ANO 4 - N. 4 - MARÇO 2003

REVISTA DO INSTITUTO DE ARTES DA UERJ

SALINAS

4 REVISTA DO INSTITUTO DE ARTES DA UERJ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitora: Nilcéa Freire
Vice-Reitor: Celso Pereira de Sá
Sub-Reitor de Graduação: Isac João de Vasconcellos
Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa: Maria Andrea Leblond
Sub-Reitora de Extensão e Cultura: André Lázaro
Diretor CEH: Lincoln Tavares Silva
Diretor do Instituto de Artes: Alberto Cipiniuk

Concinnitas

Conselho Editorial
Alberto Cipiniuk - ART/UERJ – PUC-Rio
Cristina Salgado - ART/UERJ – PUC-Rio
Gustavo A. de Pádua Schnoor - ART/UERJ
Isabela Nascimento Frade - ART/UERJ
Jorge Luiz Cruz - ART/UERJ
Maria de Cáscia N. Frade - ART/UERJ
Maria Luiza Saboya Saddi - ART/UERJ
Ricardo Basbaum - ART/UERJ
Roberto Conduru - ART/UERJ
Vera Beatriz Cordeiro de Siqueira - ART/UERJ

Conselho Consultivo
Afonso C. Marques dos Santos - IFCS/UFRJ
Antônio José Jardim e Castro - ART/UERJ
Gerd Bornheim - IFCH/UERJ (in memorian)
Isac João de Vasconcellos - EDU/UERJ
Israel Belo de Azevedo - DCS/UGF
João Cézar de Castro Rocha - IL/UERJ
João Pacheco de Oliveira - MN/UFRJ
Jorge Lúcio de Campos - ESDI/UERJ
Luis Costa Lima - IL/UERJ
MD Magno - ECO/UFRJ
Márcio Tavares d'Amaral - ECO/UFRJ
Marly Abreu Costa - EDU/UERJ
Rodrigo Naves - CEBRAP
Vitor Marinho de Oliveira - EF/UGF

Editora: Sheila Cabo Geraldo

Projeto Gráfico, Capa e Diagramação: Eliane Bettocchi
Digitação: Yolanda Bettocchi
Produção Gráfica: Editora Sete Letras

Revisão
Instituto de Letras da Uerj
Maria Helena Torres

Tradução
Alberto Cipiniuk
Carlos Klimick
Patrícia Canetti
Escritório Modelo de Tradução da Uerj

Website: http://www2.uerj.br/~revarte

7 LETRAS

UERJ

Índice

Apresentação..... 5

Arte e Novas Mídias

·Julio Plaza – Arte e Interatividade: Autor - Obra - Recepção..... 6
·Christine Mello – Vídeo e Corpo em Tempo Real..... 35
·Simone Michelin – Do Mito, Media & Movimento..... 44
·Maria Beatriz Medeiros – Arte e Tecnologia: algumas pesquisas realizadas na UnB..... 53

Dossiê Eduardo Kac

·Frank Popper – A arte Transgênica de Eduardo Kac..... 71
·Giselle Beiguelman – A Coelhinha e a bioarte..... 73
·David Hunt – Da metáfora ao Motivo..... 77
·Ulli Allmendinger – Um pequeno salto para Alba, um grande para a humanidade..... 82
·Pier Luigi Capucci – As formas de vida..... 88
·Gerfried Stocker – Insurreição..... 92
·Blake Eskin – Criando a coelhinha colorida (GFP Bunny)..... 95
·Carol Becker – Coelhinha PFV..... 99

Entrevistas

·Glória Ferreira – Encontros com o outro: entrevista com Maurício Dias e Walter Rie- 104
dweg..... 121
·Ana Paula Miranda – Eduardo Coimbra.....

Portfolio 127

·Nelson Felix – Grande Buda/Mesa.....

Artigos 136

·Jorge Luiz Cruz – Roteiro: Obra Invisível..... 158
·Isabel Portella – Florestas: Paisagem e Arte na obra de Antônio Parreiras..... 165
·Ricardo Basbaum – "X": Percursos de alguém além de equações..... 174
·Gustavo Bonfim – Sobre Nada, ou quase..... 198
·Giodana Holanda – Corpos interativos, telepresentes e pós–biológicos.....

Traduções 214

·Allan Kaprow – A Educação do Não–artista, Parte I..... 227
·Gilles A. Tiberghien – Cabanas.....

Resenha 243

·Isabela Frade – O Pensamento Mestiço, Serge Gruzinski.....

250

Abstracts.....

254

Catalogação na fonte
UERJ/SISBI/SERPROT

C744 Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj / Sheila Cabo Geraldo, ed. - Vol. 4, n. 4 (mar. 2003) . - Rio de Janeiro: UERJ, ART, 2003-
v.
Semestral
ISSN 1415-2681

1. Arte - Periódicos. 2. Cultura - Periódicos. I. Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.

CDU 007

Concinnitas é uma publicação semestral do Instituto de Artes/ART,
com apoio da Diretoria de Administração e Finanças da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ.

Os artigos são de responsabilidade dos autores
e não refletem a opinião do conselho editorial.

Apresentação

Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj é uma publicação semestral e se propõe a ser um espaço de reflexão teórica sobre a arte, em suas diversas manifestações, bem como para ações artísticas contemporâneas. A revista, portanto, pretende-se um suporte do debate no campo da cultura artística, divulgando pesquisas acadêmicas do Instituto e de outras instituições, assim como de colaboradores independentes.

Neste número 4, Concinnitas, que teve sua linha editorial e seu projeto gráfico revistos, manteve da concepção original a publicação da seção Portfolio do Artista. Convidamos para esta edição Nelson Felix, que foi artista-residente na Uerj, em 2002. Nelson selecionou e organizou uma série de registros fotográficos de duas de suas instigantes proposições: Grande Buda e Mesa. As fotografias organizadas nesse portfolio consistem tanto em registros dos trabalhos como em uma nova proposição do artista, especialmente elaborada para esta publicação.

Apresentamos um caderno cujo objetivo é discutir uma temática relevante para a comunidade acadêmica diretamente ligada à pesquisa artística, à história e à teoria da arte, assim como para os artistas, críticos e teóricos independentes. Deste número, dedicado ao tema Arte e novas mídias, fazem parte os artigos do artista intermídia e teórico Julio Plaza, da pesquisadora, crítica e curadora radicada em São Paulo Christine Mello, da artista, videomaker e professora Simone Michelin e da artista e pesquisadora da UNB, Maria Beatriz Medeiros.

Publicamos também um dossiê com artigos de importantes críticos internacionais que se debruçaram sobre o polêmico trabalho do artista brasileiro radicado em Chicago Eduardo Kac.

Temos ainda a enorme satisfação de apresentar a entrevista da crítica e historiadora de arte Glória Ferreira com os artistas Maurício Dias e Walter Riedweg, de Ana Paula Miranda com o artista Eduardo Coimbra, feita na ocasião de sua exposição na Galeria Cândido Portinari, da Uerj.

Trazemos a público as contribuições de Jorge Luiz Cruz, Isabel Portella, Ricardo Basbaum, Gustavo Bonfim e Giodana Holanda, bem como a resenha do livro O Pensamento Mestiço, enviada por Isabela Frade.

Prosseguindo com nosso objetivo de incentivar a reflexão teórica, esta edição inclui também duas traduções: A Educação do Não Artista I, do criador do happening, Allan Kaprow; e Cabanas, do pesquisador francês Gilles Tiberghien.

Nosso projeto, ao assumir, neste número 4, a edição de Concinnitas, é o de aliar a divulgação de pesquisas acadêmicas à inquietação da produção artística e teórica contemporânea, tanto no âmbito nacional, quanto no internacional. Para tanto contamos com a colaboração valorosa de todo o conselho editorial, com a eficiente participação da equipe de produção, aos quais esta publicação deve sua efetiva edição.

A editora

Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção

Julio Plaza

Análise dos principais conceitos e interfaces teóricas que conduzem à compreensão das relações autor-obra-receptor e à arte interativa. A abertura da obra de arte à recepção, relacionada necessariamente às três fases produtivas da arte: a obra artesanal (imagens de primeira geração), industrial (imagens de segunda geração) e eletro-eletrônica (imagens de terceira geração), detona vários graus para a interpretação. A Obra Aberta se identifica com a "abertura de primeiro grau" pois remete à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade de leituras e à riqueza de sentido.

Já a "abertura de segundo grau" da obra, se identifica com as alterações estruturais e temáticas que incorporam o espectador de forma mais ou menos radical. Trata-se da chamada "arte de participação" onde processos de manipulação e interação física com a obra, acrescentam atos de liberdade sobre a mesma.

Agora, com os processos promovidos pela interatividade tecnológica, na relação homem-máquina, postula-se a "abertura de terceiro grau". Esta abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética, própria das Imagens de Terceira Geração.

Arte, Interatividade, Recepção

Pensar a arte interativa dentro do contexto das Novas Tecnologias da Comunicação, como uma nova categoria de arte, requer um mergulho na história recente, à vista da expansão das noções de arte, de criação e também de estética. Além disso, no decorrer deste século, verifica-se um deslocamento das funções instauradoras (a poética do artista) para as funções da sensibilidade receptora (estética), o que produz no meio artístico uma grande confusão conceitual caracterizada, ainda, pela mistura e hibridação de gêneros, poéticas e atitudes artísticas.

Por outro lado, a compreensão dos novos meios costuma-se fazer a partir de metáforas e conceitos de tecnologias anteriores. No caso das NTC, expressões de origem náutica como navegar,

piratear, redes, imergir, cibernauta etc., são utilizadas enquanto não aparecem outras. Mas a inversa resulta gratuita e falaciosa, expressões como "interatividade", "interação", "tempo real", "virtual" etc., quando utilizadas metaforicamente, no campo da arte em geral, projetam conceitos fora de contexto e criam efeitos sem causa.

O tema da recepção percorre quase todo o século XX. M. Duchamp já afirmara que "é o espectador que faz a obra" e, "a arte nada tem a ver com democracia", o que indica uma preocupação com a recepção. Anteriormente, Isidore Ducasse, conde de Lautréamont escreveu: "a poesia deve ser feita por todos, não por um". Para os simbolistas, o principio estético da sugestão era fundamental. Mallarmé: "Nomear um objeto é suprimir três quartas partes do gozo de um poema". E Paul Valéry: "Não há um verdadeiro sentido para um texto".

Para L. Ferrara[1] "A participação do receptor – aviltada, desejada, repelida, solicitada, estimulada, exigida - é tônica que perpassa os manifestos da arte moderna em todos os seus momentos e caracteriza a necessidade de justificar a sua especificidade".

Quando, em 1922, Moholy Nagy decide pintar um quadro por telefone, inaugura-se, de forma pioneira, o universo da interatividade. Posteriormente, Bertold Brecht[2] pensava a interatividade dos meios de comunicação em uma sociedade democrática e plural. Entretanto, é necessário fazer um levantamento conceitual das interfaces, tendências e dispositivos que se situam na linha de raciocínio da inclusão do espectador na obra de arte, que - ao que tudo indica - segue esta linha de percurso: participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. Esta fortuna crítica é fundamental, visto que a história reaparece sob o formato virtual.

A abertura de primeiro grau

Nos anos vinte e no campo dos estudos da linguagem, a obra de Mikhail Bakhtin[3] inaugura o dialogismo: "todo signo resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de

[1] Ferrara , Lucrécia d'Alessio. A estratégia dos signos. São Paulo, Perspectiva, 1981.

[2] Brecht , Bertold. Teoria de la radio. El compromiso en literatura y arte. Barcelona, Peninsula, 1967 (1932).

[3] Bakhtin, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1979.

um processo de interação (...) que não deve ser dissociado da sua realidade material, das formas concretas da comunicação social". Para Mikhail Bakhtin, a primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas. O inacabamento de princípio e a abertura dialógica são sinônimos. O conceito bakhtiniano de intertextualidade que estende o dialogismo à literatura e a todas as artes (intervisualidade, intermusicalidade, intersemioticidade) prenuncia avant la lettre o conceito de hipertexto. O que caracteriza a intertextualidade é, precisamente, a introdução de um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Sejam quais forem os textos assinalados, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de um grande sintagma na medida que os constituintes deste discurso já não são palavras e sim coisas já ditas, organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes.

Entre as décadas de vinte e trinta surge a teoria das funções da linguagem de Roman Jakobson, membro do Círculo Linguístico de Praga, onde o autor dá início ao estudo funcional da linguagem partindo da distinção entre a função de comunicação das linguagens prática e emotiva, que é caracterizada por sua orientação para o significado, e a função poética, que se exprime pela orientação para o signo como tal. Esta teoria, associada ao modelo de Karl Bühler que desenvolve a sua concepção a partir do tríplice caráter instrumental da linguagem partindo de seus fundamentos na situação comunicativa: o remetente, o destinatário e o discurso, permite estabelecer e precisar os usos e funções das linguagens verbais e também as não-verbais.

É a partir dos anos cinqüenta que se constituem, no campo da arte, tendências que traduzem e antecipam as mudanças produzidas pelas tecnologias. De uma parte, o artista se interessa por uma nova forma de comunicação em ruptura com o contexto unidirecional dos meios de massa, uma tendência que procura a participação do espectador para a elaboração da obra de arte, modificando, assim, o estatuto desta e do autor. Assim, a teoria associada com as tecnologias da comunicação permite aos artistas tornar perceptíveis os três momentos da comunicação artística: a

[4] Malraux, André. Le Musée Imaginaire, in Les Voix de Silence, 1951.

emissão da mensagem, sua transmissão e sua recepção.

Na arte visual, a afirmação de A. Malraux[4], segundo a qual a obra de arte não é criada a partir da visão do artista, mas a partir de outras obras, já permite perceber o fenômeno da intervisualidade como processo de construção, de reprodução ou de transformação de modelos. Já o conceito de Museu Imaginário do mesmo autor, incorpora a recepção pelo viés da reprodutibilidade fotográfica, toda vez que esta tecnologia permite criar museus individuais a partir de cópias das obras de arte.

Na teoria da Obra Aberta[5], Eco define a arte como "uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante". Este conceito de obra de arte inaugura a chamada "abertura de primeiro grau". Por outro lado, a noção de poética como programa operacional proposto pelo artista corresponde ao projeto de formação de determinada obra. Os graus de abertura da obra servirão para equacionar a participação.

Entre nós, A Arte no Horizonte do Provável, de Haroldo de Campos[6], é um texto precursor e contemporâneo da Opera Aperta de Eco que expõe a problemática do "probabilismo integrado na fatura mesma da obra de arte, como elemento desejado de sua composição". Mais precisamente, A Obra de Arte Aberta de Haroldo de Campos[7] é um texto seminal que manifesta a problemática da abertura estética, na época também acolhida pelo pensamento do músico Pierre Boulez: "Não estou interessado na obra fechada, de tipo diamante, mas na obra aberta, como um barroco moderno".

As primeiras obras efetuadas com o computador obedecem ao conceito de "arte permutacional" e são, na sua grande maioria, não-figurativas. Este conceito ou síntese teórica exposta por A. Moles no seu Manifesto da arte permutacional[8] revela a noção de permutação poética, ou plástica, caracterizada pela consciência do jogo e de suas regras para a exploração do "campo dos possíveis". Para Moles "A arte permutacional está inscrita qual marca de água na era tecnológica".

As estruturas combinatórias, manipuláveis, como o poema de Raymond Queneau Cent Mille Milliards de Poèmes (1961), também obedecem ao conceito de literatura potencial mas que, na realidade, está inscrito na arte permutacional.

[3] Eco, Umberto. Obra Abierta. Barcelona: Seix Barral, 1965.

[4] Campos, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1969.

[7] Campos, Haroldo de. A Obra de Arte Aberta. Diário de São Paulo, São Paulo, 3-7-1955.

[8] Moles, A. A criação científica. São Paulo: Perspectiva, 1971.

[9] Cf. Campos, Augusto et al. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

Na poesia concreta brasileira do grupo Noigandres (Teoria da Poesia Concreta, Textos críticos e manifestos, 1950-60)[9], o problema da obra de arte aberta se colocou não apenas teoricamente mas através do projeto verbivocovisual em síntese ideogrâmica dos sentidos: "o olhouvido ouvê". O diálogo da poesia concreta com a recepção se dá através da incorporação de muitas produções "para o comércio ativo e vivo do que se poderia chamar uma linguagem comum. Passaram a circular independentemente de seus lançadores, anonimizadas no patrimônio geral, coletivizadas pelo uso". Já do lado mais erudito, o dialogismo da poesia concreta é patente nas relações com a música e pintura concretas. Como "arte geral da linguagem" as relações intersemióticas com a publicidade, imprensa, rádio, televisão, cinema entre outros meios, prenuncia uma abertura para o universo tecnológico atual.

O poeta concreto vê a palavra em si mesma "como campo magnético de possibilidades". A matriz aberta de muitos poemas concretos permitia vários percursos de leitura, na horizontal e vertical, possibilitando o combinatório e o permutacional como em "solitário/solidário" (1959) de Ronaldo Azeredo e o poema acaso (1963) de Augusto de Campos.

Surge a poesia de participação: petróleo de José Lino Grünewald (1957); cubagramma de Augusto de Campos (1960-62); estela cubana de Décio Pignatari (1960-62); popcreto para um popcrítico de W. Cordeiro (1964); e os poemas semióticos (Luiz A. Pinto e D. Pignatari, 1964), onde uma chave verbal mínima introduz e encoraja uma expressão do leitor.

Surge também a poesia de processo (W. Dias Pino, 1967): "Abertura à participação como integração / poema:objeto físico". "Processo: manipulação + desencadeamento de invenções". (...) "Não se busca o definitivo, nem 'bom' nem 'ruim', porém opção. Opção: arte dependendo de participação, O provisório: o relativo. Ato: sensação de comunicação, contra o contemplativo".

Na década de cinqüenta, Max Bense dá início à chamada Estética Gerativa como arte criada a partir de processos aleatórios, que se utilizam do computador para gerar imagens que são produtos das relações ordem/desordem de um dado repertório e simulam processos relacionados à criatividade, ao pensamento visual e

também aos processos naturais de crescimento. Cabe assinalar, também, a teoria do texto artificial (Poesia Natural e Poesia Artificial), do mesmo autor, realizada através de processos informáticos. O texto sintético é investigado por Bense através da semiótica peirceana e seu sistema triádico, isto é, como referência de meio, de objeto e de interpretante. Esta teoria sugere pontos de conexão com a problemática da interatividade, precisamente através da noção semiótica de interpretante ou significado.

No final dos anos sessenta e no campo da literatura, os estudos de alguns teóricos da escola de Konstanz (Jauss, Iser, entre outros), criam a Estética da Recepção onde concluem que os atos de leitura e recepção pressupõem interpretações diferenciadas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador. Na teoria da recepção "nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer" e " o sujeito da produção e o sujeito da recepção não são pensáveis como sujeitos isolados, mas apenas como social e culturalmente mediados, como sujeitos 'transubjetivos'".

Estas teorias traduzem, assim, as inquietações de determinada época, e se inserem nas questões colocadas atualmente pela interatividade, com o desenvolvimento acelerado das tecnologias informáticas no que diz respeito à economia simbólica da sociedade e não somente como preocupação dos artistas.

A teoria da criatividade[10], explicitada nas seguintes fases: informação, incubação, iluminação, formulação e comunicação, coloca questões relativas a uma arte concebida como projeto a ser produzido e como processo criativo de pesquisa acelerando a arte experimental.

Por outro lado, as questões teóricas relativas à poética da tradução, nos campos da poesia e literatura, onde "traduzir é a maneira mais atenta de ler", encontram em Haroldo de Campos (Da Tradução como Criação e como Crítica) seu teórico mais lúcido. Para este autor, a congenialidade entre autor e leitor se vivifica pela recriação ou criação paralela, ou seja, traduzir é transcriar.

Na mesma trilha da tradução como forma de arte e, entre as diversas artes, está a Tradução Intersemiótica[11] , onde o autor, nas palavras de Eduardo Peñuela Cañizal "abala os cimentos de uma teoria tão sólida como a de E. Benveniste, já que fica provado que

[10] Moles, A. A criação científica. São Paulo: Perspectiva, 1971.

[11] Plaza, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

não só os sistemas verbais são interpretantes, mas também os sistemas semióticos não-verbais, relegados pelo conhecido lingüista à condição de interpretados".

As questões relacionadas à abertura da obra de arte, fazem tradicionalmente parte do Oriente (a arte Taoísta, por exemplo que sempre deu ênfase as relações entre perceptor e percepção, entre a obra de arte e a recepção, através de várias chaves estéticas como: ressonância, ritmo vital, reticência e vazio. Estas chaves foram incorporadas ao Ocidente pelas vanguardas. A chave da harmonia estética ou ressonância, que o Ocidente chama de empatia vem dada pelo isomorfismo recíproco (similaridade de estrutura) entre perceptor e percebido.

Reticência e sugestão: elevar a percepção, sugerir, - que se sugere não se deve dizer. Mallarmé: "Creio necessário que não haja mais que alusão. Nomear um objeto é suprimir três quartas partes do gozo de um poema".

Ritmo vital: energia, espontaneidade, J. Pollock: "Eu não pinto a natureza, eu sou natureza".

Vazio, na estética oriental o "vazio" não é algo para ser preenchido (como na visão ocidental), mas algo que seria "Gestalt" (ou unidade de percepção), manancial prenhe de potência de onde, pela dança da energia nascem todas as formas.

Nas artes visuais faz-se referência ao conceito de "intervalo" que também não é o vazio ocidental, mas o espaço. Trata-se do "espaço-entre" ("Ma" para a estética japonesa –"Rarus" em latim -espaçado, poroso, esparço, intervalo) como no Volpi das bandeiras, em Escher, Morandi e Mondrian. É Gestalt. Na arte figurativa o intervalo se semantiza e ambigüiza. Braque: o que interessa é o espaço entre objetos e não os objetos. Dada, Cubismo, arte e poesia concreta. É o intervalo que possibilita a leitura do heterogêneo (do outro) e não do homogêneo (o mesmo).

Morandi e Mondrian são os pintores que resolvem a questão entre o quadro-janela e o quadro-pintura. Morandi, durante toda a sua vida, pinta as mesmas coisas: garrafas, e recipientes vazios, poucas flores, poucas paisagens. Morandi pinta e constrói o espaço a partir do objeto, assim como Mondrian a partir do conceito. Morandi define o espaço-entre os objetos com um espírito de

sutileza, Mondrian, segundo o espírito de geometria, mas os dois com o mesmo absoluto rigor.

A noção de intervalo, para além do sentido lato: "espaço entre dois pontos" ou "espaço de tempo entre dois fatos", tem um significado em estética mais conciso. Na literatura, por exemplo "Intervalo" significa a apreensão dos significados pela via de sua tradução literária. O intervalo não é um vazio, é antes aquele tempo/espaço em que a literatura aponta para outras esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. Em suma, intervalo é interpretação entre um texto e seus referentes.

A abertura de segundo grau

As noções de ambiente e participação do espectador[12] são propostas e poéticas típicas da década de sessenta. O ambiente (no sentido mais amplo do termo) é considerado como o lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação.

É com os chamados ambientes pluriartísticos ou transartísticos que, segundo Frank Popper, o princípio de criação coletiva cristaliza uma tendência geral em todos os países onde as criações, meios de expressão e especialistas (teatro, dança, poesia, artes plásticas, música, cinema etc.) nivelam-se hierarquicamente e a transferência da responsabilidade criativa para o público se acentua. A obra desmaterializa-se e a atividade criativa, de forma geral, torna-se pluridisciplinar. Nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra. Na instalação, não é importante o objeto artístico clássico, fechado em si mesmo, mas a confrontação dramática do ambiente com o espectador.

A noção de arte de participação tem por objetivo encurtar a distância entre criador e espectador. Na participação ativa o espectador se vê induzido à manipulação e exploração do objeto artístico ou de seu espaço.

Os conceitos de ativo e passivo, relacionados aos ambientes visuais e polisensoriais - e sem incorporar dispositivos próprios para

[12] Popper, Frank. Art of the Eletronic Age. New York: Harry N. Abrams,

provocar a intervenção do espectador - levam Popper a teorizar esses ambientes que aproximam vida e arte sob três aspectos: a) meta-arquitetural (ambiental); b) expressivo (pessoal, individual); c) social (participação).

Esta tendência invoca as artes: o teatro (Living Theater), a música experimental (J. Cage, K. Stockhausen, H. Pousseur, P. Boulez), a dança (M. Cunninham). Inclui também a obra aberta como participação de segundo grau (manipulação de elementos plásticos – Calder, Soto, L. Clark), penetráveis (onde o espectador penetra ou veste objetos: parangolés de Hélio Oiticica) ou ambientes (Soto). Lygia Clark: "No meu trabalho, se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe".

Com a participação lúdica e a criatividade do espectador, aparecem os conceitos de "arte para todos" e "do it yourself": Com a participação ativa que inclui o acaso, como nos happenings (criação e desenvolvimento em aberto pelo público, sem começo, meio e fins estruturados – J. Cage, A. Kaprow, Grupo Fluxus), radicaliza-se este tipo de arte.

Mas é com a criação de obras totais anônimas e comunitárias que os situacionistas (cujo modelo é o homo ludens) radicalizam ainda mais a questão: "Contra o espectáculo, a cultura situacionista realizada introduz a participação total. Contra a arte conservada, é uma organização do momento vivido, diretamente. Contra a arte parcelada, será uma prática global que se dirija ao mesmo tempo a todos os elementos utilizáveis. Tende naturalmente a uma produção coletiva e, sem dúvida, anônima e sem mercadorias artísticas (...) Contra a arte unilateral, a cultura situacionista será uma arte do diálogo, uma arte da interação. Os artistas, tem estado totalmente separados entre eles pela concorrência (...) O papel do situacionista será de amador-profissional, de antiespecialista até o momento de abundância econômica e mental, em que todo o mundo se convertirá em 'artista', num sentido que os artistas não alcançaram: a construção de sua própria vida"[13].

A participação do espectador caracteriza-se por um abandono progressivo do primeiro conceito (de cunho mais ético e político), e sua transformação gradativa pela Op-art e a arte Cinética pelo campo da percepção (Yacob Agam) e, posteriormente, pela holo-

[13] Manifiesto Situacionista. In: Jorn, Asger. La creación Abierta y sus enemigos. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1977.

grafia e o raio laser, que acentuam o lado perceptivo, já que ele se constitui em elemento central dos dispositivos tecnológicos bem como dos processos artísticos.

No meio brasileiro, e para além do debate estético, concreto versus neoconcreto (típico dos anos cinqüenta), cabe destacar o caráter de abertura de primeiro grau na poesia e na arte concretas, cabe assinalar também a abertura em prospectiva do concretismo na previsão dos novos campos tecnológicos que estão-se desenhando e consubstanciando no atual horizonte multimidiático, isto, com Waldemar Cordeiro à frente. Ou seja, para o concretismo brasileiro "a questão nunca foi de teologia e sim de tecnologia", pois foram os concretos que previram a máquina como agente de instauração estética.

Já alguns neoconcretos se identificaram mais com a abertura de segundo grau, ou seja, a chamada arte de participação. A abertura de segundo grau não se identifica, pois, com o caráter ambíguo da inovação, senão com as alterações estruturais e a variedade temática (social, orgânica, psicológica) para promover atos de liberdade dos espectadores sobre a obra que chama à participação. Posto isto, resulta inadequado chamar as obras de Hélio Oiticica (ambientes penetráveis) ou mesmo de Lygia Clark (trepantes e bichos) de arte interativa.

Pequena nota cômico-irônica: grande parte das obras expostas na IX Bienal de São Paulo (da qual participei em 1967), dedicada dominantemente à "arte de participação", terminaram no lixo, devido aos estragos e excessos de participação do público. Desde então, a arte de participação ficou datada no imaginário do consumidor de arte brasileiro.

Arte e interatividade: a abertura de terceiro grau

As relações entre arte e tecnologia, com seu caráter progressivo, aceleram-se com as novas configurações computacionais, mas é na exposição "Cybernetic Serendipity" (Londres, 1968), organizada por Max Bense e Jasia Reichardt, que se expõem, pela primeira vez, obras criadas com a ajuda do computador e onde se abre a polêmica: "pode o computador criar obras de arte?"; as "obras criadas com a ajuda da informática possuem um valor estético?".

Posteriormente, o artigo "Art ou non-Art?", aparecido em Dossiers de l'audiovisuel (1987), recolhe uma diversidade de pontos de vista de alguns artistas a respeito destas questões.

Jasia Reichardt escreveu que "o computador nunca produziu algo que possa ser comparado com uma obra de arte".

Por outro lado, é conhecida a ênfase (maneirista) dada aos meios e técnicas – mais que propriamente aos resultados – que remetem ao conceito mcluhiano "o meio é a mensagem".

Os críticos, por sua vez, afirmam que esta forma de expressão não proporciona mais que uma sucessão de atos e não de produtos.

Já Paul Valéry disse "uma imagem é mais que uma imagem; é, talvez, mais que a coisa onde ela se dá".

Como defesa, Philippe Quéau nos diz "a iconografia computadorizada anuncia-se como uma nova ferramenta de expressão artística que dispõe de um duplo campo de investigação formal e sinestésico".

Para Edmond Couchot, está emergindo uma arte visual nova, uma arte numérica e, por extensão, uma cultura fundada sobre o entrecruzamento do tecido das diferenças, não somente estéticas e éticas, mas também antropológicas e sociológicas, que não poupam pessoas nem diferenças culturais.

E Michel Serres vê na tecnologia informática "o momento de inventar uma nova gramática para as imagens, o equivalente na música da fuga e do contraponto".

Já para Douglas Hofstadter "o computador só fornece o que é da ordem da sintaxe".

Gene Youngblood aponta que o computador terminará por englobar todos os meios, todos os sistemas diferenciados de que dispomos atualmente; fotografia, cinema e escrita funcionarão a partir de um certo código numérico.

Para Jurgen Claus, a arte eletrônico-tecnológica e mediática constitui uma nova etapa qualitativa, comparável àquela da introdução da tela na pintura, em todas suas incidências econômicas, sociais e criativas.

Yoichiro Kawaguchi pensa que "é natural e evidente que a arte tradicional e a infográfica recorrem a métodos diferenciados para

perceber o tempo e o espaço, mas se pode pensar, hoje, que virá o tempo onde a imagem e o som infográficos vibrarão sob o mesmo diapasão de qualidade que as artes tradicionais".

Bill Viola disse que "a verdadeira natureza da nossa relação com o real não reside mais na impressão visual, mas nos modelos formalizados dos objetos e o espaço que o cérebro cria a partir das sensações visuais".

E Françoise Holtz-Bonneau: afirma que "a pesquisa sobre a arte numérica não pode estar restrita à técnica. (...) A imagem numérica chama à 'criática'. (...) Entendo por 'créatique' uma criação artística gerada por computador (...) onde a geração da imagem será analisada e determinada não pelos expertos em sistemas expertos, mas pelos expertos em imagens, considerados enfim como os especialistas da criação artística infográfica".

Para A. Moles[14], "a arte não é uma coisa como a 'Vênus de Milo' ou o 'Empire State Building'; é uma relação ativa do homem com as coisas, mais-valia de vida, programação da sensualidade ou experiência de sensualização das formas; é sempre o mesmo jogo: 'formatar' o ambiente ou ser 'formatado' por ele (...) não é mais o resultado de uma continuidade espontânea do movimento da mão, mas uma vontade de forma..."

Estamos, portanto, diante de um universo tecnológico formidável, problemático e complexo, fruto do esforço e da inteligência humana, e que nos produz o sentimento estético do Sublime (Kant); nas palavras de Mário Costa[15], como moto de grandeza e potência fora de toda medida antropomórfica.

Neste processo progressivo é importante frisar que o artista trabalha na contramão da teleologia tecnológica, no sentido em que ele não a homologa enquanto produtora de mímese do real, mas na criação de outros referentes.

Os artistas tecnológicos estão mais interessados nos processos de criação artística e exploração estética do que na produção de obras acabadas. Eles se interessam pela realização de obras inovadoras e abertas, onde a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com tecnologia.

Ao participacionismo artístico sucedem as artes interativas e a

[14] Moles, A. Op. Cit.

[15] Costa, Mario. O sublime tecnológico. São Paulo, Experimento, 1995.

participação pela interatividade, só que, desta vez, há a inclusão do dado novo: a questão das interfaces técnicas com a noção de programa.

As noções de interação, interatividade e multisensorialidade intersectam-se e retroalimentam as relações entre arte e tecnologia. A exploração artística destes dados perceptuais, cognitivos e interativos está começando. A arte das telecomunicações, a telepresença e mundos virtuais partilhados, a criação compartilhada, a arte em rede (herdeira da mail-art) problematizam os câmbios socioculturais relacionados com o progresso tecnológico.

A interatividade como relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais inteligentes, suscitada pelo artista, permite uma comunicação criadora fundada nos princípios da sinergia, colaboração construtiva, crítica e inovadora.

A multissensorialidade trazida pelas tecnologias é caracterizada pelo uso de múltiplos meios, códigos e linguagens (hipermídia), que colocam problemas e novas realidades de ordem perceptiva nas relações virtual/atual.

Os conceitos de artista, autor e poética a desmaterialidade da obra de arte, a recepção, as artes de reprodução e mesmo o conceito de reprodutibilidade encontram-se, atualmente, revolucionados. Estes fatos foram recolhidos pela exposição "Les Immateriaux" (organizada por J.F. Lyotard no Georges Pompidou, 1985), que enfatizava os problemas filosóficos posmodernos acentuados pela transformação do mundo material, pelos meios de massas e filtrados pelas tecnologias onde a matéria se torna invisível, impalpável, reduzida às ondas telemáticas.

O conceito de interatividade, viabilizado tecnologicamente por Ivan Sutherland, viria a tomar forma cultural mais definitiva com a criação das artes da telepresença e das redes telemáticas, nos anos 80.

O termo arte interativa expande-se no começo dos anos 90 com a aparição das tecnologias apropriadas, ligadas ao cabo telefônico, expostas em inúmeras feiras e exposições de arte, de tecnologia eletrônica (Faust, França; Imagina, Mônaco, Siggraph, EUA, entre muitas outras) e eventos relacionados ao videotexto, fax- slow scan e outros meios.

No panorama europeu, as sucessivas edições do evento Ars Electronica têm sido o lugar catalisador das artes e tecnologias. A Ars Electronica de 1989 apresentou o tema central A rede dos sistemas: a arte como comunicação, com os seguintes subtemas: a comunicação, a interatividade e o diálogo; a função da arte no quadro destes fenômenos de interesse social; a telecomunicação, os projetos interativos e o tema global da cultura na era da informática. Numa outra seção, Ars Electronica debatia um simpósio sobre A liberação dos meios, examinando como as tecnologias permitem aos artistas conceber obras multimídia, dando partida, assim, a uma nova disciplina artística, fundada sobre a interação dos meios mais diversos.

Exposições mais específicas foram realizadas, como o fórum "Para uma cultura da interatividade?"[16]. Na primeira parte deste fórum, foi debatida a interatividade em relação à cultura tecnocientífica; na segunda parte, a interatividade como instrumento de criação a serviço dos artistas. Neste evento, Jean-Louis Weissberg sintetizou a idéia de que, na comunicação, a visão é modificada, e que as tecnologias visuais assistem, objetivam e intensificam os componentes abstratos das percepções humanas. Ver, para Weissberg, não é somente um ato de recepção passivo, mas também uma projeção. A simulação computadorizada e a imagem interativa refletem, conceitualmente, os processos de percepção.

A Ars Electronica de 1990 tinha por tema "Sonhos numéricos – mundos virtuais", apresentando as expressões mais recentes do imaginário numérico: criação de realidades artificiais, universos controlados por computador e reagindo com inteligência aos nossos desejos, imagens numéricas e sonogramas.

A Ars Electronica de 1991, sob o título "Perda do controle", referia-se aos perigos da rápida aplicação da tecnologia na existência humana com a consequente modificação das relações entre indivíduos e nações, entre seres humanos e natureza. Projetou-se, também, um espetáculo interativo que demonstrava, por outro lado, que as técnicas de ponta podem, igualmente, servir para detectar, evitar e combater diversas catástrofes.

No Brasil e contemporaneamente à mostra da primeira paisagem interativa (Ilha de Carla, Nelson Max, 1983), no evento Electra

[16] Cité des Sciences et de l'Industrie de La Villette, Paris, 1991.

(Museu de Arte Moderna de Paris, 1983), acontecia a exposição "Arte pelo telefone: Videotexto" (Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1982 e Bienal Internacional de São Paulo, 1983 – Plaza, org.), que envolvia artistas com produções relacionadas à poesia, narrativa e artes visuais, partindo dos recursos interativos próprios do Videotexto, gerenciado, na época, pela Telesp.

Já no evento, Sky-Art Conference (Mac-Usp e CAVS-MIT, São Paulo-Boston via satélite, organizado por Wagner Garcia, 1986), se propiciam as condições para realizar interações dialógicas (utilizando-se do sistema slow scan entre São Paulo e Estados Unidos segundo um modelo de interconectividade planetária.

Cabe destacar as poéticas construídas em redes, com a criação compartilhada, concebidas por Gilbertto Prado e Karen O'Rourke em colaboração com o grupo Art-Réseaux de Paris.

Posteriormente, inúmeras exposiçôes utilizando o fax e slow-scan como meios interativos foram realizadas. Via Fax (Museu do Telefone, Rio de Janeiro) e também As artes no Século XXI: A Humanização das Tecnologias (Memorial de América Latina e MAC-USP - 1995).

Para artistas da comunicação, como Fred Forest[17], a transmissão cultural desmaterializada provoca a emergência de uma criatividade e inteligência coletivas e a exploração de novos espaços-tempos, uma dilatação e densificação dos potenciais imaginários e sensíveis.

Para Forest, as artes relacionadas com a informática, a robótica e as telecomunicações resumem-se a três palavras-chaves: simulação, interatividade, e tempo real. Diante das mudanças em curso, é o momento para que a história da arte seja "revisitada". A economia simbólica, os modos de fabricação e circulação da arte contemporânea são, assim, afetados pelo novo contexto. O artista da comunicação e sua obra interativa só existem pela participação efetiva do público, o que torna a noção de "autor", conseqüentemente, mais problemática. O estado de coisas nos conduz à absoluta necessidade de "redefinir", também, o conceito de artista.

A materialidade da obra, sua diferença, está no novo modo de apreensão, na sua gênese, sua estrutura aberta ao público e na

[17] Forest, Fred. Pour um art actuel: l'art à l'heure d'Internet. Paris: L'Harmattan, 1998.

reprodutibilidade sem limites.

As artes da comunicação produzem, então, obras caracterizadas como:

– sistema e hibridação multimídia;

– situação de experimentação para o receptor;

– inscrição no espaço global da informação com todos os suportes confundidos: Internet, redes telemáticas etc.;

– encarnação em uma configuração de natureza abstrata que não pode ser percebida "visualmente" na sua totalidade;

– oferta de possibilidades inéditas para a recepção, via-interatividade, que coloca problemas para a noção de artista-autor.

Entende Forest que os sentidos da obra artístico-telemática são produzidos durante o curso de um processo dialógico, lançado pelos autores, atores co-autores (ou colaboradores) como "agentes inteligentes" da obra. Nas artes da interatividade, portanto, o destinatário potencial torna-se co-autor e as obras tornam-se um campo aberto a múltiplas possibilidades e susceptíveis de desenvolvimentos imprevistos em uma co-produção de sentidos. É assim que nasce a chamada inteligência distribuída ou "coletiva".

Também, para outros artistas da comunicação, o conceito de interatividade não se aplica somente às ciências informáticas e seus derivados (que são capazes de simular um diálogo), mas também a uma nova forma de apreender as comunicações. Assim, é possível falar de um lugar de encontros fundado sobre as comunicações, graças ao qual os processos interativos se tornam uma realidade em escala planetária. As intervenções em muitos eventos artísticos evidenciam que a noção de interatividade serve às funções pedagógicas, culturais e criadoras.

Para o teórico da arte-comunicação Mário Costa[18], "A estética da comunicação não fabrica objetos nem trabalha sobre formas; ela tematiza o espaço-tempo". A estética da comunicação é uma estética de eventos. O evento subtrai-se da forma e se apresenta como fluxo espaço-temporal ou processo dinâmico do vivo.

Uma obra de arte interativa é um espaço latente e suscetível de todos os prolongamentos sonoros, visuais e textuais. O cenário programado pode se modificar em tempo real ou em função da resposta dos operadores. A interatividade não é somente uma

[18] Costa, M. Op. Cit.

[19] Couchot, Edmond. La technologie dans l'Art: de la photographie à la réalite virtuelle. Paris,Editions Jacqueline Chambon, 1998.

comodidade técnica e funcional; ela implica física, psicológica e sensivelmente o espectador em uma prática de transformação.

Também para Edmond Couchot[19], a imagem é, pois, uma atividade que põe em jogo as técnicas e um sujeito (artesão, artista,...) que, além de operar com essas técnicas, possui um savoir faire que porta um traço, voluntário ou não, de uma certa singularidade. Como operador, este sujeito controla e manipula as técnicas, mas ele também é operado por elas, é modelado pelas técnicas através das quais ele vive uma experiência íntima que transforma a percepção que ele tem do mundo: é a experiência "tecnestésica". As técnicas não são somente modos de produção; são também modos de percepção do mundo. Toda técnica nova não incorpora necessariamente uma nova imagem, mas faz surgir as condições de sua aparição.

Aliada à individualização dos usos computacionais, esta situação vem provocar subversões nos esquemas tradicionais da comunicação ao inserir o agente ativo (o programa) entre o usuário e a máquina; as categorias clássicas do emissor, do receptor, da mensagem e do canal de comunicação entram em movimento e se trançam. Neste sentido, a interatividade é um dos disfarces possíveis do conceito de "autonomia intermediária" próprio do automatismo informático: estabilidade do programa e multiplicidade das figuras e cenografias que desenvolve e interpreta.

Para Roy Ascott[20], a arte interativa designa um amplo espectro de experiências inovadoras que se utilizam de diversos meios, sob a forma de performances e experiências individuais em um fluxo de dados (imagens, textos, sons), ainda com diversas estruturas, ambientes ou redes cibernéticas adaptáveis e inteligentes de alguma forma, de tal maneira que o espectador possa agir sobre o fluxo, modificar a estrutura, interagir com o ambiente, percorrer a rede, participando, assim, dos atos de transformação e criação.

Uma forma de caracterizar globalmente o fenômeno seria sublinhar que as principais tendências estéticas da arte tecnológica estão ligadas aos conceitos e práticas da interação, da simulação e da inteligência artificial.

Roy Ascott resume: "o que nós queremos desenvolver é uma vasta gama de atitudes, de sistemas, de estruturas e de estratégias

[20] Ascott, Roy. "The Art of Intelligent Systems", Catálogo, Ars Electronica, Linz, 1991.

interessando todo nosso aparelho sensorial e engajando o espírito e as emoções na criação de complexos ambientes multimídias de um rico potencial de significação e de experimentação."

Gillam Thomas sublinha que o importante é o enriquecimento que pressupõe a interatividade entre sentidos.

Para Philippe Quéau o termo "alteração" ("tornar um outro") é mais adequado que "interação". Para este autor, o conceito de modelo deve substituir a noção de forma, visto que os criadores de modelos são demiurgos que criam universos simbólicos dotados de vida própria.

Isto parece coincidir com o conceito de Gilberto Prado: "as regras dos projetos de ação artística em rede permitem e solicitam a atuação de parceiros. (...) o que existe são interações de sentidos, (...) o artista se torna um tipo de poeta da conexão, onde cada participante se torna um (co-) produtor. (...) trata-se de uma estrutura de participação coletiva em transformação, uma cibercollage. (...) Que o 'desvio' artístico ajude a trazer a liberdade da diferença e da escolha através do despertar/evidenciar aquilo que temos em comum e o que temos de diferente."

Para Pierre Lévy "Nós vivemos um desses raros momentos, onde, partindo de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o Cosmos, inventa-se um estilo de humanidade."

Stephen Wilson vê a arte interativa como um modo de "suscitar uma grande floração de coisas e de expressões individuais e de acesso à informação."

E Popper[21] observa que "A interação é considerada um fenômeno internacional e transnacional, acarretando numerosas formas de engajamento cultural capazes de edificar redes de relações humanas desprovidas de discriminação. A interatividade suscitada pelo artista permite uma comunicação criadora fundada em atitudes construtivas, críticas e inovadoras. Autorizando novos tipos de interações sociais, a arte tecnológica pode igualmente se orgulhar de refletir as transformações que afetam nosso tecido social, com todas suas contradições."

Entretanto, para Popper, o termo "interatividade" como instrumento de criação artística, em um contexto estético, pode ser aplicado tanto às relações entre artista e obra como relativo à

[21] Popper. Op. Cit.

[22] Tramus, Marie-Hélène. Dispositifs interactifs d'images de synthèse. Thèse inédite, Université de Paris-VIII, 1990.

realização, ou mesmo à relação entre obra acabada e espectador, já que as intenções estéticas do artista são inseparáveis de uma consciência clara dos processos técnicos utilizados.

Já a relação entre interatividade, simulação e inteligência artificial tem sido examinada por Marie-Hélène Tramus em tese de doutorado[22]. Esta autora parte da hipótese que a interatividade pode ser considerada como uma simulação da interação (este último termo designando as relações entre indivíduo e realidade, interação tanto natural como artificial; no entanto, a interatividade está referida às relações com as realidades virtuais). Tramus entende, então, a interatividade como um processo para modificar a realidade. Ela transforma a realidade natural (tudo que existe fora das criações humanas) e a realidade artificial (tudo que resulta da genialidade humana) em realidades virtuais nascidas de uma simulação. Em outros termos, a interatividade é uma simulação da interação e graças a ela o diálogo entre realidades diferentes se torna possível.

A interatividade será, assim, um intermediário essencial, não passivo, mas exercendo um papel transformador. Esta interface entre homem e máquina exercendo sua função única permite a conversibilidade de um a outro, como um código comum permite a sinergia, ou seja, a ação coordenada de vários órgãos; aqui, no caso, o homem e a máquina. A autora parece colocar a interatividade como um código com regras delimitadas que devem ser obedecidas pelos interagentes, em obediência à máquina e suas interfaces. Simulação e interatividade estão relacionadas. Simula-se para poder interagir.

Para Couchot, a simulação introduz uma nova ordem visual e perceptual que substitui a categoria da representação. Esta relação, tal como proposta, apresenta-se problemática, visto que, para outros autores, simulação continua a ser representação já que ela é necessariamente referencial, e, sobretudo, pensamento. Contudo, Couchot parece utilizar o termo "representação" no sentido lato, pois "a idéia de representação envolve infinidade, uma vez que o que realmente faz a representação é o fato de ser interpretada em outra representação; é continuidade" (Peirce).

Por outro lado, Ted Nelson, considerado o inventor do ter-

mo "hipertexto", conceitua o mesmo como conjunto de escritas associadas, não seqüenciais, com conexões possíveis de seguir e oportunidades de leitura em diferentes direções.

A hipermídia, pois, é uma forma combinatória e interativa da multimídia, onde o processo de leitura é designado pela metáfora de "navegação" dentro de um mar de textos polifônicos que se justapõem, tangenciam e dialogam entre eles. Abertura, complexidade, imprevisibilidade e multiplicidade são alguns dos aspectos relacionados à hipermídia. A partir do momento em que o usuário pode interagir com o texto de forma subjetiva, existe a possibilidade de formar sua própria teia de associações, atingindo a construção do pensamento interdisciplinar.

Para o precursor Vannevar Bush[23], a idéia central é que a mente humana trabalha por associações. O hipertexto possibilita associações entre vários tópicos de informação de acordo com o ritmo natural do pensamento humano, ou seja, as leis da mente: associações por contigüidade e similaridade. A conectividade é a característica essencial do hipertexto que, através de blocos de textos e imagens interligados, estimula o encadeamento de idéias e contextos. Como observam Landow & Delany[24], um pensamento complexo não pode ser expresso satisfatoriamente por meio de estruturas proposicionais fechadas e lineares.

Entretanto, para Landow[25], os conceitos de "texto central" e "texto marginal" não combinam com a mobilidade dos sistemas hipertextuais. Pode-se dizer que no hipertexto só temos textos evanescentes, centralidade que se dissipa quando partimos para outros textos.

Francis Heylighen desenvolve o conceito de hipermídia "distribuída" como síntese de três fatores: o documento é marcado por referências cruzadas, os hotlinks; a informação do documento pode advir de qualquer mídia; e acrescenta a distributividade, já que esse documento pode estar em várias partes do mundo.

Roger Laufer e Domenico Scavetta[26] observam que o hipertexto ajuda a detectar novas formas de representação do mundo, dos saberes em ambientes videográficos que permitem abandonar a linearidade das formas, de representação textual, em prol de um modo de escolha da informação mais dialógico, um modo não-

[23] Vannevar Bush, As we may think: http://www.isg.sfu.ca/~duchier/misc/vbush

[24] Landow G., Delany, P. Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art. Cambridge: The MIT Press, 1994.

[25] Landow, George. Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology. Baltimore: John Hopkins Uni. Press, 1992.

[26] Laufer, R., Scavetta, Domenico. Texto, hipertexto, hieprmídia. Porto: Rés Editora, 1992.

[27] J.L.Weissberg: Presénce à Distance: L'Image actée.http://hypermedia.univ-paris8.fr/ (1998).

linear.

J. L. Weissberg[27] apresenta a interatividade como um conceito produtivo nas relações com a simulação da presença humana, que compreendem as dimensões da linguagem verbal e da corporal. Em segundo lugar, levando-se em conta o caráter educativo da interatividade, esta consiste em favorecer o "tornar-se autor", pois redistribui as noções de mensagem e recepção, que transformam as funções das posturas leitoras trocando-as por novas dimensões editoriais, renovando assim as separações fundadas sobre cultura do livro. Em terceiro lugar, o relato interativo - com a presença do leitor-ator (spect-acteur), lei(a)tor, que, junto com o programa na relação autor-leitor, tornar-se-á uma ficção que rompe com o relato realista.

Para Weissberg, a interatividade é criticada como uma ilusão de reciprocidade. Esta noção é percebida como incitação/valorização da "atividade" em detrimento da "passividade"; assim, a dimensão gestual da postura interativa aparece como sinônimo de domínio (técnico) que permite fundar a antinomia gestual/suspensão possível da significação. As obras interativas vêm confirmar, por diversas vias, que podem provocar (como também nas obras clássicas) "uma catástrofe de sentido"[28].

Por outro lado, a abertura limitada, móvel, mas também constrangedora, da "interatividade de comando" coloca o spect-acteur em uma gaiola de ouro.

A interatividade aparece como uma nova condição da recepção para interpretá-la, como índice de um desejo coletivo de suavizar os limites impostos tanto do ponto de vista da concepção como da recepção.

Para além de simular as competências lingüísticas e comportamentais humanas, é necessário apreender a interatividade como categoria da comunicação, ou seja, um modo singular, de comércio entre subjetividades, obedecendo a constrangimentos particulares, onde sua "programaticidade" no sentido informático é certamente a principal condição. Todavia, a interatividade é considerada, ao mesmo tempo, como auto-comunicação (mensagem, história, relato endereçado a si mesmo), e como meta-comunicação: atualização dos programas concebidos por outros para se

[28] Le Bot, Marc. "L'art ne communique rien à personne". In: Arte et Communication. Paris: Osiris, 1986.

[29] Landow, Op. cit.

fabricar os próprios programas de escrita, espaços cenográficos, circulação de narrativas e de acesso aos bancos de dados.

Para além da ilusão, a possível simulação mimética do sujeito humano, o "outro", em uma situação interativa, é sempre um horizonte, uma referência; não uma presença susceptível de ser duplicada e idêntica. É mais uma perspectiva complementária; a interatividade constrói, pois, seu spect-acteur como, de resto, qualquer outro meio.

O autor e seu leitor interativo

Para Landow[29], a hipermídia representa o fim da era de autoria individual. O autor é reconfigurado, pois sofre uma erosão, devido à transferência de poder para o leitor, que tem, à disposição, uma série de opções de escolha em seu percurso. Essa dissolução dos papéis do autor e do leitor é caracterizada por Joyce: "Os textos eletrônicos se apresentam por intermédio de suas dissoluções. Eles são lidos, onde são escritos e são escritos ao serem lidos".

Quéau observa: "novas formas de navegação mental serão necessárias para se reencontrar nos labirintos informacionais em constante regeneração". No hipertexto, o leitor é também um pouco escritor, pois, ao navegar pelo sistema, vai estabelecendo elos e delineando um tipo de leitura.

O principal problema da leitura, agora transferido para as questões da interatividade, é o da qualidade da resposta, qualidade da significação, ou seja, qualidade do interpretante. É aqui que reside o nó da questão, pois todo leitor escolhe e é escolhido. Neste sentido, o leitor interativo deve escolher as melhores opções que lhe convêm para se manifestar, como leitor criativo ou não. Conforme com Goethe quando diz que "há três classes de leitores: o primeiro, que goza sem julgamento, o terceiro julga sem gozar e o intermédio, que julga gozando ou goza julgando: é o que propriamente recria uma obra de arte".

É exatamente o que propõe Popper[30]: duas são as condições que devem acontecer para que se realize a integração do indivíduo, ou do grupo, no processo criativo: a "inventividade" e a "responsabilidade artística", ou seja, a capacidade e o desempenho no processo criativo. Neste sentido, o uso da interatividade no fenômeno artís-

[30] Popper. Op. Cit.

tico deverá ter em conta a distinção, entre a estrutura da obra de arte e o processo criativo que a engendrou (a poética), e ainda a relação entre espectador e obra de arte (estética).

Para Weissberg, conduzir a passagem para a escrita é uma das missões essenciais da educação. Tornar-se, portanto, autor-escritor, é "utopia democrática" atrelada à interatividade no contexto da hipermediação, que faz emergir novas práticas de expressão/recepção.

As noções de co-autor, ou de co-produtor, parecem, pois, muito imprecisas; referem-se não só à colaboração de vários autores, do mesmo estatuto, como em uma produção audiovisual, por exemplo. Entre escrita (produção de sentido) e leitura (apropriação de sentido) há diferenças, pois ler é reescrever para si o texto, e escrever é o encadeamento de leituras.

Entretanto, a navegação interativa não é, ainda, uma escrita, já que toda a leitura é uma reescrita interna do texto lido. Leitura e escrita, mesmo em suportes estáveis, não podem ser isoladas uma da outra, pois entre a apreensão do sentido e a criação, na escrita, interpõem-se a capacidade e a competência com a linguagem.

Pierre Lévy encontra grandes obras anônimas, já que esta figura emerge de uma ecologia das mídias e de uma configuração econômica, jurídica, ideológica e social bem particular. Não é, portanto, surpreendente que a relação autoral passe para um segundo plano quando o sistema de relações sociais e comunicacionais se transforma, desestabilizando o terreno cultural que viu crescer a importância do autor. A proeminência do autor não condiciona nem o alastramento da cultura nem a atividade artística. Para este autor, os mitos, ritos e formas culturais tradicionais são imemoriais, e a estes não se associam nenhuma assinatura, a não ser a de um autor mítico.

É Antonio Risério[31], no entanto, que problematiza a figura do autor. Partindo da distinção barthesiana entre "escritor" e "escrevente", Risério desorganiza o coro dos contentes e partidários da dissolução de autor. O Autor existe, diz ele. Sempre. Mesmo as criações coletivas são feitas por criadores individuais, conhecidos ou não. Trata-se, portanto, da "função-autor". O autor é aquele que se fecha no "como escrever", confundindo seu ser com o ser da

[31] Risério, Antonio. Ensaio sobre o texto poético em contexto digital. Salvador, Bahia, Fundação Jorge

palavra, perdendo "sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra" e se realizando na palavra; como esperar que ele venha a se reduzir ao "anonimato de um murmúrio"? Aquele que faz da linguagem uma praxis não tem poder para renunciar à sua marca, nem será abolido por simples anseios ou patrulhamentos ideológicos. Seria preciso emudecer (diz Risério), à maneira de Rimbaud. Quem se reduz ao "anonimato de um murmúrio" é, por definição, o "escrevente".

Em pleno cyberspace, todos somos produtores-consumidores; ou seja, está indo solenemente por água abaixo a velha e renitente distinção entre quem faz e quem frui. Na chamada "textualidade interativa", o que é operativo é a poética da obra aberta em campo eletrônico digital. Para Risério, o que está em questão é todo o eixo autor-obra-receptor, não a dissolução do "autor". O autor providencia o espaço, a cartografia, mas cabe ao usuário traçar o seu percurso. Nada autoriza a dizer (parodiando Mc-Luhan) que, assim como Gutemberg nos transformou a todos em leitores e a fotocopiadora nos converteu em editores, o computador pessoal está fazendo com que todos sejamos autores.

Alterar textos, diagramá-los ou os rediagramar, realizar operações de corte e montagem, executar scripts etc., não faz de ninguém um autor, no sentido genuíno da expressão. A chamada "dissolução do autor" só vai se consumar fora da esfera estética, ou seja, nos grandes sistemas hipertextuais, extra-estéticos, que atuam na chamada "função referencial" da linguagem e que produzem montanhas de mensagens semânticas. Acontece que este é o mundo dos "escreventes".

O que está em questão, entendemos, é uma "ideologia da leitura" já colocada em crise no Finnegans Wake de Joyce. Esta obra deve ser lida como se estivéssemos consultando o I Ching, pois a intertextualidade, se levada às últimas conseqüências, arrasta não só a desintegração do narrativo como também a do discurso. O significante abre brechas por onde se esvai o sentido monológico e uma unidade estética autoral. É o que se verifica em certos textos-limites das vanguardas do século XX, desde o Finnegans Wake até os cut-up de William Burroughs.

Para Couchot[32], a obra não é mais o fruto apenas do artista, mas

[32] Couchot, Edmond. A arte pode ser um relógio que adianta? In: A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Diana Domingues (org.). São Paulo: Editora Unesp, 1997.

[33] Ibid.

se produz no decorrer do diálogo, quase instantâneo, em tempo real. Em um diálogo entre modalidades de linguagem visual, sonora, gestual, táctil, escrita, o leitor não está mais reduzido ao olhar, ele adquire a possibilidade de agir sobre a obra e de modificá-la, de "aumentar" e, logo, tornar-se co-autor, pois o significado da palavra autor (o primeiro sentido de augere) é acrescer, nos limites impostos pelo programa. Assim, o autor delega ao fruidor uma parte de sua autoridade, responsabilidade e capacidade para fazer crescer a obra.

A questão autoral é vista por Couchot[33] da seguinte forma: num processo dialógico ou de troca interativa, o estatuto da obra, do autor e do espectador sofrem fortes alterações. Na metáfora geométrica ou no triângulo delimitado pela obra, o autor e o espectador vêem a sua geometria questionada, pois esse triângulo pode se tornar um círculo onde os três elementos não ocupam posições definidas e estanques, mas trocam constantemente estas posições, cruzam-se, opõem-se e se contaminam.

Pier Luigi Capucci[34] observa que a obra de arte interativa transforma-se em evento ou processo, que possui um código gerativo facilmente compartilhável que repropõe uma "esteticidade difusa". A questão é política. A arte interativa é excêntrica, pouco segura e escapa ao controle social e à autoridade do sistema da arte, pois este tipo de obra não encerra uma "versão oficial", produto que é da recepção lúdica, em nível sensório-motor.

Couchot, ao levar em conta a metáfora baudelairiana "O público é, comparado ao gênio, um relógio que atrasa", diz que a nova economia simbólica reduz inexoravelmente o afastamento que separavam o público e o criador de seu papel antecipador. Assim, o artista e o público estão, de agora em diante, intimados a ler a hora no mesmo relógio de pêndulo", homogeneizados pelo denominador comum. Todavia, o estatuto da obra, do autor e do espectador sofre fortes alterações, trocando e invertendo constantemente tais posições, cruzam-se, confundem-se e se contaminam.

Os problemas gerados pelo diálogo interativo e as relações entre autor-leitor não são novos, pois o tema da "dissolução dos autores" tem um nome: intertextualidade; "tudo circula".

Eis, pois, a partir de agora, a inadequação dos próprios termos,

[34] Capucci, Pier Luigi. Por uma arte do futuro. In: A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Diana Domingues (org.). São Paulo: Editora Unesp, 1997.

o que obriga a repensá-los juntamente com suas relações contíguas e oscilantes. Trata-se de uma luta entre singularidades: a do autor e a do receptor. Há que se considerar também a "congenialidade" entre leitor e autor.

Contudo, há também opções: "Sempre me coloquei contra esta idéia de participação do espectador na obra de arte. À época neoconcreta, o conceito de participação era o de dar possibilidade ao espectador de intervir na obra, recriando-a. Acho que esta participação, por si só, não qualifica nenhuma obra" (Amilcar de Castro –1983). E Arnaldo Jabor (2000): "A interatividade é uma falsificação da liberdade, já que transgride meu direito de nada querer. Eu não quero nada. Não quero comprar nada, não quero saber nada..."

Parafraseando Arnheim, a criação da arte não pode ser eficaz se não se tem uma idéia correta de para que serve a arte e sobre o que versa. Para responder a esta questão, devemos levar em conta que as várias "esferas" que se articulam na dimensão cultural ou "universo simbólico estruturado" são a matéria-prima das práticas culturais, são abstrações e não o próprio real na sua concretude. Desta forma, a "esfera ideológica" como campo nuclear da cultura (sistemas de representações, valores e crenças), a "esfera cognitiva" (como sistema de conhecimentos científicos), a "esfera artística" (como forma multifacetal e contraditória de apropriação "sensível" do real) e a "esfera técnica" (modos de proceder das várias práticas) interagem e se recobrem. Sob este aspecto, a "esfera artistica" multifacética apropria-se e interage, contraditória e não antagonicamente, com o resto das "esferas".

É o que se apresenta como problemática da interatividade artística e transcultural, como abertura de terceiro grau.

Referências bibliográficas

ASCOTT, Roy. "The Art of Intelligent Systems", Catálogo, Ars Electronica, Linz, 1991

_____. Photography at the Interface., Intercampus Arts, University of California, 1999.

_____. La arquitectura de la cibercepción, em Ars telemática (Cláudia Giannetti, ed.). Barcelona: ACC L'Angelot, 1998.

BENNET, Ed. Colaborações entre artistas e técnicos. In: A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Diana Domingues (org.). São Paulo: Editora Unesp, 1997.

BRECHT, Bertold. Teoria de la radio. El compromiso en literatura y arte. Barcelona: Península, 1967.
BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1979.
CAPUCCI, Pier Luigi. Por uma arte do futuro. In: A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Diana Domingues (org.). São Paulo: Editora Unesp, 1997.
CAMPOS, Augusto et al. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1969.
_____. A Obra de Arte Aberta. Diário de São Paulo, São Paulo, 3-7, 1955.
CATÁLOGO. Vers une culture de l'interactivité? Cité des sciences et de l'industrie, Paris, La Villette, Espace SNVB International, 1989.
COSTA, Mario. O sublime tecnológico. São Paulo: Experimento, 1995.
COUCHOT, Edmond. La technologie dans l'Art: de la photographie à la réalite virtuelle. Paris: Editions Jacqueline Chambon, 1998.
_____. A arte pode ser um relógio que adianta? In: A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Diana Domingues (org.). São Paulo: Editora Unesp, 1997.
ECO, Umberto. Obra Abierta. Barcelona: Seix Barral, 1965.
FERRARA, Lucrécia d'Alessio. A estratégia dos signos. São Paulo: Perspectiva, 1981.
FLUSSER, Vilém. Agrupación o conexión? In: Ars telemática (Cláudia Giannetti, ed.). Barcelona: ACC L'Angelot, 1998.
FOREST, Fred. Pour um art actuel: l'art à l'heure d'Internet. Paris: L'Harmattan, 1998.
JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1969.
LANDOW, George. Teoría del Hipertexto. Barcelona: Paidós, 1997.
_____. Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology. Baltimore: John Hopkins Uni. Press, 1992.
_____. Hipertexto: La convergencia de la teoria crítica contemporánea y la tecnologia. Barcelona: Paidós 1995.
LANDOW, G., DELANY, P. Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art. Cambridge: The MIT Press, 1994.
LAUFER, R., SCAVETTA, Domenico. Texto, hipertexto, hieprmídia. Porto: Rés Editora, 1992.
LE BOT, Marc. "L'art ne communique rien à personne". In: Arte et Communication. Paris: Osiris, 1986.
LÉVY, Pierre. Sobre la cibercultura, em Revista de Occidente, nº 206, Madrid, junio de 1998.
_____. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

MALRAUX, André. Le Musée Imaginaire, in Les Voix de Silence.
MANIFIESTO Situacionista. In: JORN, Asger. La creación Abierta y sus enemigos. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1977.
MOLES, A. A criação científica. São Paulo: Perspectiva, 1971.
MORIN, Edgard. Introdução ao pensamento complexo. Lisboa: Piaget, 1991.
O'ROURKE, Karen. Art-Reseaux: Ouvrage collectif projet art-reseaux. Paris: Editions du CERAP, 1992.
_____. City Portraits: An experience in the Interactive Transmission of Imagination, Leonardo, vol. 24, nº2 (1991), p. 215-220.
PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
POPPER, Frank. Art of the Eletronic Age. New York: Harry N. Abrams, 1993.
QUÉAU, Phillipe. Éloge de la simulation: de la vie des langages à la synthèse des images. Paris: Editions du Champ Vallon, INA, 1986.
_____. Metaxu: Théorie de l'Art Intermédiaire. Paris: Editions du Champ Vallon, INA, 1989.
RISÉRIO, Antonio. Ensaio sobre o texto poético em contexto digital. Salvador, Bahia: Fundação Jorge Amado, 1998.
TRAMUS, Marie-Hélène. Dispositifs interactifs d'images de synthèse. Thèse inédite, Université de Paris-VIII, 1990.

Julio Plaza, Professor Titular aposentado da USP, é artista intermedia e teórico de arte-tecnologia. Autor, entre outros livros, de: Videografia em Videotexto, SP, Hucitec, 1986; Tradução Intersemiótica, São Paulo, Perspectiva, 1997 e 2000; Processos Criativos com os meios Eletrônicos: Poéticas Digitais, SP, Hucitec, 1998 (em colaboração com Monica Tavares).

Vídeo e Corpo em Tempo Real

Christine Mello

Na contemporaneidade observamos o corpo como lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios, e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem. Os estudos aqui traçados abordam o corpo como experiência de arte, em obras realizadas no contexto brasileiro por intermédio do vídeo. Interessa-nos o corpo compreendido como organismo cultural, que cria significados por intermédio de sua mediação, ou embate direto, com mecanismos de registro da imagem – nesse caso com a câmera videográfica. Tratam-se de práticas poéticas entendidas como performances, captadas em tempo real, e criadas especialmente para o vídeo. Corpos limítrofes, estranhos de serem absorvidos, encontramos nessas obras a criação de um campo nas artes em que corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados.

Corpo, Performance, Vídeo

Na contemporaneidade, dos estudos inseridos na área da biologia aos estudos na área das tecnologias da informação, encontramos noções de que o corpo é uma forma viva, um organismo complexo, um sistema coordenado por circunstâncias que se relacionam entre si. Compartilhamos um momento em que o corpo natural e o corpo artificial confluem e a ciência torna a comunicação entre o cérebro e o computador uma via de mão dupla. Em nosso cotidiano, as relações com as coisas do mundo são cada vez mais mediadas, interfaceadas pelas máquinas. O corpo tem uma função híbrida, torna-se um campo de passagens entre elementos orgânicos e sintéticos, uma estrutura fluida, dinâmica, como uma comunidade em que todos os elementos acionam intercâmbios, ou mesmo como um ambiente capaz de ser transformado e moldado.

Observamos o corpo como lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor

de linguagem. Pensar nesse corpo que emerge diz respeito também a inseri-lo no contexto das formas sensíveis e a conhecer os diversos perfis que compõem sua identidade.

Artistas que desenvolvem trabalhos em torno das relações arte/vida costumam enfocar aspectos do corpo híbrido em suas obras. São movidos pela idéia do corpo em deslocamento e do senso de que mente/corpo interagem com uma grande gama de realidades para além da fisicidade do corpo biológico. Eles exploram campos novos da percepção e atuam com processos emergentes nas artes, muitas vezes em ações que utilizam o tempo real. No Brasil, desde que, em meados dos 1960, Lygia Clarc instaurou seus objetos relacionais, como Diálogo, em que uma máquina ocular acoplada ao mesmo tempo a duas pessoas é capaz de oferecer situações diferenciadas de relação com o outro, mostrou-se que esses objetos são veículos para expandir a experiência corporal e definiu-se o início de um trabalho conceitual em torno do corpo como aparato sensorial e coletivo. Em 1997, Diana Domingues em Transe-e: my body, my blood, apresentou a idéia de um corpo tecnologizado, que conecta em tempo real a energia natural do corpo, por intermédio do sangue, à energia artificial das máquinas. Livre de dicotomias entre interior/exterior, o corpo amplia domínios até então não suspeitos em suas relações entre os dispositivos e o imaginário.

Os estudos aqui traçados abordam o corpo como experiência de arte, em obras específicas realizadas no contexto brasileiro por intermédio do vídeo. Destacam algumas maneiras de como o corpo tem suscitado práticas estéticas/políticas no campo da arte contemporânea e o contexto no qual esses trabalhos são gerados. Interessa-nos o corpo compreendido como organismo cultural, que cria significados por intermédio de sua mediação, ou embate direto, com mecanismos de registro da imagem – nesse caso com a câmera videográfica.

Corpo e vídeo

Um corpo feminino sentado num banco com as pernas cruzadas e um dos pés diante da câmera, no ambiente externo de uma casa. Nas mãos agulha e linha. Com firmeza, a linha é passada pelo buraco

da agulha e faz um nó em uma das pontas. A mão delicada, com as unhas pintadas de esmalte — cor suave — deliberadamente inicia uma costura incomum. Aqui o suporte não é algodão ou linho, mas a própria pele da artista. Não há titubeios, são gestos precisos os de Letícia Parente em sua performance frente ao vídeo. Como resultado da ação, após dez minutos ininterruptos, sem cortes, vemos inscrito Made in Brazil na sola de seu pé.

A que estratégias recorrem os artistas para darem conta das abordagens em que se insere o corpo contemporâneo? De que diferentes maneiras as tecnologias possibilitam campos diferenciados de observação e são capazes de gerar formas simbólicas que refletem isso? Deparamo-nos muitas vezes com situações inusitadas, que remetem à destruição da noção de um corpo meramente

Nina Galanternick

passivo e que apontam para a urgência de um corpo ativo, que intervêm de forma crítica e deslocam de modo subjetivo o eixo de discussões até então não previstas por estas novas realidades.

O que traz coesão a trabalhos como esse — acima descrito – de Letícia Parente, aos de Sônia Andrade e Paulo Herkenhoff realizados em torno de 1974, e os de Neide Jallageas, Wilton Garcia, Nina Galanternick e Lia Chaia, produzidos recentemente entre 2000 e 2002? Trata-se de práticas poéticas entendidas como

performances, captadas em tempo real, e criadas especialmente para o vídeo. O resultado situa-se no limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo. Encontramos nessas obras a criação de um campo nas artes em que corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados.

O vídeo possibilita a inscrição do tempo na imagem e oferece características específicas da instantaneidade para a criação artística. Permite gravar e transmitir simultaneamente, produzindo o recurso de feedback. É possível, assim, tanto visualizar e intervir em tempo presente nas imagens que são captadas quanto deixar o registro fluir em tempo real, sem interrupções da ação, tendo como único limite o tempo da fita – geralmente estimada em uma ou duas horas de duração. Sua versatilidade e fácil manejo também colaboram para uma maior interação e uma relação mais íntima do artista com o equipamento.

Lia Chaia

Dentro desse contexto, Marca Registrada, de Letícia Parente, dialoga com um trabalho extremamente radical de Sônia Andrade – realizado nesse mesmo período –, em que a artista corta os pêlos do corpo com uma pequena tesoura, mutilando sua aparência.[1] Em Sobremesa, Paulo Herkenhoff literalmente ingere notícias de jornal, mastigando-as e engolindo-as diante da câmera. Obras do período pioneiro, indicam um ponto de partida para a arte do vídeo no Brasil e suas intersecções entre arte e política.

É interessante notar que muitas das inquietações observadas no período dos anos 70 retornam ao momento atual, embora os contextos, de modo geral, sejam completamente outros. Em Entrevista, de Neide Jallageas, a artista também se auto-referencializa.

[1] Machado, Arlindo. A arte do vídeo no Brasil. In: Catálogo do XVI Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte. 1988.

Está deitada, com a câmera sobre seu peito, e com o campo de visão voltado para seu rosto. O movimento da câmera provém de sua própria respiração e idem o som. À medida que seu rosto é mais enquadrado e fica mais em close, surge o som de cliques de uma máquina fotográfica – também acionados pela própria artista – como se nos revelasse que, embora sua boca esteja fechada, suas palavras soam como os dispositivos fotográficos. Essa forte relação do corpo exposto abertamente diante do aparato maquinico também é encontrado em Domênica, de Wilton Garcia, em Entre, de Nina Galanternick, e em Desenho-Corpo, de Lia Chaia – trajetórias pertencentes à quarta geração do vídeo no Brasil, desenvolvidas após o surgimento da internet e do estabelecimento das mídias digitais interativas. Todos esses exemplos constituem um repertório de visões sobre o corpo na contemporaneidade: é o corpo em performance e em relação direta e frontal com a câmera, que constrói a ação narrativa. E é por conta desse tipo de atitude exercida e por a imagem ser registrada em movimento, possibilitando a inserção de todo o processo criativo, do tempo e da ação contínua, que esses trabalhos conseguem expor seus esgarçamentos, seus percursos gestuais, suas contundências, seus corpos limítrofes, estranhos de serem absorvidos.

A diferença entre os trabalhos realizados nos 1970 e os trabalhos recentes reside no contexto de criação de cada época. No Brasil, a arte dos 70 possui um forte caráter político, o país está em confronto, tomado pela ditadura militar. Nesse sentido, o corpo é revelado como fronteira última de manifestação estética e inserido como mecanismo de circulação de mensagem. É também a partir desse momento que o vídeo se converte em uma possibilidade concreta de utilização para os artistas. Em relação ao maquinário videográfico oferecido na atualidade, os equipamentos existentes naquela época eram raros, eminentemente analógicos, pesados e de difícil acesso. Embora o vídeo representasse o mais puro campo do experimentalismo, uma tecnologia emergente, ou a vanguarda dos meios eletrônicos, aos pioneiros do vídeo no Brasil não foi permitido nem mesmo o acesso aos equipamentos de edição. Usavam o Porta-Pack da Sony, o primeiro gravador portátil, que ora lhes era disponibilizado por um amigo – vindo do exterior com a novidade,

e que emprestava – ora por alguma instituição que os cedia para a produção específica de um trabalho. Associavam o conceitualismo, a performance e a body art, e procuravam se articular em torno do aparato televisivo como registro de processos efêmeros ou como forma de questionamento dos meios de comunicação de massa.

Durante os anos de 1980, os registros do corpo no vídeo são apresentados de forma bem diferenciada. Tendem de uma forma geral ao fragmento, e não necessariamente a visões sobre o todo. Há uma crise de identidade, e mesmo que o país respire ares outros que não os do totalitarismo, há um grande ressentimento, e idem inicia-se a busca por novos processos estéticos e políticos. Surge uma nova geração que vai ao encontro da linguagem específica do meio videográfico, que entra em contato com equipamentos profissionais e com os recursos de edição – como é o caso do U-Matic – e se movimenta em torno da produção independente e da abertura de novos circuitos de exibição para o vídeo. O alvo em discussão é a própria imagem eletrônica, bem como as descobertas das potencialidades narrativas do meio. O corpo recebe toda ordem de interferência, é reticulado, multifacetado e segmentado. Os inúmeros efeitos introduzidos pelo computador na edição, as fusões, os frenéticos movimentos de câmera e os compassos ritmados dos cortes impedem que o corpo seja visto nas variações lentas e lineares do tempo real.

Já em torno dos anos 1990, os artistas deslocam suas visões para noções de um corpo híbrido, ou um novo corpo que emerge. O corpo passa a ser modelado e transformado com os recursos propiciados pelos meios digitais. Toda ordem de artifício é possibilitada à imagem e sua veracidade passa a ser questionada. Com a inserção dos computadores na cena cotidiana, intensificam-se as relações entre o homem e a máquina de modo geral, bem como passa a ser notada a ampliação do uso de câmeras de vigilância. Verifica-se também o aumento de interfaces propiciadas por todo o universo da informática e pelas redes de comunicação, por intermédio da internet e da telefonia celular. A partir dos recursos oferecidos pelos meios interativos, as experiências de arte intensificam a partilha do gesto criador com o próprio receptor, de forma simultânea, em tempo presente e real.

No início do século XXI, o vídeo no Brasil já está consolidado como linguagem, possui um caminho próprio no circuito das artes e é uma das ferramentas mais próximas e acessíveis aos artistas. Insere-se plenamente no contexto digital, com câmeras leves, uma variedade de softwares de edição, bem como enorme difusão e desenvolvimento tecnológico propiciado por sua associação ao computador. Não se trata mais – como no período pioneiro – da exploração de uma inovação tecnológica, mas de um campo de passagens expandido para as mais diferentes áreas.

Fazer vídeo hoje em dia da forma rudimentar como era feito na década de 70 – ou seja, praticamente sem cortes e edição, como é o caso das obras de Jallageas, Garcia, Galanternick e Chaia – consiste, portanto, em trabalhar na contra-corrente do sistema, ir no sentido oposto daquilo que já se estabeleceu reconhecer como o mainstream na linguagem audiovisual. Denota um retorno à tradição dos primeiros tempos, ao início de um ciclo de experiências – de cerca de 30 anos – como provável forma de reposicionamento e atualização dos conceitos lá contidos. Embora sejam trabalhos que possam ser considerados na atualidade de produção caseira, são obras sem nenhuma concessão, que não banalizam o registro do corpo e tampouco elaboram cenas familiares ou reconheciveis em nosso cotidiano. Recuperam o corpo em sua idéia de todo, tanto quanto nos anos 70, e – num mundo contaminado pela proliferação de tempos simultâneos, imagens sintéticas, codificadas, programadas – oferecem experiências em tempo real, bem como um certo tipo de estranhamento, ou aquilo que Arlindo Machado nos apresenta como sendo idéias defendidas por Chklóvski como "um conjunto de técnicas de construção, cuja função seria perturbar as nossas percepções rotineiras e forçar a sensibilidade 'estranhar' o arranjo simbólico que lhe é apresentado: o discurso difícil e tortuoso, o ponto de vista não familiar deveriam impedir o envolvimento inocente e exigir o empenho do leitor/espectador para decodificar o texto".[2]

[2]Machado, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense. 1984.

Espaços/tempos da subjetividade

Em ambos os universos aqui apresentados, permitidas visões particulares do corpo, que causam incômodos, verdadeiros estra-

nhamentos, percebemos estratégias estéticas em que o corpo não é meramente objetificado, mas sim é agente – emissor e receptor ao mesmo tempo – do gesto performático e da criação de ações participativas. Nesses casos, o corpo – embora aparentemente solitário – interage com a câmera e situa-se em plano seqüência, na maioria das vezes linear e contínuo. A imagem é centrada em um único ponto de vista e, na falta de contra-plano, poderíamos identificá-lo como a dimensão da própria câmera, denotando uma quarta parede. A presença do outro é assim destruidora, diz respeito ao visor da máquina inserida no quadro narrativo. Em embate direto e em tempo real, é a câmera que acompanha toda a ação, questiona e traz à tona o conteúdo crítico.

Para além dos contextos formais de construção do objeto de arte, a importância do corpo nesses trabalhos reside no modo como se expõe de maneira direta e testemunhal, no realismo com que os autores manipulam a linguagem, e no agenciamento dos conteúdos simbólicos da cena videográfica. Não se trata de percebermos um corpo definido por intermédio dos artifícios de edição de imagens, propiciado pelas muitas ferramentas do meio digital, mas sim identificarmos um corpo que se torna o sujeito do discurso. Um corpo crítico, político, que questiona sua própria condição, aberto frontalmente à exposição pública, e que desconstrói-se à nossa frente, insubordinado às convenções vigentes de linguagem e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável.

Esse conjunto de trabalhos mostra diferenças de atuação entre um corpo objetificado – como no caso da tradição dos retratos e auto-retratos – para um corpo autoral, performático, que toma posições, decide, interage com o meio e é o responsável pelos desígnios no interior da obra. Cria uma espécie de ambigüidade, como se fosse possível haver autonomia entre autor do trabalho e o corpo que atua no interior da obra. Um corpo enunciado pela máquina e exposto frontalmente por ela: ao mesmo tempo em que é a enunciação, a mensagem, é ele também quem, ao vivo, tem o poder de transformá-la.

Essas propostas rejeitam a alta tecnologia e, no sentido inverso, situam-se na contemporaneidade como exercícios poéticos em

low technology. São apresentadas por meio de equipamento de vídeo de um canal (o chamado single channel video), e exibidos em monitor ou por projeção em superfície plana. É nesta síntese, no embate não-hierárquico entre corpo e tecnologia, que a obra se concretiza. Um não se sobrepõe ao outro, eles dialogam entre si. É na ação do vídeo, em tempo real, registrando o processo por inteiro, que são possibilitados espaços novos de identidade para o corpo. Uma experiência do movimento, do tempo não-estático, em fluxo linear e contínuo, que oferece ao universo do vídeo de criação performances inusitadas e carregadas de subjetividade.

No desejo de um corpo atuante, a idéia de um exercício político. Num tempo mediado pela tecnologia, esses trabalhos inserem as máquinas conceitualmente no campo da arte/vida. Num momento em que a contemporaneidade aponta para a idéia de um corpo acoplado às máquinas como um sujeito interfaceado,[3] e que acena para a perspectiva de criação de membros artificiais-inteligentes para seres humanos, esses corpos/vídeos aqui analisados, em sua extemporaneidade, denunciam a própria fragilidade, o domínio da precariedade e o desconforto sobre aquilo de que somos feitos. Subvertem ao insinuarem que a idéia de corpo não pertence a

[1]Couchot, Edmond. La technologie dans l'art: De la photographie à la réalité virtuelle. Nimes: Éditions Jacqueline Chambon. 1998.

Christine Mello, Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, com pesquisa sobre o vídeo no Brasil. Professora de História e Estética do Vídeo na ECA-USP. Curadora de Net Art brasileira da 25ª Bienal Internacional de São Paulo.

Do Mito, Media & Movimento

Simone Michelin

Este ensaio analisa o desenvolvimento de uma narrativa , co-locada em rede, chamada MMM, que começou em 1998 com o objetivo de documentar, como um catálogo eletrônico, um 'work-in-progress' desenvolvido por mim num período de 9 anos. A hipermídia resultou sendo a forma mais adequada de apresentar a série, devido fundamentalmente à própria natureza de minha investigação no campo das Artes Plásticas. Porém, ao tentar transpor para o terreno da hipermídia tal conteúdo, foi necessária uma adaptação que teve como resultado a criação de uma nova instância de significação, que acredito ser um tipo interessante de linguagem icônica e híbrida.

Artes plásticas, vídeo, hipermídia.

Possible
The figuration of a possible // (not as the opposite of impossible // nor as related to the probable// nor as subordinated to the credible) // The possible only a physical mordant [vitriolum gender] // that burns any aesthetic or callistics.

Marcel Duchamp[1]

MMM é um art game para a Rede - WWW: jogo - da - velha, jogo de damas, jogo de possibilidades criado para narrar a história d'a Noiva. Ele opera da mesma forma que a série de trabalhos do qual faz parte. http://gw.eco.ufrj.br/michelin/sm/mmm/

(A) Noiva Descendo a Escada é um work-in-progress que opera como um jogo aberto de associações entre nomes, frases, figuras e signos.

Primeira Aparição

1989, Porto Alegre, RS, Brasil.

(A) Noiva foi criada para a exposição "Prêmio MARGS-COPESUL", no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Concebido como a combinação de 9 elementos em uma parede – aproximadamente 3 m de largura x 2 m de altura – e os títulos de 2 pinturas de Marcel Duchamp: "Bride" e "Nude Descending a Staircase". Parecia uma

[1]Nota escrita em 1913. Publicada em Marchand du Sel, Ecrits de Marcel Duchamp , original edition , Le Terrain Vague, Paris, 1958. DUCHAMP. Escritos Duchamp du Signe; Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gill SA, Barcelona,1978.

espécie de extensão fragmentada construída com objetos e expressava minha resposta a Duchamp, em relação e como reação às raízes neoplatônicas percebidas, naquele momento, em seu pensamento, e/ou comportamento (mesmo).

Chamei o trabalho de 'instalação planar' para explicar uma configuração espacial que era, em última análise, um baixo-relevo. Interessava-me a idéia do baixo-relevo neoclássico como narrativa estruturada no tempo (linear/sequencial), cuja conformação física é o resultado da projeção de corpos (figuras) que emergem de um fundo comum, um plano bidimensional. Este plano de fundo poderia ser visto como um território que corporifica, em estado de latência, todas as possibilidades, sendo um espaço ideal e idealizado. Dentro dele, a forma é diferenciada de acordo com alguma idéia e projetada no mundo tridimensional, onde permanece em repouso – embora transformações quase imperceptíveis ocorram num período de tempo muito dilatado e o repouso seja somente uma relação entre velocidades diferentes.

Os elementos da instalação eram objetos que colocar-se-iam entre a pintura, a escultura e o projeto. Um pequeno bloco de anotações e uma frase escrita na parede – "(...) quando olhei para ela, apaixonado vi que ainda continuava gritando (...)" – acompanhavam o trabalho, sublinhando sua ligação com a arquitetura.

5 anos depois

O título permanecia como um centro, irradiando idéias e dirigindo a discussão para o terreno da História da Arte. Após uma interrupção de 5 anos, entendi que (A) Noiva a nu por seus celibatários, mesmo (Grande Vidro), de Duchamp, era a peça que sintetizava as idéias que eu estava querendo decifrar. Como resultado, movi minha (A) Noiva para uma posição mais radical: a de um corpo vivo, em tempo real, exposto e frágil.

A oportunidade apareceu, em 1994, no Parque Lage, mansão eclética rodeada por um parque tropical, no coração de uma das áreas mais cobiçadas do Rio de Janeiro. O prédio foi construído no começo do Séc. XX, pelo Conde Lage, para sua esposa e, desde 1975, abriga a Escola de Artes Visuais, escola livre de arte, que foi uma espécie de Mecca para os jovens artistas.

Desvio para o espetáculo

A performance foi a proposição de um espaço efêmero de reapresentação – em tempo real. Após esta experiência, veio o entendimento de qual seria o nível em que o trabalho deveria operar, onde (A) Noiva deveria mover-se ou habitar. Neste ponto, ela tomou-se espetáculo como uma construção que é um desvio para uma realidade ideal projetada. Não estão em jogo aqui juízos de valor, mas tão somente ações e reações.

Em uma operação de 'avessamento' – (A) Noiva passa de corpo à imagem.

Quando escrevi o ensaio Quasi Cinema (1996)[2], focalizei o Mito e seu papel social em termos de representações de tempo e espaço, no Brasil, América Latina, através da análise de alguns trabalhos do artista brasileiro Hélio Oiticica.

O território do mito foi colocado como um espaço que contém o modelo, a idéia, o conceito. Este local pode ser considerado análogo a possíveis aspectos da quarta dimensão e sua configuração espaço-temporal, em alguns de seus n-aspectos, é apresentada por Oiticica em Cara de Cavalo e Quasi Cinema. Usei a geometria de Duchamp, proposta em The White Box[3], para demonstrar tal asserção.

Seguindo esta direção, (A) Noiva Descendo a Escada apresenta circunstâncias que pertencem ao mesmo domínio. Esta série discute questões colocadas por Duchamp em The White Box referindo-se à 4ª Dimensão, à aparência e à aparição de um objeto, à cor e movimento. Meu intento era analisar a composição de um espaço idealizado e como ele atua na sociedade. A transposição da idéia à materialização, seu aparecer no mundo atual exige uma adaptação, que, na verdade, é uma resposta à luta entre as forças envolvidas – luta que provoca um acontecimento. Então, espaço é resultado de movimento, interação, equilíbrio e coagulação. Sua cristalização momentânea é produzida por energias e emoções geradas pelas interações de corpos em movimento.

A 4D é um canal de tráfego pesado e múltiplo e, de acordo com meu entendimento das proposições de Duchamp, contém imagens-idéias que evoluem para dentro da fisicalidade 3Dimensional.

[2]Michelin, Simone. QUASI CINEMA, Block-Experiments in Cosmococa, CC3 MARILYN e suas relações com Bólide Caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo + anotações de La Boîte Blanche, A l'Infinitif. EBA/UFRJ, 1997. QUASI CINEMA é o título do work-in-progress, uma série de ações documenadas e transformadas em imagens projetadas como momentos-frame criando novos espaços que poderia se chamar instalações para performances. Públicas e/ou privadas. Foi criada por Helio Oiticica e Neville D'Almeida em New York, 1973.

[3]Duchamp apresentou sua idéia da 4ª Dimensão como um projeto - método de visualização - no grupo de escritos chamado La Boîte Blanche, A l'Infinitif, produzido durante a elaboração do Large Glass. Suas idéia se relacionavam com o contínuo espaço-tempo da teoria de Eistein. Tais considerações geométricas, de acordo com Duchamp, foram inspiradas na novela de Gastón Pawlovski: Voyage to the 4th Dimension, 1912. La Boîte Blanche, A l'Infinitif , publicado em 1966, pode ser encontrado no capítulo "O Véu da Noiva" em Duchamp du Signe. Ecrits, Flammarion, Paris, 1975, que compila textos editados por Duchamp ou cuja publicação ele já havia autorizado.

O corpo 3D seria a duração temporária de um plano projetado a partir da 4D – as figuras vistas pelo olho 3D seriam uma seção do espaço 4D que é o provedor dos moldes.

Eu tentei demonstrar este sistema, criticamente, em a Noiva. A configuração desta possibilidade, a estrutura interna desta série, é baseada em um ritmo estabelecido por 3 pontos de tensão, que, desta forma, engendra um sistema aberto à pluralidade, multiplicidade e também para o espaço 'entre' – intervalo, interstício. O ato de descer a escada, evocado pelo título, é uma transição que demonstra a unificação do espaço superior com o inferior, o acima e o abaixo, gerando um terceiro fenômeno. Descer a escada, também, é um processo, uma duração em um percurso.

Este trabalho e/ou experiência vem sendo feito/a desde 1989 e descreve uma trajetória que vai do mundo físico do objeto à aceleração, condição da luz, de corpos rarefeitos e falta de profundidade, na qual ponto de vista e horizonte estão no mesmo plano, são coincidentes - planaridade total. Desta perspectiva, a especificidade de linguagem almejada pela pintura moderna atinge aqui sua objetividade: cores numa superfície plana e propõe, desta forma, um paradoxo.

Nas versões d'(A) Noiva como imagem-movimento, todos os vídeos produzidos dentro da série poderiam ser vistos como a própria corporificação desta especificidade. Embora aqui haja, em relação à pintura modernista, uma evolução do movimento sugerido – ilusão, efeito retinal[4] – para o real/atual – como sucessão, seqüência de eventos ou fenômenos promovidos pela luz, entre outras diferenças. Há uma preocupação com o uso de cores primárias, movimentos crus, elementos básicos e ambigüidade. Esta última se expressa tanto no nível formal, gestáltico tipo figura-fundo, quanto hermenêutico.

(A) Noiva aponta, simultaneamente, para a história, em seus aspectos sociais, artísticos e mitológicos. Nela, transparecem energias envolvidas na sobrevivência e individualização, assim como o espaço 'entre', que acontece ser também o negativo, ou marginal, espaço de proscrição ou somente um anti-espaço, cuja fórmula matemática correspondente é 1 + 1 = 3.

Duchamp personifica o paradigma da História da Arte Moder-

[4]retinal: puramente visual, em Marcel Duchamp by Octavio Paz, Seaver Books, New York, 1978

[5]cabe notar que em relação ao circuito artístico internacional, a presença da mulher na Arte Brasileira é marcadamente superior, e isto tem sido assim desde o começo da Arte Moderna no Brasil - isto é, da Semana de Arte Moderna em diante.

na e Contemporânea Ocidental – conforme evidenciado pela exaustiva influência exercida ainda hoje no cenário mundial. Ele é, neste sentido, o arquétipo do Pai, e por extensão da Lei, o topo da pirâmide, cujas fundações são também construídas por homens artistas. Esta pirâmide delimita o terreno da Arte Contemporânea e em seus interstícios algumas mulheres podem ser encontradas[5].

Isolando a relação Noiva-celibatários do Grande Vidro, comecei a estabelecer conexões entre: solteiros, artistas homens e eu mesma, formando, deste modo, tríades. A escolha baseava-se no nome do artista, que deveria começar com a letra M, conforme sua posição na História da Arte e sua produção. Esses artistas são ícones, propondo relações que são apresentadas de formas distintas. Para configurar estas situações, trabalhei com fotografia, imagens gráficas, texto, formas geométricas, cores, som, cenas de TV apropriadas, pixels e legendas scaneadas, grande projeção, sombra e construções arquitetônicas.

Por se apresentar como 'imagens técnicas', produzidas pelas tecnologias de representação, (A) Noiva exprime aspectos que moldaram fortemente a cultura pós-moderna. O trabalho comenta a sublimação/de-sublimação do corpo promovida pelos mass-media, o artista como mercadoria e a criação da realidade (relações espaço-temporais específicas) conforme determinada pelos instrumentos da mídia.

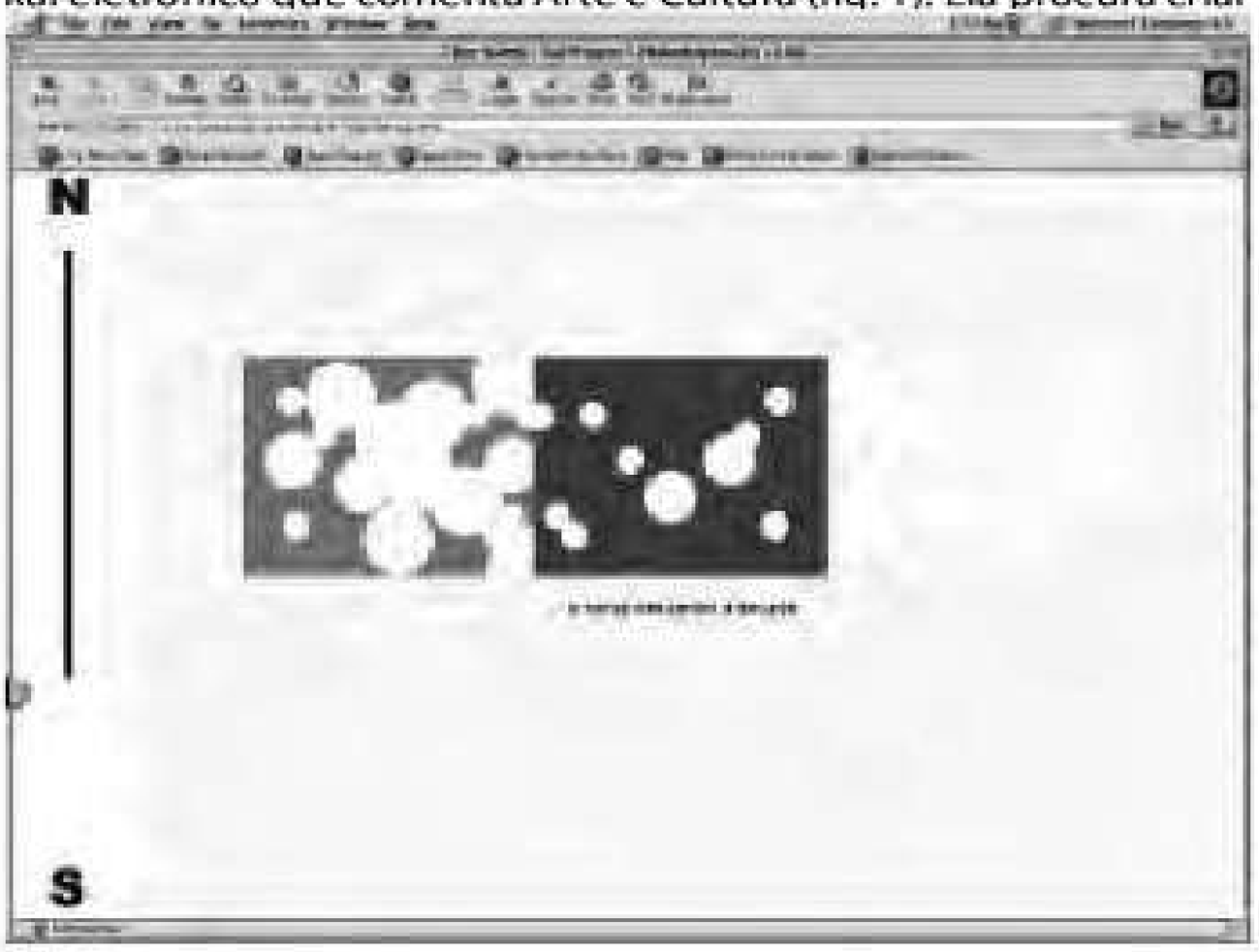
(A) Noiva conta a história sinteticamente, através de signos, e abre um espectro de questões que vão dos fenômenos retinianos às relações linguísticas e à compreensão do espaço como hierarquia, posição, virtualidade, reflexão e reversão. Sua ironia é uma saudável auto crítica permeada pelo humor. O trabalho é auto-referente tanto em termos de estrutura, quanto dos conteúdos que ele explicitamente focaliza: mito, mídia, movimento. No contrapelo, o movimento significa, ao mesmo tempo, medium aglutinante e deslocamento, oferecendo desvios na ordem atual que engendra os fatos da História da Arte.

A forma de (A) Noiva torna transparente as pulsões envolvidas na História Social que estou (re)contando. Sobre forças que moldam coisas, uma possibilidade que abarca tanto a fúria destrutiva, quanto o eterno movimento em direção à construção.

HIC ET NUNC - about The Bride's right place

Knowledge is Remembrance. Amorous, desiring Remembrance.
Octavio Paz

A versão telemática de A "Noiva Descendo a Escada" é um haikai eletrônico que comenta Arte e Cultura (fig. 1). Ela procura criar



(A) Noiva descendo a escada. O fundo da tela é amarelo e os dois retângulos cinzas são, respectivamente, vermelho e azul.

uma 'linguagem pictográfica-sonora', visando superar as limitações da linguagem escrita e oral. Foi pensada como parte do web site N/S Project (Projeto Norte-Sul) http://www.temple.edu/newtechlab/n-s/index.html – dirigido por Peter D'Agostino[6] – sendo, especificamente, uma passagem. Foi projetada para se adaptar ao local onde habitaria, em termos de conteúdo, conceito, design, arquitetura e navegação, atendendo à média da capacidade de recepção do usuário de computador comum, portanto sujeito a muitos limites.

[6] O N/S Project localiza-se no Newtech Lab, Film and Media Arts/ School of Communications and Theater, CAT/Temple University. Foi idealizado por Peter D'Agostino e Tania Fraga, da UnB, Brasília.

Esta proposição pretendia refletir sobre as influências francesa e americana que moldaram minha cultura no período moderno e contemporâneo, e por extensão, a mim mesma. A configuração do trabalho reflete movimentos de arte brasileira: Concretismo e Neoconcretismo; a poesia concreta, pure language design, segundo Dew Harrison (1996); e a 'arte-baseada-em-conceito' (Harrison:1996) dos anos 90. Sua forma também 'ilustra' (no nível da HQ) a nature-

za/cultura antropofágica brasileira e o encontro do centro com a periferia, de um modo 'quase' tropicalista (som + joy).

De uma perspectiva geográfica, em relação à linha do Equador, Norte é alto e Sul é baixo e estas posições, em termos de senso comum, são percebidas como um par de opostos com conotações positivas e negativas. A trajetória espacial (como a dos Anjos caídos) é de cima para baixo, metáfora do processo de união entre o céu e a terra, do superior com o inferior e de deslocamento, movimento migratório. Além disso, a navegação proposta segue o eixo z, como indicação de que o sentido/significado do movimento é a experiência da profundidade. Deep and Down.

O uso de cores primárias em termos não-aditivos remete novamente ao universo da pintura – que, por sua vez, alude a uma certa 'corporeidade', fisicalidade. O movimento dos planos de cor segue um padrão que vai aumentando sua complexidade até um ponto máximo, onde ele se transforma em outra coisa, outro padrão entregue a um processo mais caótico.

Ao eleger a obra de Duchamp como mote de minhas 'perguntas', quis enfatizar o caráter predominantemente conceitual da cultura pós-moderna e da arte contemporânea. Mas também ir além e indagar, mais uma vez, a respeito do papel da arte/artista em termos públicos.

"Duchamp é, como conjecturou Apollinaire, um pintor público. Sua arte "é" intelectual e o que ela nos dá é o espírito de uma época – Método, a idéia crítica no momento em que está meditando sobre si mesma". Suas idéias não se restringem ao âmbito pessoal, mas vazam para um terreno coletivo, transpessoal, numa ampla acepção do sentido 'público'.

O Grande Vidro é apresentado aqui tanto como um ícone da arte contemporânea – uma imagem cuja decodificação se apóia em um texto – quanto como propótipo da própria idéia de criação de significados por interação entre observador e observado. Octavio Paz[7] demonstrou fartamente o quão complexas suas possíveis interpretações podem se tornar, considerando-o como a soma de tudo o que Duchamp fez.

Talvez um só Mito tivesse sido necessário (André Gide), mas aprendemos através do erro, do ensaio, da repetição, acumulando

[7]Paz , Octavio . Marcel Duchamp by Octavio Paz, Seaver Books, New York,1978

[8]Harris, Dew. Hypermedia and the creation of Concept based Art. CADE Post Gra. Research Conference, Coventry, UK. 1996.

informação, qualquer diferença que faz uma diferença (Bateson), numa cadeia de acidentes, desvios. De uma perspectiva pós-moderna, 'conhecimento é informação', para Octavio Paz é desiring remembrance...

M M M

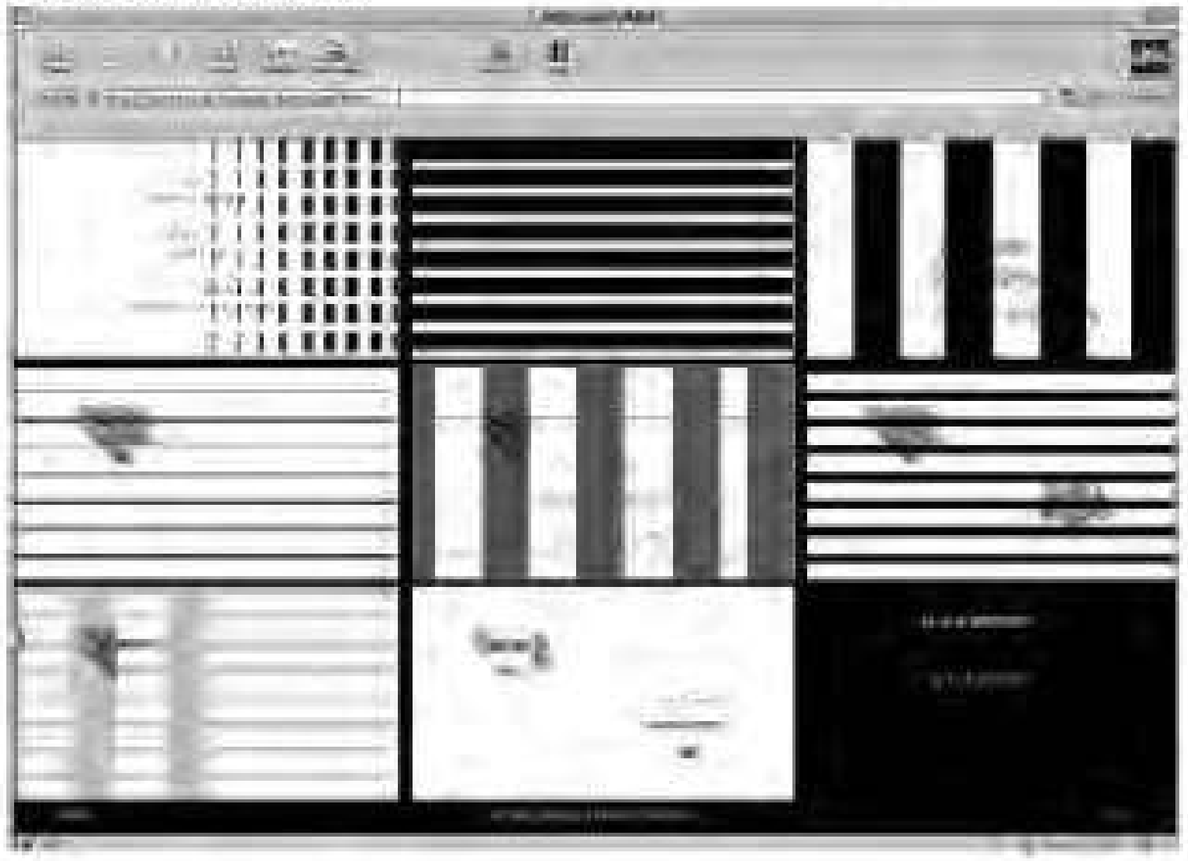
O Centro do Crisol
...os locais são confluências/ adejo de presenças/ num espaço instantâneo
....
a realidade tem sempre outro rosto.
Octavio Paz

MMM é concept based art[8] em forma de narrativa em hipermidia, que sobrepõe e permite muitas leituras simultâneas, tanto no nível físico, visual, como no nível de analogias e desdobramentos intelectuais provocados pela sua leitura. Sua informação é codificada pictograficamente, iconicamente, composta por elementos visuais básicos, linhas, planos, cores primárias e som, mais seu movimento – como MMM se desloca no espaço através de seus eixos x, y, z – ou seu desdobramento espacial ou sua arquitetura de navegação.

A grade foi escolhida como estrutura visual e semântica por ser o simbolo que melhor definiria um 'espaço-tempo' modernista, do

[8]Krauss, Rosalind E. The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths. The MIT Press, 1997.

Página index de MMM.



ponto de vista das Artes Plásticas.

> In the early part of this century there began to appear, first in France and then in Russia and in Holland, a structure that has remained emblematic of the modernist ambition within the visual arts ever since.[9]

Minha grade contrapõe-se à modernista, tratando esta como elemento do discurso, como referência, signo que contém diferentes conotações e, também, como elemento visual que cria uma ambigüidade ótica da percepção de figura e fundo; condição do espaço perspéctico renascentista. É a partir da situação ambigüa e ubiqua, estabelecida por ela que MMM desenvolve-se e costura sua trama de significados.

Funcionamento & possibilidades

A página index de MMM apresenta uma tela dividida em 9 retângulos, como a grade do jogo-da-velha. Cada retângulo dá passagem a outro espaço-tela. Em cada nova tela é possível ter acesso a um texto escrito, descrevendo o estágio visitado, que aparece em outra janela, permitindo a justaposição de dois tipos de narrativa.

Ao acionar o nono retângulo, ele começa a multiplicar a estrutura básica do trabalho - o jogo-da-velha – que funciona da

Texto integral escrito para o INTERCOM - Congresso Brasileiro De Ciência Da Comunicação. Campo grande, MS; Núcleo De Pesquisa Comunicação Audiovisual, coordenação de Arlindo Machado. Maio/2001. Esta versão mistura textos originalmente escritos em inglês, em 1998 e 1999, disponíveis no website.

Simone Michelin, EBA/UFRJ (Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro); CAIIA-STAR/UK (Center for Science, Technology and Art Research).

Arte e Tecnologia: Algumas pesquisas realizadas na Universidade de Brasília

Maria Beatriz de Medeiros

Brasília é uma cidade nova, e seu interesse pelo advir lhe é natural. As inovações tecnológicas da Arte são uma importante vertente estudada no Instituto de Artes da Universidade de Brasília. O presente texto analisa algumas das pesquisas realizadas no Mestrado em Artes da UnB.

Arte, Tecnologia, Brasília.

Nosso mundo está pleno de tecnologias, velhas e novas tecnologias, tecnologias diversas e tecnologias digitais, que redimensionam nosso ser e redimensionam as diferentes áreas de conhecimento: a física, a química, a biologia..., mas também a sociologia, a antropologia e as artes. Brasília é uma cidade nova, e, como tal, seu interesse pelo advir, como lugar da pesquisa, lhe é natural. As inovações tecnológicas como instrumento da Arte, mas sobretudo como fundadoras de novas linguagens artísticas, têm configurado uma importante vertente estudada no Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Seu Mestrado em Artes, inicialmente voltado apenas para "Arte e Tecnologia da Imagem", hoje abre-se à Arte Contemporânea em geral. No entanto, fortes permanecem as pesquisas em Arte e Novas Tecnologias, e gostaria de salientar algumas destas com as quais tenho maior contato.[1]

[1]O corpo docente do Mestrado é hoje formado pelos seguintes professores doutores: Ricardo Araújo, Aluízio Arcela, Mário Bonomo (História da Arte no Brasil), Maria Euridice, Tânia Fraga, Grace Maria Machado de Freitas, Flor Marlene, Geraldo Orthoff, Lygia Sabóia, Conrado Silva (Música), Itiro Iida (Design), Elyeser Szturm, Suzete Venturelli, Silvio Zamboni e Maria Beatriz de Medeiros.

Artemídia

No Laboratório de Imagem e Som,[2] criado em 1989 por Suzete Venturelli (Departamento de Artes Visuais)[3] e Aluízio Arcela (Departamento de Ciências da Computação), são realizados trabalhos artísticos descritos como sistemas de multiusuários.

[2]Suzete Venturelli criou esse laboratório inicialmente como espaço de pesquisa. Com o passar do tempo, ele se tornou, também, um espaço para o ensino de disciplinas da graduação e pós-graduação do curso de Arte da UnB. Em 2001, foi criado o Laboratório de Pesquisa em Arte e Realidade Virtual.

[3]Artista e professora da Universidade de Brasília, doutora em Artes e Ciências da Arte pela Universidade Sorbonne Paris I. Participa regularmente de congressos internacionais

> "Desses sistemas destacam-se as características que envolvem questões sobre as múltiplas identidades dos indivíduos que circulam e estão conectados à rede internet, e sua associação com uma comunidade virtual, por meio da qual são convidados a escolher uma nova identidade represen-

Kennetic World. Suzete Venturelli. 2002.

tada, no espaço virtual, pelos avatares.[4] Procura-se, nesses sistemas, a inserção de humanos numa sociedade ativa, com fórum de discussão, pela qual existe a possibilidade de interagir, compartilhar com outras pessoas em sintonia com o tempo computacional. Em termos tecnológicos, uma das pesquisas relacionou a modelagem virtual de corpos e o estudo de comportamento – psicanalítico e de expressão corporal –, em tempo real, com imersão total em mundos virtuais. A produção caracteriza-se pela interdisciplