLO, NOBERTO LULIZ. In Jancsó, Istvan e Kantor, Íris. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. V. II. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

Notas

1. Professora Doutora em Artes Cênicas da Escola de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade – GIPE-CIT/UFBA - lluciallobato@ig.com.br

A maquiagem teatral e as diversas possibilidades do rosto cênico

Renata Cardoso da Silva ¹

De onde se parte, na tentativa de revelar ao espectador quem é aquele ser que se apresenta? Com que outras informações o rosto cênico se comunica? Essas e outras questões permeiam o universo do maquiador teatral. De certo, existem inúmeros pontos de partida, e só se conhece o caminho ao caminhar. Sempre há o inesperado, o controverso, a dúvida. Sempre a busca, o encontro, o desfecho.

Partindo do pressuposto de que um rosto pode ser visto de diversas formas, exponho aqui a visão particular de alguns filósofos e artistas, como uma tentativa de situar a importância da face no reconhecimento dos personagens, e na criação de sistemas significantes, tarefa na qual a maquiagem teatral afirma seu valor.

De acordo com Berscheid¹ e Walster, “nossa aparência telegrafa mais informação a nosso respeito do que poderíamos revelar em uma bateria de inventários de personalidade, testes de inteligência, e escalas de caráter” (1974 apud BRAHNAM, 2001, p. 1). No campo das ciências cognitivas, acredita-se que além de revelarem evidências concernentes à idade, sexo, condição física e estado emocional, as faces fornecem ainda indícios referentes à personalidade, disposição e atitude das pessoas.

Faces são inquestionavelmente o mais importante estímulo social humano encontrado. Da mais sumária exibição de uma face, observadores obtêm acesso a uma multidão de indícios preciosos referentes à identidade de um alvo, estado emocional, e da direção na qual seu interesse e sua atenção correntes residem. Humanos reconhecem rostos mais rápida e exatamente do que outros tipos de informação visual, e podem se lembrar de milhares de indivíduos por longos períodos de tempo (MASON; CLOUTIER; MACRAE, 2006, p. 5-6).

O mecanismo de extração de dados fisionômicos de um rosto, e a posterior apreciação de tais informações, parece se dar de forma involuntária ou automática:

dentro da estrutura do processamento da face, os presentes achados sugerem que a mente computa uma ‘representação estrutural’, gera um ‘código semântico’ derivado visualmente, e recupera conhecimento semanticamente relacionado da memória de uma maneira fluida, relativamente sem esforço (MASON; CLOUTIER; MACRAE, 2006, p. 17).

Massimo Canevacci² afirma que, no contexto da comunicação visual, o corpo “é o rosto por excelência. O rosto é o grande concentrado do corpo inteiro (...) a linguagem do corpo, na era da comunicação visual é, essencialmente, a linguagem do rosto” (2001, p. 131). O filósofo Nelson Brissac Peixoto³ aproxima rosto e paisagem, afirmando que um pode ser apreendido no outro, e retoma os escritos de Benjamin⁴:

Benjamin colocou-se esse paralelo entre a fisionomia e a cidade, tão caro aos retratistas do século XIX. De Baudelaire, ele aprendeu a ver a cidade como um corpo humano (...) tentativa de flagrar esse momento em que o sujeito se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo. Seu rosto então assemelha-se mimeticamente à cidade que ele habita. Essas fisionomias urbanas revelam tanto a silhueta das cidades quanto o perfil de seus moradores (...) A metáfora do rosto-paisagem serve aqui para designar o modo como um signo de transcendência, irreduzível a toda percepção localizada, pode se manifestar numa realidade espacial, numa extensão, numa espessura de matéria. É a partir desta descoberta do rosto como lugar de acontecimento que o cinema mudo pôde reproduzir um mundo de epifanias, de coisas dotadas de olhar (PEIXOTO, 1996, p. 51-55).

O autor propõe ainda uma tentativa de desfazer o rosto e rearticulá-lo com a paisagem, através da composição de volumes e da interação de linhas e cores:

rosto, paisagem, pintura, música, formam um único campo em que tudo se inscreve. (...) o rosto-paisagem vai sendo composto, como um diagrama, por todos esses elementos pictóricos e musicais, faciais e paisagísticos. Cada traço do rosto assim liberado interage com um traço liberado de pintura, de música ou de paisagem. Não uma coleção de objetos parciais, mas uma nova disposição, em que feições do rosto se articulam com aspectos de uma paisagem desconhecida para construir um novo retrato, um novo horizonte (PEIXOTO, 1996, p. 62).

Já Bachelard⁵ considera o rosto humano “um mosaico onde se combinam a vontade de dissimular e a fatalidade da expressão natural” (1986, p. 171), e avalia as raízes do disfarce:

se ultrapassamos todos os intermediários para encontrar as raízes fenomenológicas do travestir-se, do disfarçar-se, e essencialmente da vontade de se mascarar, verificamos que a máscara é a vontade de ter um futuro novo, vontade não somente de comandar o próprio semblante, mas de reformar o rosto, de ter doravante um novo rosto (1986, p. 169-170, grifo do autor).

A máscara teatral se configura como um antigo artifício para o disfarce, exercendo várias funções, como ampliar situações, valorizar o virtuosismo corporal dos atores, acentuar e esquematizar os traços do rosto, e “para observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares” (PAVIS, 1999, p. 234). Algumas das funções desempenhadas pela máscara são compartilhadas pelo emprego da maquiagem, principalmente em relação a criar uma outra identidade. Como afirma Pavis, “o travestimento de roupa e de rosto redobra a vertigem e a ambiguidade de minha própria identidade, seja um travestimento do sexo, da idade ou da natureza humana” (2005, p. 172). Para o autor, a própria maquiagem toma o posto de vertigem, dificultando, assim, sua análise.

Deleuze⁷ e Guattari⁸ sugerem que os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, e que seriam definidos por um sistema muro branco-buraco negro, onde

o rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho (1996, p. 32).

Porém, o quão abstrata é uma máquina de fazer rostos, quando estes são inventados? Quando são calcados em imagens? Quando seu muro branco de significância é detalhadamente preenchido por buracos negros de subjetividade antecipadamente definidos?

Para Irene Corey⁹, o rosto se assemelha a uma tela em branco, esticada sobre o chassis.

Pela aplicação da tinta, as feições lá encontradas podem ser reforçadas, ou totalmente ignoradas, criando a ilusão de formas modificadas. Este método torna acessível um infinito reino de variações ao maquiador, usando como inspiração natureza e arte, assim como os semblantes dos homens (1990, introdução).

De acordo com Patrice Pavis, alguns elementos cênicos (cita como exemplo cenário, figurino, maquiagem) formam sistemas significantes, e cada um destes “vale por si, mas constitui igualmente um eco sonoro, um amplificador que diz respeito então a todo o resto da representação” (2005, p. 162). A maquiagem teatral, como elemento material da representação, pode exercer a função de criar sistemas de reconhecimento, gerando equivalências ou desigualdades entre seus pares. O ser fictício se apresenta não apenas como indivíduo, mas também como participante de um determinado núcleo, ou desgarrado dos demais. O reconhecimento e a consequente identificação dos pares podem acontecer por meio de analogias, ora baseadas na semelhança, ora na não paridade, formando uma espécie de teia de afinidades, onde grupos e subgrupos são formados.

Essa dinâmica se estende ainda para o público, na medida em que cria possibilidades de identificação da platéia com os personagens. O espectador pode se reconhecer no outro, ou, ao contrário, se distinguir dele. Durante o desenrolar das ações, e consequente definição das estruturas desencadeantes da cena, toma-se conta das relações e situações estabelecidas, o que torna possível um prévio entendimento da personalidade dos seres ficcionais. Além disso, essa dinâmica parece ocorrer também de forma inversa: os dados coletados de um rosto geram informações a respeito do suposto caráter de uma pessoa, e as informações já existentes são acessadas no momento da interpretação da face.

Desse modo, cria-se um sistema de códigos. O espectador observa o ator em cena e formula conclusões a respeito do personagem. Porém, tal percepção não é isenta, visto que o modo como o espectador avalia o intérprete é influenciado pelo seu conhecimento anterior do tipo de personagem, ou mesmo, das associações que podem emergir a partir de padrões previamente arquivados em sua memória.

Nesse sentido, entendo a maquiagem teatral como elemento fundamental para a criação da cena, na medida que recria o rosto, e “veste tanto o corpo quanto a alma daquele que a usa” (PAVIS, 2005, p. 170). Modifica e constitui o corpo humano e o imaginário ligado a isso. É capaz de fazer o espectador vivenciar “a atmosfera e a coloração emocional que emana dos rostos e dos corpos pintados” (PAVIS, 2005, p. 174). Seu uso pode ser percebido não apenas como ferramenta útil para o ator, mas

ainda como elemento constituinte da composição visual do espetáculo como um todo.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. 2 ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

BRAHNAM, Sheryl. Creating physical personalities for agents with faces. Proceedings of the Second UM2001 Workshop on Attitudes, Personality and Emotions in User-Adapted Interactions. Germany: Sonthofen, 2001.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia da comunicação visual. Tradução: Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

COREY, Irene. The face is a canvas. The design and technique of theatrical makeup. Kentucky: Anchorage Press, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúci Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996. V. 3.

MASON, Malia; CLOUTIER, Jasmin; MACRAE, C. Neil. On construing others: category and stereotype activation from facial cues. Social Cognition, nº 24, 2006. Disponível em <<http://barlab.mgh.harvard.edu>>. Acesso em: 26 jul 2007.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca d'água, 1996.

Notas

* Mestre em Artes Cênicas; professora de Indumentária e Maquiagem da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia <renatacs@gmail.com>

1. Professora do Departamento de Psicologia da University of Minnesota.

2. Professor de Antropologia Cultural do Departamento de Ciências Sociais e da Comunicação da Universidade La Sapienza de Roma.

3. Filósofo, trabalha com questões relativas à arte e ao urbanismo. Doutor pela Universidade de Paris I - Sorbonne (1886); professor do curso Tecnologias da Inteligência e Design Digital, da PUC-SP.

4. Walter Benjamin, (1892-1940) filósofo alemão, crítico literário e ensaísta, foi um dos expoentes da escola de Frankfurt.

5. Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e ensaísta francês.

6. Professor do Departamento de Teatro e Drama da Indiana University, autor de importantes livros no âmbito teatral.

7. Gilles Deleuze (1925 – 1995) filósofo francês.

8. Pierre-Félix Guattari (1930 – 1992) filósofo, psicoterapeuta e militante revolucionário francês.

9. Maquiadora, figurinista e cenógrafa, nascida na Inglaterra, faz parte do grupo de teatro The Everyman Players.

A Bizarra Regurgitação da Sardinha Neosurrealista

Claudio Miklos ¹

Nada mais antinatural do que insistir em caminhar por uma senda já percorrida. O tempo e o espaço jamais são os mesmos, e as posturas precisam renovar-se diante do mundo. Apesar de toda a sua influência, todo o seu pretense impacto em corações e mentes no início e meados do século XX, o Surrealismo está morto. Está morto o surrealismo, mas não enterrado. Na verdade, ele é um cadáver ainda presente, mumificado e reconstituído por muitos artistas atuais. Ele ainda se manifesta, como um espectro marginal e maldito (e quando deixou de ser assim, mesmo em seus momentos mais intensos?), conjurado por artistas saudosos da imagética alucinógena dos sonhos revolucionários de Breton e seus companheiros.

Mas apesar de ser ainda hoje realizado por muitos, o Surrealismo não mais se sustenta, simplesmente porque a própria Revolução Surrealista exigia que, em tempo, ela mesma se transmutasse – a revolução dentro da Revolução. Não, o surrealismo não é mais pertinente. Mesmo que os seus realizadores atuais não percebam, o surrealismo deixou para trás o seu momento – sua modernidade – e agora tornou-se uma arte que procura tola e repetidamente símbolos, imitar sonhos e falsificar alucinações.

Reconhecendo isso através de meu trabalho em arte ao longo de 24 anos, tenho desde então me empenhado em realizar uma espécie de anunciação do novo surrealismo: estes são os tempos do Neosurrealismo. O Neosurrealismo é, neste momento, apenas uma insipiência, uma miragem, quase uma heresia ridícula, pois atualmente poucos ousam inaugurar publicamente movimentos (eles continuam acontecendo, mas sua anunciação formal é considerada ofensiva aos atos puros de arte contemporânea, quase uma deselegância modernista), e muito menos assumir em suas obras sua manifestação.

Forjado no início do século XXI, o Neosurrealismo inaugura uma tentativa de recolocar o contexto metalinguístico surreal em uma nova perspectiva. Mas a tentativa neosurreal é apenas isto: um movimento insipiente, ainda não legitimado, onde o conceito surreal se redefine através de uma postura diversa daquela romântica e ousada (para muitos detestável e arrogante) revolução político-poética-psicológica ocorrida em 1924. No Brasil, até onde sei, sou o seu único representante.

Assim, a maturação de meu trabalho neosurreal me levou, em 2007, a criar um manifesto onde finalmente é possível discernir sua face dentro a ótica de um artista brasileiro, e sob quais contextos ele se realiza. Este texto é uma irreverência de minha parte, ao mesmo tempo que um protesto contra a impossibilidade contemporânea de se realizar manifestos ou inaugurar movimentos. E agora, ele se faz público em meio à Revolução de Informação que estamos vivendo, e nada mais

pertinente para o neosurrealismo do que se fazer presente em meio ao fluxo tecno-virtual no novo século.

Mas quem é Neosurrealista? Onde estão os seus praticantes? Não posso dizer. O Neosurrealismo é solitário, marginal até mesmo na marginalidade da arte figurativa, fantástica e simbólica atual, e tem sido praticado por poucos até agora. Mas ainda assim, ele continua a revelar-se sutilmente. Cabe aos mais sensíveis perceber a sua pertinência – quanto aos incapazes de se identificar com ele, cabe despreza-lo como um vazio pretensioso.

Há uma revolução necessária ocorrendo nas entranhas do surrealismo morto. E esta revolução é aqui finalmente apresentada.

O MANIFESTO NEOSURREALISTA

Claudio Miklos – 24, Junho 2007

Ainda que a Arte – nestas longas décadas de soberania pós-moderna e contemporânea – já não mais sustente a inexorável e eterna luta do Homem por superar a si mesmo da mesma forma que antes, e esteja dilacerando a alma mística da humanidade em favor de uma espécie de “Ser Descrente” – forjado na presunção de que nada mais há para ser desejado, acreditado ou imaginado além da realidade direta e anoréxica deste mundo banal –, recrudescendo cada vez mais em seu âmago uma feroz idolatria à condição limítrofe de viver e louvar nada além de uma idéia abstracionista de Homem através de suas apropriações e movimentos performáticos, afirmo que existe apesar de tudo uma outra transcendência dormitando na periferia do mundo artístico deste novo século. Uma transcendência travestida de antiga, uma reformulação de algo já visto. Um fulcro de criação, pleno em possibilidades, mas estéril de perspectivas – pois de sua condição marginal somente resultam as obras em si, derivadas dos indivíduos que as ousam criar, e nada mais. Não há apenas uma narrativa de estilo, mas igualmente uma outra narrativa histórica (sim, não renego o tempo aliado à criação) do sujeito-que-faz-arte - o artista e ninguém mais.

Faço aqui o manifesto, a anunciação, de uma linguagem metaperceptiva, uma proposta de sonhos concretizada em meios múltiplos. O Neosurrealismo está vivo.

Este fulcro, esta suposta novidade não o sendo, não está fundamentado em conceitos ou maneiras outros além daqueles preocupados em sustentar o exercício de criação visceral dos sonhos humanos, sob uma proposta transliterada de arte simbólica, sutil e etérea – o neosurrealismo se presta a interpretar e revelar aquilo que o surrealismo apenas manifestava em sua gestáltica automação; o exercício neosurreal é necessariamente interpessoal, e promove finalmente a refusão da reflexão e dos sonhos humanos. Mas estes sonhos não mais se forjam em delírios vagos, em uma mecânica vomição surreal de fantasias insanas, ou em experimentações deletérias de contemporaneidade duvidosa.

Este movimento não se pretende contemporâneo – não o seria nem mesmo se desejasse, pois sua própria e chocante natureza figurativa e perceptual o faz naturalmente repulsivo aos meios pós-modernos, expulso e execrado pelas experimentações atuais, seja o movimento pertinente ou não no contexto da contemporaneidade artística.

Este movimento não pode mais se pretender moderno, pois a modernidade perdeu-se em meio a um vago sentimento de inadequação, execrada e diminuída pelos arautos da Morte da Arte.

A quem se prende esta realidade artística, em qual momento ela poderá ser reconhecida, respeitada e enfim exposta em sua pertinência? O Neosurreal se prende unicamente ao indivíduo, ao artífice desta arte, o qual pretende superar (novamente) o meramente real.

Nenhum artista do neosurreal será reconhecido como tal se vier a recusar promover em sua obra uma transcendência perceptiva pertinente e relevante, aliada ao conteúdo visual provocador, inovador e incoerente das não-formas – aquelas formas que, de tão caóticas, esteticamente vivas e abstrusas, tornam-se sua própria antítese.

O Neosurrealismo é seguramente pluralista e transdimensional, aceita e usa o virtual assim como o concreto, e essencialmente busca vivenciar o perceptivo superando as formas literais. Faz do fantástico e do imaginário um meio de linguagem através do qual as reflexões do indivíduo se sobrepõem à arte manifestada. Os universos neosurrealistas retratam outros modos de realização, e somente podem ser definidos a partir de sua profundidade intencional.

Os Três Pilares do Neosurrealismo

1. Não se fala em mistificações quando o neosurrealismo se manifesta; em sua natureza, o neosurrealismo não promove a representação de imagens ingenuamente místicas. Sua proposta é justamente diversa à gratuidade técnica e interpretativa das artes fantasistas, esotéricas; sua mística é outra qualquer que provoque a reflexão sobre o Ser além de si mesmo, e sobre as formas, regurgitadas em um novo jorro de arte criativo e intencionalmente alucinógeno.

2. O Neosurrealismo jamais representará um reles surrealismo repetido; não será uma imitação surreal. Toda a intenção do Neosurrealismo direciona-se para uma psico-simbologia dinâmica e completamente atual, uma representação sólida de propostas humanistas, exclusivamente voltada a uma reinterpretação semiológica derivada de signos transpostos, amadurecido no exercício da contemplação perceptiva e do onirismo conceitual: o Neosurrealismo depende visceralmente do insight, da descoberta e do amadurecimento interno de seu realizador.

3. O neosurrealismo reafirma-se uma linguagem passível de exploração filosófica e psicológica variada. Não será uma manifestação xenofóbica, toalmente crítica a outras formas de representação artística, mas ainda assim guardará em si o ímpeto de sustentar a exploração da percepção sutil aliada ao pleno exercício da imaginação, do sonho, das visões supra-reais, livres de proposições que diminuam a sua força como movimento relevante ao cenário de arte da humanidade.

As Três Linguagens do Neosurrealismo

1. O Neosurrealismo fala através de um onirismo visceral e inconstante, eternamente mutável, contudo, imanente ao artista que realiza a neosurrealidade em sua obra. A primeira linguagem neosurreal representa corajosamente o espírito do Homem, não o nega, ao contrário o amplifica e dignifica, sem receio de fazê-lo em

uma época dessacralizada e resistente ao que é belo e figurativo. Faz-se no ato neosurrealista também o suave e o sutil, embora não se restrinja a isso.

2. A segunda linguagem neosurreal é aquela da mistura, do símbolo exposto por vários modos e sem restrições à moldagem e reinterpretação dos seus significados – na verdade, um verdadeiro metasímbolo, transcendente aos seus significados usuais. É a linguagem do incômodo, da experimentação visual, dos paradoxos e signos justapostos. Uma argumentação voltada para levar a percepção humana aos seus mais profundos universos. A Figura, a Forma, o Corpo – junto aos seus vários simbolismos, suas bizarras interpretações – não são negados, mas ao contrário utilizados em seus mais plenos aspectos.

3. Toda ação que explore o sensório, a organicidade da matéria e dos conceitos, faz parte da terceira linguagem neosurreal. É a linguagem da integratividade, da exploração psicológica das filosofias, das religiões, dos signos e das imagens. A terceira linguagem neosurreal extrapola o tempo, espaço e a concretude. Não se apropria dos objetos cotidianos, não realiza manifestações herméticas e coloquiais; o neosurreal, através de sua terceira linguagem, objetiva justamente refazer o mundo. É ficcional, alheia à mundanidade comum; é alienígena, estranha à realidade imediata.

Aquilo que sustenta a manifestação neosurrealista vem a ser o ímpeto de criação puro e simples, sem mais formalismos além de sua própria pretensão em realizar a arte do fantástico, da metasimbologia além do real. Mas quais são os signos neosurreais? Pois tais elementos fundamentais, estas células formadoras da própria expressão da verdadeira arte neosurreal, existem e neste manifesto devem ser apresentados. São sete os signos fundamentais do neosurrealismo:

1. O Ser – Cabe ao neosurreal apresentar em toda sua plenitude supra-real o Ser – seu corpo ou não-corpo, seu sexo ou não-sexo, sua forma ou não-forma, sob as regras da transcendência. Uma obra neosurreal preocupa-se em representar o homem, a mulher, e os seres e idéias a partir de seus gestos absurdos, seus ódios e paixões, sua insaciável ânsia pelo inefável. A superação dos limites humanos também é a meta neosurreal. A exposição do Ser em todas as suas variações possíveis e impossíveis, seja definido pelas coisas, seja pelos seres reconhecíveis em sua concretude, sua inefabilidade ou em sua bizarra supra-humanidade;

2. O Tempo – O tecido do tempo deve ser exposto na obra neosurreal, seja sob o prisma dos tempos finitos e concretos ou através de espaços de tempos outros – estranhos e intercambiáveis –, ou então através da demonstração visual do caráter persistente da memória passada, presente ou futura. O Tempo rege a narrativa neosurreal, e não será negado; o neosurrealismo recusa-se a ver a Arte como um cadáver perdido no tempo, e através de suas obras, exclama: A Arte está viva, e o seu tempo é eterno!

3. O Sonho – A fantasia, o mito, a farsa exótica das aparências e narrativas. Eis os focos neosurreais no que tange ao aspecto onírico da existência. A arte torna-se expressão intensa, forte, inexorável, dos mundos e meta-mundos. Não há timidez no neosurrealista ao revelar as cenas incoerentes da psique humana; não há limites, exceto aqueles ditados pela mística neosurreal, para a criação de narrativas fantásticas, sejam fundamentadas em conceitos políticos, históricos, perceptivos, religiosos, sociais, psicológicos;

4. O Caos-paradoxo – Não existe neosurrealismo sem o paradoxo, o caos - aparente ou efetivo – , as transgressões da imagem, o absurdo das narrativas impossíveis. O

processo narrativo da arte no novo século (apesar da grita sobre sua aparente extinção) segue inexoravelmente, e exige que cada manifestação exerça ao máximo as suas potencialidades no contexto íntimo do artista, de modo a permitir ao Homem manter-se renovado em seu exercício de criar-se constantemente através da arte. Portanto, o neosurrealismo assume sua narrativa sobre o absurdo, sua denúncia à futilidade, seu elogio ao paradoxo, sua submissão à relatividade das coisas – e à sua intercambialidade;

5. O Vazio – Há um tremendo distanciamento – um vazio de espaço e tempo – na obra neosurreal; ele não se dá pela ausência de imagens, mas pelo uso de espaços e tempos amplos e impossíveis – universais, dicotômicos ou transmutados pela cor, tom, movimento, meios e medidas de construção artística. O não-ser faz parte da vivência neosurreal, aquele momento em que os objetos se transformam em suas próprias mutações, deixando de ser aquilo que eram, mas ao mesmo tempo reafirmando-se como outro ser, outro algo. Através do Vazio, a arte neosurreal mostra-se preenchida de significados ocultos, codificados nas formas distorcidas pelo Tempo, pelo Sonho, pelo Caos;

6. A Angústia – Em meio aos mundos fantásticos e aos temas orgânicos, fluidos, do universo neosurreal, existe um anseio pelo resgate daquilo que nos falta, a liberação de uma humanidade presa na mediocridade e na concretude cartesiana e pedante. Há uma angústia no processo neosurreal, um anseio pela leveza, um trabalho direcionado a resgatar uma parte importante do Ser. Esta angústia não restringe a criação neosurreal, não a faz mórbida ou derrotada; ao contrário, é justamente através deste enlevo, deste melancólico anseio por algo indefinível, que a obra neosurreal regata o mais maravilhoso universo humano, sua capacidade de sonhar, sua admiração ao que é transcendente, irreal, incomum;

7. O Despertar – A meta última do movimento neosurreal é o despertar das ilusões. Não há margem para que o artista neosurreal se perca em suas próprias fantasias; a criação neosurreal pretende recriar mundos fantásticos, distorcer a realidade e anunciar aos homens e mulheres que a realidade é apenas uma descrição; mas além disso, a obra neosurreal precisa possuir em si a força do esclarecimento, o intuito de ensinar uma saída da ignorância, da superficialidade, do discurso fácil de uma arte sem consciência. Quase ingenuamente, o neosurrealismo se envolve de mitos e alimenta-se de símbolos. Resgata do inconsciente da humanidade os seus objetos irrealis, seus pensamentos insanos, seus desejos ocultos – mas não o faz automaticamente, em um jorro ignorante de imagens e ações; antes disso, o neosurreal superou a pretensão surrealista de automação e propõe uma nova atitude de redescoberta dos significados, de reflexão sobre as sabedorias esquecidas e perdidas nos caminhos da mente.

Eis aqui, anunciados para todos os que são capazes de compreender, os conceitos do neosurreal. Neste Manifesto estão revelados os ossos, a carne e a mente da criação fantástica do neosurrealismo, manifestada nas artes dos seus seguidores. Eu conclamo o ajuntamento de todos os artistas, designers e criadores que com ele se identifiquem, para que este manifesto seja divulgado e transmitido ao máximo de sua possibilidade, de forma a permitir que este fulcro criativo seja sustentado e valorizado neste novo século.

Os neosurrealistas sobrevivem às margens do fluxo contemporâneo, marginais, mas não impotentes. Eles sustentam uma nova interpretação surreal, metamorfoseada em um fulcro criativo renovado, pleno de superações, livre das simples imitações

de um surrealismo antigo, incapaz de acompanhar a Revolução Noética que se apresenta na contemporaneidade.

As ferramentas neosurreais são as imagens emplastadas em telas, as formas reinventadas em computador, as cores, tons e movimentos manipulados em pincéis ou palcos, e em todos os meios possíveis – tudo isso realizado sem resistência à representação pictórica. O Neosurrealismo não rejeita o Belo ou o Monstruoso no que diz respeito à realização do artista, não abandona o uso do pincel e da tinta, a manipulação digital e a constante valorização das formas.

A grande alma do Neosurrealismo é a Mente Imaginativa. E a Mente Neosurreal é a mente fluida, sutil, ilimitada, que se manifesta através do fenômeno da criação de arte. Será por essa mente que o neosurrealismo irá despertar no Homem uma nova forma de perceber a si mesmo. Pois este é o objetivo do movimento neosurreal: tornar-se um dos fundamentos do processo de consciência nos caminhos artísticos do século XXI, e o meio pelo qual o espectro da percepção humana poderá ser representado.

A sardinha neosurrealista nada profundamente no oceano da mente, naquele lugar além do comum, onde as idéias e os sonhos inconstantes se tornam os meios pelos quais a força da arte fantástica se manifesta plenamente.

A Arte não está morta; a Arte vive, e renova-se apesar de tudo.

Notas

¹ Artista Plástico Profissional (Arte Neosurrealista, Arte Perceptiva, Arte Expressionista Zen), Webdesigner, Artista Gráfico, Escritor, Músico, Filósofo Orientalista e Professor Zen Budista. Mestra em Ciência da Arte - UFF/RJ. E-mail: <miklos@neosurrealismo.com>

SITE OFICIAL: <http://neosurrealismo.com>

**Da Organicidade à (Des)Construção e Fragmentação:
uma Análise da Obra de Marta Soares**Andréia Maria Ferreira Reis ¹

“Para que destruir meus monstros? Quero é incorporá-los e transformá-los”.

O presente artigo visa abordar o trabalho da dançarina e coreógrafa Marta Soares na obra *Les Poupées* (1997), sob aspectos da desconstrução e fragmentação. Em seu trabalho podem ser levantadas, também, questões sócio-culturais, de identidade e de gênero. A obra de Marta articula-se ao momento atual das culturas diversificadas, que são valorizadas por sua “exoticidade”. Ou seja, a valorização e a inclusão da diferença e da multiplicidade, através da expressão mais clara desta diversidade, o corpo.

Na visão contemporânea de corpo, as identidades são descentradas e o impacto da globalização reflete diretamente na identidade cultural (HALL, 2005, 14), o corpo transitório e mutável é caracterizado enquanto multirreferencial e não mais dual como nas concepções cartesianas. É a partir de um entendimento de corpo bio-psico-social, que se fundamenta a conectividade do ser humano, dada em função da sua própria existência múltipla. As experiências são adquiridas, incorporadas, diluídas, reformuladas; os corpos são híbridos, enquanto preparados para fazer parte de toda e qualquer experiência a qual venha a se deparar, e vivenciar estas experiências alimenta seu repertório. Todo este processo gera um conflito de identidade, explorado por Marta em *Les Poupées*, onde a desconstrução e a fragmentação apresentam-se como elementos que transpõem as dualidades, como por exemplo: masculino/feminino, interno/externo, belo/grotesco, eu/outro, fragmentado/integrado, assim como o processo de hibridismo (proposto pelo pesquisador indiano Homi Bhabha como intermediador de processos binários), que diferentemente da mestiçagem, não é apenas junção, mas inter-relação.

O hibridismo, para Bhabha (2005), é uma ameaça à autoridade cultural e colonial, subvertendo o conceito de origem ou identidade pura da autoridade dominante através da ambivalência criada pela variação, repetição e deslocamento; uma ambivalência que não é nem o Eu nem o Outro, mas o entre, o território do interstício, o imprevisível. Este hibridismo, a somatória de diferentes espécies que dá origem a um terceiro elemento, ao contrário da repulsa, exerce fascínio e atração, proporcionando transgressão do discurso dominante e possibilitando o reconhecimento e inclusão da diferença, o questionamento e o deslocamento. Esta área fronteiriça, em contaminação, promove a criação de um sistema em constante interação e conexão (HACKNEY, 1998), assim como o Sistema Laban.

O húngaro Rudolf Laban (1879-1958) além de coreógrafo, pesquisador e educador, foi um visionário, que desde jovem tornou-se consciente das diferenças entre nacionalidades e costumes sociais, fundamentando seu trabalho no multiculturalismo e incluindo diferenças. O Sistema Laban, desenvolvido por Laban e mais tarde ampliado por seus alunos e colaboradores como Irmgard Bartenieff e Warren Lamb, por vezes é mal entendido sendo considerado como eurocêntrico (eu já fui questionada sobre o eurocêntrismo de Laban!) por ter sido desenvolvido no cenário europeu do início do século XX, num período de crise generalizada, do movimento Expressionista na arte e da Primeira Guerra Mundial (BERGHAUS, 90, 1997). O termo eurocêntrismo para denominar o trabalho de Laban é um grande equívoco, realmente esta questão só pode ser levantada por quem não conhece o Sistema enquanto uma linguagem do movimento e, sobretudo, em movimento.

Segundo Preston-Dunlop (1994, 131) “seus [de Laban] princípios de movimento e dança e seu sistema de notação revolucionou o estudo da dança em toda parte do mundo através de seus alunos alemães que emigraram para os Estados Unidos, Austrália, África do Sul, e Grã-Bretanha”. No Brasil o Sistema Laban chegou através de Maria Duschenes (São Paulo), na década de 1940, mais tarde chegaram também Yanka Rudzka (São Paulo/Salvador) e Rolf Gelewsky (Salvador), alunos de Mary Wigman, discípula de Laban (vide REIS, 2007).

O Sistema Laban não é uma receita a ser seguida, mas um Sistema aberto que permite e parte de associações, assim como fazem diversos artistas-pesquisadores ao associá-lo e aplicá-lo juntamente ao Teatro Físico (Júlio Mota), ao Pilates (Daniel Becker), a Dança Indiana/Dança-Teatro (Ciane Fernandes), ao Authentic Movement/Dança-Teatro (Andréia Reis), ao Taoísmo (Alice Curi), a Yoga (Márcia Monroe), a Arte-Terapia (Joya Eliezer), a Arte-Educação (Alba Vieira), ao Texto Dramático (Lígia Tourinho, Jacyan Castilho), a Topologia e Teoria da Relatividade (Joana Lopes); a pessoas com necessidades especiais como: Deficientes Físicos (Saulo Silveira), Síndrome de Down (Renata Soares), entre tantos outros trabalhos realizados no Brasil e em todo o mundo. Muitos deles apresentados na Conferência Internacional Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios, realizada em abril, na cidade do Rio de Janeiro sob direção de Regina Miranda, com o objetivo de “celebrar a difusão e a importância das teorias de Laban & Bartenieff no desenvolvimento da dança educação e da dança contemporânea brasileira e investigar a relevância e os novos territórios de aplicação de suas teorias no século XXI” (MIRANDA, 5, 2008). Esta conferência foi um dos eventos participantes da Celebração Global Laban – em 2008, faz 50 anos da morte de Laban – que acontecerá também em Londres e Nova Iorque. Sendo assim, cabe a nós, “labanianos”, explorar o Sistema e expandir suas possibilidades expressivas.

A paulista Marta Soares é graduada em dança pela State University of New York e mestre em Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ela possui o Certificado de Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies - LIMS (Nova Iorque) e estudou com Kazuo Ohno em Tóquio, tornando o seu contato com o Butô muito evidente na estética de seu trabalho. Marta estudou também com Maria Duschenes (São Paulo) e Merce Cunningham (Nova Iorque), além de ficar durante alguns meses junto a uma tribo indígena brasileira como processo de construção de seu trabalho final no LIMS. A multiplicidade na formação de Marta dá a

ela autonomia, agregando sua experiência pessoal e seus estudos para transgredir e conectar uma rede de diversidade cultural e corporal.

Por sua formação em LMA (Laban/Bartenieff Movement Analysis) é possível observar nos trabalhos de Marta os princípios incorporados por ela; seu corpo, em conexão, parte de um impulso interior para o movimento e este com/no espaço expandindo-se como uma espiral. A LMA, que envolve os Temas: Interno/Externo, Esforço/Recuperação, Função/Expressão, Mobilidade/Estabilidade, é uma ferramenta metodológica de criação artística que parte do corpo. Através dela, a composição pode ser relida com liberdade por cada ator-dançarino, mantendo a característica principal do movimento. Ao buscar como base de suas teorias a idéia de continuum, a LMA diluiu quaisquer tipos de dicotomias, transformando-as em movimento constante.

Marta, em seus trabalhos, utiliza a teoria e a prática de Laban e as transcende dando autonomia e autenticidade as suas obras. Sua obra, *Les Poupées* (As Bonecas), um espetáculo concebido, dirigido e interpretado por Marta, tem como ponto de partida fotografias e textos do surrealista alemão Hans Bellmer, a partir do conceito de “inconsciente físico”, desenvolvido por ele. Para Marta não há fronteiras entre dentro e fora, a forte organicidade em seu trabalho mobiliza seu fluxo interior para o movimento, muito provavelmente pela sua formação em Butô, proporcionando uma interação entre interno/externo.

Além de explorar os temas como a fragmentação do corpo e a deformidade, Soares questiona a problematização de gêneros masculino e feminino, levantando uma reflexão sobre a condição de multiplicidade do sujeito contemporâneo. Marta explora o corpo em conflito de identidade, social e pessoal, cotidiano e não cotidiano, em deformidade.

Utilizo, a seguir, o recurso da LMA para analisar uma das cenas de *Les Poupées*. Este espetáculo foi dividido em quatro cenas, num total de 40 minutos. Na primeira cena, de 15 minutos, Marta está em cena está usando um belo vestido de festas, porém, utiliza-o de forma não habitual, pois o busto do vestido não está em seu tronco, mas na sua cabeça. Ela caminha com os joelhos flexionados (conexão ísquios-calcanhares e peso leve, fluxo controlado e tempo constante) e com seus braços estendidos na vertical cima (conexão escápulas-mãos), ou seja, a imagem que temos ao vê-la é de um ser estranho, uma criatura num belo vestido e sem cabeça, caminhando de forma desajeitada pelo espaço.

É possível fazer várias leituras deste momento, tais como: Marta utiliza o que num primeiro momento pode parecer uma exclusão, um corpo sem cabeça; no entanto, esta pode ser uma estratégia para reverter a idéia de dicotomia, pois, neste caso o invisível (a cabeça) está contido no visível (o corpo), não há separação, mas uma conexão entre ambos. Ao mesmo tempo em que a suposta ausência do rosto, que num primeiro momento representa nossa identidade e por estar em conflito não é reconhecido ou não está aparente, remete a busca do (irre)conhecível. A imagem nos remete também a um ser estranho e monstruoso caminhando de forma desconstruída, neste momento o belo e o grotesco apresentam-se inter-relacionados, a ponto de despertar um estranhamento e uma sensação agradável, ao mesmo tempo, no espectador.

Marta movimentava-se com tempo constante, seu fluxo é controlado, o foco direto e o peso leve (Impulso Mágico), ela caminha em direção a platéia, seu vestido vai

descendo pelo corpo até sua cabeça ficar visível. Neste momento ela revela-se para o outro (a platéia) e desce ao chão em Forma Fluida (movimento a partir do fluxo corporal interno, respiração, órgão e líquidos). A partir deste momento Marta realiza movimentos espirais no chão, com peso forte e tempo acelerado (Estado Rítmico ou Próximo). Ela se mantém em Irradiação Central (posição de “X”) por alguns instantes, assim como em outros momentos da coreografia, ficando clara sua imersão em si mesma e sua mobilização do fluxo interno para o movimento. Em seguida, sempre (des)ajeitando seu vestido, Marta realiza algumas variações de movimento a partir da Irradiação Central. As pausas são freqüentes em seus movimentos, contudo, o fluxo interior que impulsiona seu movimento no espaço está constantemente presente, o que significa que, mesmo no não movimento aparente seu movimento interno é constante, o movimento está no não movimento.

Ainda no chão, Marta gira sobre seus ísquios e joga-se contra o chão com peso forte e tempo acelerado, ela se levanta e no plano médio desloca-se em homolateral (lado direito/lado esquerdo do corpo). Os contrastes de tempo ficam mais evidentes. Em pé, Marta caminha segurando a saia de seu vestido, que lhe escapa das mãos a todo instante e seu rosto fica encoberto por seu cabelo. Assim, Marta caminha e gira fora de seu eixo em desequilíbrio, com o tronco em extensão na sagital atrás, ela se desloca pelo palco e “desenha” linhas pelo espaço. Kandinsky, contemporâneo de Laban, considerava a linha como “a impressão da energia – o traço visível do invisível”, enquanto que Laban descreveu o gesto da dança no espaço como “formas traçadas no reino do silêncio” (PRESTON-DUNLOP, 120, 1994). Para Laban e Kandinsky, esta era a maneira de entrar na região amedrontadora das formas e ritmos transformadores. Estes dois artistas foram inovadores em suas artes, Kandinsky através das linhas em sua pintura e Laban através do movimento traçado no espaço.

Na seqüência, Marta pára em pé na posição vertical com o cabelo encobrindo totalmente seu rosto, um ser que ao fundo do palco torna-se “monstruoso”, sem rosto e sem distinção de sexo. Ao inclinar seu tronco na sagital frente caminha em direção ao público e desta forma “estranha” começa a correr em círculos, agora com o tronco na vertical, até cair ao chão. Com seu vestido (já saindo de seu corpo) e aparência completamente “desleixados”, Marta caminha para trás mantendo-se de frente para a platéia, encerra-se a primeira cena.

Nas cenas seguintes é possível observar a desconstrução corporal com variações de qualidades de movimento (LMA) como: tempo (acelerado e desacelerado), peso (leve e forte), fluxo (livre e controlado), foco (direto e indireto), o que torna a coreografia diversificada e não óbvia. O trabalho de Marta destaca-se por sua forte organicidade em cena, o invisível torna-se visível em seus movimentos pela mobilização interior (Forma Fluida) em expansão pelo espaço interno/externo. Marta mantém também a conexão corporal, além de fazer uso da fragmentação. Em cena um corpo deformado que se arrasta pelo chão e estranhamente torcido procura por si mesmo, num momento é um ser monstruoso, no outro um ser híbrido, assexuado ou bissexuado, desvinculando-se de definições ou classificações, ao mesmo tempo feminino/masculino, belo/monstruoso, conectado/fragmentado. Marta expõe um corpo à procura de si mesmo, de sua (des)identificação.

A performance parte da visão particular de seu criador, mas imediatamente transforma-se sob o olhar particular do fruidor. Greiner (2005, 84) diz que “toda informação estrangeira descentraliza”, ou seja, a performance de Marta pode ser vivenciada pelo espectador com

estrangeira ao mesmo tempo em que se torna pertencente a cada pessoa do público (des)acomodada em sua cadeira para assistir a *Le Poupés*. A partir do momento em que observo o outro vejo a mim mesmo, sendo esta uma forma do público questionar a sua própria identidade e (des)construí-la, colocando-a em transição, descobrindo a alteridade e diversidade cultural. Mais uma vez entramos no espaço do entre, o local da transição, da transformação e da redefinição pelo próprio movimento em processo contínuo onde, ‘ não se pode nem mesmo observar qualquer coisa sem modificar o objeto observado e at mesmo a si próprio...’ (GOMES, 243, 2006).

Referências

BERGHAUS, Günter. O Expressionismo no teatro: interpretação, cenografia e dança. In: *O Percevejo*, Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 5, n.5, p. 89-97, 1997.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

GOMES, Sandra. *A Aranha Baba e Tece a Teia ao Mesmo Tempo*. In: *Reflexões sobre Laban o Mestre do Movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HACKNEY, Peggy. *Making Connections. Total body integration through Bartenieff fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Lisa Ullmann (org). São Paulo: Summus, 1978.

MIRANDA, Regina. *Anais da Celebração Global Laban. Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios*. Rio de Janeiro, 24 a 27 de Abril, 2008.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Laban*. Trad. Andréia Reis. In: *Cadernos do GIPE-CIT* (orgs. Ciane Fernandes e Andréia Reis), Salvador: PPGAC/UFBA, n. 18, p. 101-113, abr. 2008.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Laban, Schoenberg, Kandinsky, 1899-1938*. In: *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*. Laurence Louppe (ed.) Paris: Editions Dis Voir, 1994, p. 110-131.

REIS, Andréia M. F. *Moving along Transitions: LMA and Authentic Movement in Inter-art Performance*. Comunicação apresentada na 25th Biennial Conference of the

International Council of Kinetography Laban/Labanotation, CENIDI, Cidade do México, 2007.

REIS, Andréia M. F. O Corpo Rompendo Fronteiras: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGAC/UFBA, 2007.

Notas

¹ Andréia Reis é atriz-dançarina, performer e Professora de Dança. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. E-mail: andreiavieta@gmail.com.

A Presença dos Objetos: A Vespa

Sheila Dain ¹

“...o mundo é o que vemos, contudo, precisamos aprender a vê-lo”.²
Merleau-Ponty

Os objetos que hoje nos rodeiam e constituem a realidade material são, em sua maioria, produtos da indústria e, em grande parte, resultados de um projeto racional de design. São tantos e estamos tão habituados com sua companhia que, frequentemente, nossa atitude diante deles é de indiferente distração. Escolhê-los como objeto de reflexão implicaria em tirá-los da invisibilidade resultante dessa indiferença e tentar perceber de que maneira o fenômeno de sua presença interfere na existência das pessoas, afetando as consciências e inscrevendo-se na cultura.

Encaro esse texto como um pequeno exercício de apreciação e reflexão fenomenológica a respeito de um desses objetos, a motoneta tipo Vespa, e, para tanto, parto do cruzamento de diversos fatores: a grande empatia que sinto como observadora de sua circulação pela cidade; relatos de usuários nos sites de seu imenso fã-clube; a minha experiência direta como carona; sua presença marcante em alguns filmes e, também, do conhecimento do seu papel na história, desde quando surge no mundo, onde extrapola, rapidamente, os limites de sua objetividade e passa a integrar o universo subjetivo.

A Vespa, sem dúvida, faz parte do grande inventário de “coisas” geradas pelo sistema racional de produção em série, que, entretanto, entregues ao uso cotidiano, promovem mudanças de ordem prática, perceptiva, sensível, afetiva e de significados, escapando, assim, da previsibilidade inerente à idéia de projeto.

*

O ato de projetar é, segundo Argan³, o momento prático de uma concepção teleológica que estaria associada à idéia evolutiva da história que envolve o progressivo aperfeiçoamento da sociedade. O desenho industrial da primeira metade do século XX, de caráter funcionalista, insere-se nessa tradição e desenvolve-se no sentido de dar uma resposta – não só tecnológica e estética, mas também ideológica – à crescente produção industrial de todo e qualquer objeto da vida cotidiana. Ao projetar-se um objeto, estar-se-ia projetando uma existência social baseada na racionalidade, que, ainda segundo Argan, deveria “enquadrar as grandes e as pequenas ações da vida: a cidade em que se vive, a casa em que se mora, a mobília e os utensílios que se empregam, e a roupa que se veste.”⁴ Assim projetado, segundo uma beleza lógica e moral, o mundo seria mais democrático e justo.

A realidade pós-bomba atômica vai explodir essa noção de projeto que constrói, organiza e dá forma ao futuro de uma sociedade ideal. Na Itália vencida, por exemplo, era necessário criar objetos que pudessem ser utilizados imediatamente

pelas pessoas carentes daquela sociedade real. Naquele momento, era absolutamente necessário priorizar o aqui, o agora e o possível.

A Vespa, invenção que veio dar novo significado a essa palavra, surge em 1946, na urgência desse imediato pós-guerra, e parece ser uma resposta italiana tardia aos apelos de Gropius e Le Corbusier para que os fantásticos e novos conhecimentos tecnológicos fossem utilizados na fabricação de objetos para a vida, e não no desenvolvimento do poderio bélico dos países.

Com a fábrica de aviões de guerra Piaggio completamente destruída pelas bombas, seu proprietário, Enrico Piaggio, inspirou-se nos scooters – espécie de patinetes motorizados utilizados pelos americanos em ações de sabotagem na Segunda Guerra Mundial – para fabricar um meio de transporte ágil e acessível à população empobrecida do país derrotado.

A princípio, a Vespa era barulhenta, meio desajeitada e invasora, mas simpática. “Viu-se logo que era mais parente dos gadgets domésticos do que dos retumbantes automóveis”, diz Argan⁵. Esta apreciação é confirmada pelo carinhoso apelido “Paperino”, nome italiano do Pato Donald, com que os operários da fábrica batizaram o primeiro modelo, em função da aparência inicial do protótipo. Mas foi o modelo seguinte, o MP6, encomendado por Piaggio ao ex-designer aeronáutico Corradino D'Ascanio, que acabou, não em função da forma, mas, sim, do ruído que provocava, ganhando o nome do inseto e alcançando um enorme e imediato sucesso. Assim, a própria origem do nome “Vespa” vem da percepção sensorial de sua presença no mundo.

Diferentemente da motocicleta, a motoneta parece, inclusive, questionar o agressivo ideal masculino da “beleza da velocidade” proposto pelos Futuristas, no início do século XX. Enquanto a motocicleta é dirigida como quem monta um cavalo, a Vespa permite que possamos dirigi-la sentados, elegantemente, com as pernas protegidas e voltadas para a frente. Os primeiros cartazes publicitários reforçavam essa característica, pois apresentavam a Vespa sendo confortavelmente pilotada por uma mulher de saia.

Apesar de não ter sido projetada dentro da ideologia desejada pelos designers funcionalistas, a Vespa, ao criar condições para que os habitantes das periferias tivessem acesso aos centros urbanos, acabou influenciando profundamente a sociedade italiana. De certo modo, após a queda do Fascismo, a motoneta conseguiu cumprir um papel democratizante, pois diminuiu a diferença entre as classes e, ao mesmo tempo, contribuiu para a construção de uma imagem rejuvenescida da Itália.

*

Extrapolando sua origem de simples e acessível meio de transporte, a Vespa virou um conceito, um ícone internacional que representou os desejos de liberdade e transgressão das gerações dos anos 50 e 60, e continua, hoje, muito querida e presente.

Compreender porque ocorreu essa mudança – do uso cotidiano para o ícone, da coisa para a imagem – é a questão que me intriga e me move a refletir. Minha tese é que esse objeto, claramente utilitário, teve um papel atuante e influenciou – diretamente pelo uso – no surgimento de um corpo novo, mais livre, que ocupou primeiro as grandes cidades e seus arredores, e depois se espalhou pelos diversos países, mudando definitivamente comportamentos e visões de mundo.

De alguma maneira, a Vespa ensinou os jovens, homens e mulheres, a sentir no próprio corpo um pouco da liberdade que eles tanto ansiavam. Esse aprendizado está associado ao prazer proporcionado pela nova possibilidade de se estar ao ar livre e em trânsito, numa relação direta com o ambiente, sentindo na pele todas as informações do vento e do clima. Por outro lado, a comparativa facilidade de pilotá-la, agregada às suas características de potência, escala e mobilidade, permitiram uma apropriação do espaço urbano numa dimensão inédita. De fato, a motoneta é um meio de transporte que se ambientou perfeitamente à vida urbana, e mostrou-se capaz de acessar os mais improváveis recantos.

Sua estatura e flexibilidade favoreceu, ainda, o aspecto gregário presente nos diversos movimentos de juventude dos anos 60. Não é à toa, portanto, que ela tenha ajudado a exprimir tão bem o espírito daquela época, que viu nascer uma nova idéia de juventude onde o desejo de liberdade e de transgressão independia da ideologia. Assim é que a Vespa serviu tanto à causa dos estudantes franceses, em 1968, quanto à ausência de causa dos playboys do Sul da Itália. Na mesma época, no Rio de Janeiro, outra motoneta similar, a Lambretta, iria tornar-se o meio de transporte símbolo da “juventude transviada” carioca.

*

A Vespa é uma estrela e um ícone, não só da Itália, mas do Design do Século XX, pelo que significa e, também, pela excelência de seu design. Seu chassi aerodinâmico, com formas arredondadas de aço prensado, mantém essas características desde o elegante projeto de d’Ascanio, em 1946. Além disso, o fato de ser um veículo leve, com aspecto lúdico e fácil de dirigir, garantiu-lhe uma legião de admiradores pelo mundo. Como celebridade, faz parte do acervo de museus como o Centro Pompidou e o MoMA de NY, e é protagonista de inúmeros filmes.

De todas as películas em que a Vespa aparece com destaque, a mais importante é, sem sombra de dúvida, *La dolce vita*, clássico de Federico Fellini, lançado em 1960, onde a motoneta é, para os paparazzi – termo que se popularizou a partir desse filme — um instrumento de trabalho tão importante quanto as câmeras fotográficas, já que o trabalho deles consiste em perseguir as celebridades do momento no caótico trânsito de Roma. Contrastando com os carros luxuosos da elite, a Vespa aparece como símbolo de transporte popular, por excelência. Chama a atenção, também, as cenas onde a motoneta aparece no fundo da tela, como um ponto de fuga da perspectiva da paisagem, dando sensação de que qualquer enquadramento de Roma, naquela época, já incluía, inevitavelmente, uma Vespa.

Sete anos antes de *La dolce vita*, William Wiler dirigiu o filme *Roman Holiday*, uma comédia leve, com muitas cenas externas, na qual a Vespa surge como ícone da cidade de Roma e também da liberdade. O principal encanto do filme – que no Brasil recebeu o nome de *A princesa e o plebeu* – talvez seja mesmo o de mostrar, com olhos de turista americano, um pouco da Roma daquela época, na qual a Vespa já é parte imprescindível do cenário. Praças, ruelas e becos, são atravessadas, a todo momento, pelas motonetas que, às vezes, transportam famílias inteiras. E é na carona de uma Vespa que o plebeu, “Gregory Peck”, leva a princesa, “Audrey Hepburn”, para satisfazer o seu desejo de estar nas ruas e misturar-se, livremente, à multidão. Na seqüência, há uma cena bastante significativa: o galã estaciona a motoneta e a princesa, aproveitando uma distração dele, põe a máquina para funcionar e sai dirigindo, sorridente, encantada com a sensação de liberdade proporcionada pela descoberta dos gestos novos, da postura de seu corpo, do aprendizado de equilíbrio e

de espaço exigidos pelo uso do objeto. A Vespa não mete medo nem a ela nem aos inúmeros pedestres que estão por perto. Ninguém se fere. A vespa não é perigosa.

Mais recentemente, o cineasta italiano Nanni Moretti também utilizou a motoneta, intensivamente, num dos episódios do seu filme *Caro diário*, que, bem a propósito, se chama *Na Vespa*, e mais parece uma dupla declaração de amor: a Roma e à própria motoneta.

“A coisa que eu mais gosto de fazer...” – essa confiança dá início ao episódio, com o protagonista (o próprio Moretti) circulando, sem pressa, pela cidade e arredores, sempre montado placidamente em sua motoneta – que parece se deslocar ao som das músicas-de-fundo –, apreciando e deixando apreciar a paisagem, e tecendo comentários incidentais a respeito das casas, dos bairros, das ruas e dos cheiros. Durante todo o episódio, o trio constituído pela cidade, pelo protagonista e pela motoneta, forma um todo harmônico e integrado, que parece ilustrar, perfeitamente, a observação de Argan, de que a Vespa “podia ser apenas um meio novo e prático de transporte, mas foi uma maneira de reinterpretar a cidade.”⁶

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *A Era do Funcionalismo*. In: *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *O Design dos italianos e A crise do Design*. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984.

MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. In: *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores, 1984.

TAMBINI, Michael. *O Design do século*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

Filmes:

A princesa e o Plebeu (Roman Holiday). Dir.: William Wyler, 1953. EUA.

Caro Diário. Dir.: Nanni Moretti, 1993. Itália.

La Dolce Vita. Dir.: Federico Fellini, 1960. Itália.

Notas

1 Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ; mestra e doutoranda em Design pela PUC-Rio; professora adjunta do Departamento de Artes e Design e do Curso de Arquitetura, ambos na PUC-Rio

2. MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. p. 16.

3. ARGAN, Giulio Carlo. *A crise do Design*. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984. p. 251

4. ARGAN, Giulio Carlo. *A Era do Funcionalismo*. In: *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 270

5. ARGAN, Giulio Carlo. *O Design dos italianos*. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984. p. 278

6. Idem. p. 279

Ciberespaço: implicações no contexto artístico contemporâneo

Franciele Filipini dos Santos ¹

Tomando como ponto de partida o contexto atual, em que a importância do Ciberespaço nos diversos aspectos de nossas vidas é bastante relevante, tanto no âmbito pessoal, quanto no âmbito das mais diversas áreas do conhecimento, percebe-se que a tecnologia é explorada com menor ou maior intensidade, dependendo do que se busca, do que se pesquisa, do modo como se explora as possibilidades proporcionadas pelos aparatos tecnológicos, podendo inclusive resultar no surgimento de questões diferenciadas das já existentes, ou seja, questões específicas do Ciberespaço. O Ciberespaço, de acordo com Lévy (2000:13)

(...) é o terreno onde está funcionando a humanidade hoje. É um novo espaço de interação humana que já tem uma importância profunda principalmente no plano econômico e científico, e, certamente, esta importância vai ampliar-se e estender-se a vários outros campos (...).

Lévy (2000) pontua também, que o termo Ciberespaço é de origem americana e foi empregado pela primeira vez pelo autor de ficção científica William Gibson, em 1984, no romance “Neuromancer”. O livro trata de um universo onde a ação ocorre tanto no mundo físico como no Ciberespaço, representando um futuro em que a vida humana é fortemente influenciada pela intervenção tecnológica.

Neste romance, o Ciberespaço foi designado como o universo das redes digitais, sendo um lugar de encontros, de aventuras, um terreno de conflitos mundiais, representando uma nova fronteira econômica e cultural. Constitui um campo vasto e aberto, que tem como características a interconexão e combinação de todos os dispositivos de criação, gravação, comunicação e simulação.

Torna-se importante mencionar que as idéias de Gibson presentes em seus romances ultrapassaram os limites da ficção, atingindo o contexto social, cultural, artístico, entre outros.

Segundo Monteiro (2007) com referência a Alex Antunes, tradutor de “Neuromancer” (edição brasileira de 2003), o conceito de Ciberespaço criado por Gibson refere-se a uma representação física e multidimensional do universo abstrato da informação. Constitui-se como um lugar onde se vai com a mente, a partir das novas tecnologias, presentes em todas as circunstâncias da vida, fundindo-se aos seres humanos, e assumindo o controle das situações. Ainda conforme Monteiro (2007), o Ciberespaço compartilhado atualmente por milhões de pessoas de todo o mundo, adquire uma significação cultural, problematizando as noções de sujeito, de realidade, de tempo e de espaço.

Alguns analistas do ciberespaço têm sugerido, por exemplo, que os computadores conectados em rede, ao colocar também em conexão os seus usuários e permitir que cada um deles se distribua dentro dessa rede, estão afetando profundamente as

relações de intersubjetividade e de sociabilidade dos homens, assim como a própria natureza do “eu” e da sua relação com o outro. (MACHADO, 2007:35)

Dentro desta mesma linha de pensamento, Couchot (2003) pontua o surgimento de “uma nova figura do sujeito nos seus intercâmbios entre o real e o imaginário, nas relações com o individual e o coletivo, o artista e a sociedade”, onde a subjetividade passa a se estruturar na negociação entre o sujeito-Eu, que diz respeito à subjetividade individual, e o sujeito-Nós, que se refere à subjetividade coletiva, impessoal, modelada pela experiência tecnestésica (2).

É a partir do Ciberespaço, que redefine a noção de sujeito, que se tem também, a possibilidade de transmissão e acesso à imagens, sons e textos em tempo quase real a qualquer parte do mundo e de modo simultâneo, pois, de acordo com Lévy (1999:92), o Ciberespaço pode ser definido como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial de computadores e das memórias dos computadores”.

Percebe-se que o Ciberespaço não é algo distante da vivência cotidiana, fazendo-se muito presente no dia-a-dia, em que cada pessoa pode ser co-autor deste “espaço”. Esta co-autoria deve-se a não existência de um único centro emissor e uma multiplicidade de receptores, dispositivo denominado por Lévy (2000) “Um-Todo”, mas, na possibilidade de vários centros emissores, um dispositivo de comunicação denominado “Todos-Todos”. Este último dispositivo possibilita o acesso à informação e comunicação, permitindo e proporcionando a oportunidade de que o usuário-interator utilize o que está disponível no Ciberespaço, bem como, disponibilize outras informações, alimentando-o com novos dados.

No silêncio do pensamento, já percorremos hoje as avenidas informacionais do Ciberespaço, habitamos as imponderáveis casas digitais, difundidas por toda parte, que já constituem as subjetividades dos indivíduos e dos grupos. (...) Ele traz consigo maneiras de perceber, sentir, lembrar-se, trabalhar, jogar e estar junto. (Lévy, 1998:104/105)

Torna-se visível de acordo com Lévy (1998), que o Ciberespaço é uma estrutura em constante mutação, que potencializa a exploração da sensibilidade, da percepção, do pensamento e da imaginação, por vias diferenciadas, visto o contexto distinto e específico do ambiente virtual, que redimensiona tais instâncias.

Deste modo, Wertheim (2001) refere-se ao Ciberespaço como um “espaço” de interconexões da rede global de computadores, uma teia labiríntica que se constitui em uma estrutura rizomática, que se desenvolve a partir de infinitas ramificações em várias direções. Ainda conforme Wertheim (2001), o Ciberespaço consiste em uma rede física e uma rede não física, em que a primeira diz respeito a computadores interligados por cabos telefônicos, fibras ópticas e satélites de comunicação, enquanto que a segunda refere-se aos vínculos lógicos/softwarewares.

Neste sentido, Leão (2004) refere-se ao ciberespaço como um gigantesco e quase-infinito labirinto de interações da era contemporânea, um território em constante ebulição, camaleônico, elástico, ubíquo e irreversível. Para Leão, o Ciberespaço se constitui a partir de três instâncias: as redes de computadores interligadas (documentos, dados, programas); as pessoas, grupos, instituições, etc, que participam dessa interconexão; e o espaço (virtual, informacional, social, cultural e comunitário) que emerge das inter-relações homens-documentos-máquinas.

É com base na proposição de Leão, que se chama a atenção para a importância de perceber que o Ciberespaço e o ambiente virtual são conceitos distintos, onde o

primeiro tem maior abrangência, podendo ser considerado um espaço expandido, potencializado pelas redes de computadores e tecnologias digitais.

De acordo com Venturelli (3), que os termos Ciberespaço e ambiente virtual podem em um primeiro momento até se confundir, mas, é necessário ter o discernimento de que o Ciberespaço é um conceito mais amplo e envolve os ambientes virtuais, ou seja, no Ciberespaço existem vários ambientes virtuais de aprendizagem, como por exemplo, o Moodle.

Para Sogabe (4), os termos Ciberespaço e ambiente virtual embora também possam parecer sinônimos, possuem diferenças. Sogabe considera o Ciberespaço como parte do sistema de nosso pensamento, que sempre foi auxiliado por imagens, palavras e sons registrados numa mídia. A hipermídia e a comunicação on-line em rede mundial permitiram a construção de um espaço onde os nossos pensamentos estão conectados. O ambiente virtual é parte específica nesse Ciberespaço.

Sendo assim, tomando como referência as colocações a respeito do conceito de Ciberespaço, e tendo em vista a amplitude e potencialidade de tal concepção, parte-se para as possibilidades do Ciberespaço, aqui pontuadas tanto como espaço de divulgação/exposição para as produções artísticas, quanto como sistema de criação para a produção de Arte e Mídia. Na primeira situação, encontram-se inúmeras instituições artísticas, divulgando suas programações, informações gerais sobre Mostras, e em alguns casos, imagens das obras presentes na exposição, como é perceptível em vários sites de museus, de bienais e de artistas.

Na segunda situação, do Ciberespaço como sistema de criação, têm-se a produção denominada Arte e Mídia, termo que segundo Machado (2007:7) refere-se

Stricto sensu (...) as experiências de diálogo, colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa. Mas, por extensão, abrange também quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática e da engenharia biológica.

Esta produção traz questões bastante específicas deste contexto, onde os artistas e suas equipes utilizam o ambiente virtual para criar proposições poéticas que só podem ser viabilizadas dentro do âmbito da Arte e suas articulações com a tecnologia digital.

É a partir da produção artística que envolve o Ciberespaço-Arte-Mídia, que se constata em diversas obras, como por exemplo: “Rara Avis” de Eduardo Kac (1996), “Estar” de Maria Beatriz de Medeiros (2005) e “Silépticos Corpos” de Suzette Venturelli (1999), que várias questões estão sendo alteradas e reconfiguradas, como por exemplo: a percepção humana, a experimentação do espaço e do tempo, a noção de sujeito, de subjetividade, entre outras, introduzindo gradativamente outros modos de ser e perceber.

Considerações Finais

Tendo em vista a abordagem realizada no decorrer deste artigo, acredita-se na relevância de trazer as diversas concepções em relação ao Ciberespaço, a fim de perceber que, este “espaço” se dá a partir do espaço virtual criado pelo sistema de computação, mas não se restringe a este último.

Pensa-se o Ciberespaço como um “espaço” dinâmico, que se caracteriza pela presença das redes de computadores, das pessoas que participam dessa conexão e de todo e qualquer espaço que possa emergir dessa inter-conectividade. Considera-se o Ciberespaço como uma topia, de significativa importância no contexto atual, que traz

implicações para o cenário artístico, cultural e social, em que se tem o surgimento de conceitos específicos relacionados ao mundo virtual e a redefinição de outros conceitos já existentes.

Neste sentido, é importante ressaltar que, a partir das possibilidades do Ciberespaço, o sistema da arte atual vê-se desestabilizado, principalmente no que diz respeito à crítica de arte e legitimação desta produção.

Percebe-se que, com as possibilidades do Ciberespaço necessitamos revisar conceitos, pois, o mesmo já adquiriu significativa importância cultural. Importância que se torna evidente nos projetos artísticos de Arte e Mídia, que atingem suas propostas em níveis diferenciados, onde muitas obras podem ser consideradas apenas experimentação, enquanto que outras produções, proporcionam maiores implicações e discussões para o Sistema da Arte.

Bibliografia

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.

LÉVY, Pierre. A Emergência do Cyberspace e as mutações culturais. In: PELLANDA, Nize Maria; PELLANDA, Eduardo Campos (org). Ciberespaço: Um Hipertexto com Pierre Lévy. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

LÉVY, Pierre. A inteligência coletiva: por uma antropologia do Ciberespaço. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEÃO, Lúcia (org.). Derivas: cartografias do ciberespaço. São Paulo: Annablume, Senac, 2004.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MONTEIRO, Silvana Drumond. O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. In: REVISTA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. DataGramaZero. Publicação: junho de 2007. Disponível em: http://www.dgz.org.br/jun07/Art_03.htm. Acesso em: 05/abril/2007.

WERTHEIM, Margaret. Uma História do Espaço de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

Notas

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFSM - Bolsista Capes. Especialista em Arte e Visualidade/UFSM, 2006. Licenciada/2006 e Bacharel/2004 no Curso de Desenho e Plástica/UFSM. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia – CNPq/UFSM. francielefilipini@yahoo.com.br

2. De acordo com Couchot (2003) esta experiência se dá a partir do controle e manipulação de técnicas, transformando a percepção que se tem do mundo.

3. Em entrevista realizada pela autora deste artigo, via e-mail, recebida dia 18/nov/2007.

4. Em entrevista realizada pela autora deste artigo, via e-mail, recebida dia 17/jan/2008.

Clarice Lispector em múltiplas cenas

Rodrigo da Costa Araújo ¹

“Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário.” (Clarice Lispector)



Um título direciona a leitura de um livro. Pensando assim, *Clarice Fotobiografia* (2008), de Nádya Battella Gotlib, editado pela EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo), é uma forma de visualizar a vida, ou fragmentos da vida, da escritora Clarice Lispector (1925-1977). Fragmentos visuais, fotografia que incitam e solicitam a leitura, a vida, a memória, a lembrança da escritora que marcou a Literatura brasileira. Texturas, misto de imagens e textos, tecido e leitura.

Clarice Fotobiografia não é uma análise especificamente barthesiana, mas também não lhe é alheia, uma vez que a autora confessa logo de início “Talvez Roland Barthes ajude a entender esse impulso em direção à figura do autor, de quem ficam apenas as cinzas, a partir de cada obra publicada”. (GOTLIB, 2008, p. 13) O texto barthesiano, porém, será o intertexto prenunciado para olhar o registro visual, a visualização da vida em diversos momentos.

A *Câmara Clara*, de Roland Barthes (1915-1980) é outro livro aludido no prefácio para anunciar uma espécie de reflexão comparativa entre escrita e fotografia, ficção e visualidade, marcas em termos de coordenadas temporais e espaciais, em que, tanto uma como outra, se propõem, se executam e se tocam. Intertextualmente, a vida é retratada aos fragmentos, aos flashes de instantes significativos que marcaram a trajetória da escritura/escritora. Assim, o texto fotográfico falará certamente mais, de (uma ou várias) Clarice(s) do que de Roland Barthes. Ainda que Roland Barthes seja inevitável sempre que o prazer se inscrevera na produção criativa e na intensificação do desejo de falar do retrato, do retratado, da ficção que se inscreve em cada cena, em cada gesto ou olhar dessa visualização clariceana.

“Ver Clarice”, então, parece pressupor aceitar o fragmento, a visão caleidoscópica, a escolha do ambíguo, o que se apresenta sobre a forma de uma fotobiografia labiríntica, em olhares enviesados, registros que singularizam instantes. *Clarice Fotobiografia*, de Nádya Battella Gotlib é ensaio/álbum luminoso de leitura do retrato que se desdobra. Enquanto marcas “físicas e ficcionais”, os retratos configuram-se aí como lugar de inscrição e rasura de signos cuja ilegibilidade (ou jogo de

legibilidade?) seduz e desafia o olhar de Nádia, (e também dos leitores) congestionado pelo silêncio e pela escritura dessa escritora que é ícone na literatura brasileira e referência para muitos escritores contemporâneos. Por isso a pesquisadora diz: “A prova e o enigma: juntos, compõem o repertório dos registros com os quais se envolverá o leitor/espectador dessa fotobiografia” (GOTLIB, 2008, p.14).

Entre o que se vê e o que lê, diz a biógrafa, é possível que de vez em quando, ao folhear este livro, “um outro fantasma de escritor aflore, pela associação imediata que possa se estabelecer” (entre o lido e o visto). Contraditoriamente, essa “visão fotográfica” de Clarice parece privilegiar o desejo de uma câmara escura (sombria), ou seja, o gesto que a máquina fotográfica, através de seu negativo, nos permite visualizar. Diferente, portanto, daquilo que a câmara clara permite copiar exatamente como o objeto é observado. Embaçados, os perfis que se traçam, nessas fotografias, parecem dialogar com uma câmara escura, feito extensão do globo ocular e que podem ser lidos e que não se apresentam como cópias exatas dos objetos observados.

Por isso mesmo, esse jogo “câmara clara e câmara escura”, o ensaio fotográfico, talvez opte pela câmara obscura onde a escrita e a leitura clariceanas se produzem, zona ambígua de penumbra onde se joga e se pode (ou não) alcançar o instante luminoso da epifania dos entendimentos.

Dividido em treze capítulos, o livro feito um álbum, mapeia cidades e registra cenas: “Da Ucrânia ao Brasil...”; “Em Maceió...”; “Em Recife...”; “No Rio de Janeiro...”; “Em Belém do Pará...”; “Em Nápoles...”; “Em, Berna...”; “Em Torquay...” e por último, “Ainda no Rio de Janeiro...” são rubricas que reforçam uma narrativa-memória-visual criada a partir de imagens legendadas que marcam o percurso da escritora.

Passado, presente e futuro são revelados pela visão e que nos são dados a ver, primeiramente, pela visualidade do texto, segundo, pela visualização das imagens. Espécie de biografia-literária-fotográfica sugerindo ao leitor um entendimento anterior da obra literária para, então, estabelecer relações com as fotografias.

As fotografias freqüentes nesse livro-álbum dialogam com as ficções da escritora no sentido delas mesmas encenarem o próprio ato de escrever, a circunstância da criação- seja na ficção ou na biografia – nos rastros perdidos das experiências, nas mensagens ilegíveis dos detalhes, nas ruínas de documentos do “sentido único” da decifração. Daí a opção do ensaio pela descontinuidade e fragmentação dos retratos, em detrimento de um percurso retilíneo e compacto, como se mimetizasse a lógica de uma vida que se constitui pela metamorfose incessante, pelas metáforas e metonímias, pela implosão da referencialidade: labirinto, medusa, espelho partido.

A fotobiografia de Clarice, pelos olhos de Nádia, se debate tematicamente entre veios e flashes de plurissignificação como a escritura, o retrato, a máscara, a interrogação da identidade e da cópia, a aglutinação das diferenças em uma singularidade narrativa, que procura assumir tais veios como pontos de partida para uma reflexão sobre a função e os efeitos da vida/escrita. Assume, assim, uma espécie de harmonização viva que contraria uma base mimética e especular como a do desenho, ou da pintura. Nesse jogo especular, começa, no entanto, já toda a história

de autoquestionação do sentido delineado, o traço ou a sema, da imagem atraída por diversificações de sentidos ou pela própria incapacidade de fidelidade do artista.

O retrato (ou retratos) que se traça, atualiza uma visão dialética da convivência entre os tempos, onde passado e presente se interpenetram e se redimensionam, tocados pela epifania, instalando-se o choque entre o oficial e o não-ficcional, entre a literatura e a fotografia, entre a vida privada e a vida ficcionalizada. As imagens fotográficas advindas desse livro apresentam a vida de Clarice como multiplicidade, como dobras que se atam e se desatam e reatam na mediada das forças que se conjugam no ato de olhar.

A poiesis clariceana faz germinar outra poiesis através das fotos e por elas. A literatura as empurra para um entre-lugar, ou seja, como suporte de uma representação, a foto se deixa atravessar pela transitividade - pela morte, mas simultaneamente pelo olhar do espectador/leitor - e ressurgue pela referência (a ordem fundadora da Fotografia), sua emanção (A foto é uma emanção do referente, segundo Barthes).

As fotos de Clarice que compõem a capa (dura) e a contracapa, como também a capa que embala o livro (quatro no total) revelam o jogo de múltiplas faces e olhares. Aí também, prenunciado nessas imagens, está o movimento mais fascinante do livro e do texto de Nádia - o encontro da ensaísta com a escritora, espécie de recuperação da memória clariceana através do ensaio que, à maneira de Clarice Lispector, dá-se a ler/ver como “A Câmara fotográfica singularizou o instante. E eis que automaticamente saí de mim para me captar tonta de meu enigma, diante de mim, que é insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida nua amalgamada na minha identidade” (LISPECTOR, Clarice. Um Sopro de Vida, 1978, p.68).

As duas fotografias em preto em branco que abrem o livro focam os olhos, a boca e o nariz, traços fotografados que por sua vez, dão volume ao próprio rosto. O rosto, emoldurado aí, ressalta o cabelo e a maquiagem gerados pelo tom claro-escuro. Nesses efeitos fotográficos, os ornamentos que realçam o rosto reforçam uma identidade disfarçada que se dá a ver nos recursos de embelezamentos e simplicidade, no revelar e esconder defeitos ou imperfeições. De qualquer forma, essas fotografias iniciais deixam claro que, se a maquiagem muito forte, esconde o rosto; se leve, revela e ilumina. Clarice, no vigor dessas duas capas do livro, além de revelar seus duplos, calca a fotografia fazendo emergir não a representação de um rosto, mas sim, os diversos efeitos de uma máscara.

Nesse jogo visual, as capas, como máscaras narrativas velam e revelam a personagem que representa. Essas fotografias, de alguma forma, não criam uma máscara de uma personagem qualquer, mas a sua própria máscara, como um duplo, um outro, uma dobra de si que explicita o próprio conceito de auto-retrato na linguagem da fotografia. Dessa forma, essas capas, emolduradas em fotografias da autora, não se apresentam como um traço autobiográfico ou fotobiográfico, mas como quis Roland Barthes um biografema fotográfico. Traços que se revelam pelos fragmentos de um corpo feminino em representação.

Clarice Fotobiografia é, em muitos sentidos, mais que um livro de registros fotográficos, um livro de memória visual da escritora. Por meio de uma nova gramática e uma nova sintaxe visual, projeta a vida irradiada sobre a circulação dos diversos fragmentos, dando visibilidade incomum, rara entre nós, ao diálogo intertextual entre o texto e a fotografia. Essa “cartografia visual e afetiva”, então, desenhada e mapeada por Nádía repercute, para o leitor/espectador, em respostas que se abrem para outras indagações. Quem é Clarice Lispector? O que mais esperar dessa escritora?

Referências

ARAUJO, Rodrigo da Costa. O Rumor de Clarice Lispector. In: Cronópios. Portal de Literatura e Arte. Acesso em: 21/07/2008. <http://www.cronopios.com.br>

_____. Reverberações Clariceanas. Macaé-RJ. Revista Ao Peda-Letra/ Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé. 2008. p.137-150.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Julio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

GOTLIB, Nádía Battella. Clarice. Uma Vida que se Conta. São Paulo. Ática. 1995.

_____. Clarice Fotobiografia. São Paulo. EDUSP, 2008.

LISPECTOR, Clarice. Um Sopro de Vida. (Pulsações). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

FICHA TÉCNICA DO LIVRO

TÍTULO: CLARICE FOTOBIOGRAFIA

ISBN: 978-85-314-1038-3 (Edusp)

ISBN: 978-85-7060-578-8 (Imprensa Oficial)

Brochura/ 1ª Edição - 2008 - 658 p.; 17 x 24 cm

Notas

¹ Rodrigo da Costa Araujo é Especialista em Literatura pela FAFIMA, Mestre em Ciência da Arte pela UFF e professor de Literatura e Teoria da Literatura na FAFIMA – Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Macaé. E-mail: rodricoara@uol.com.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE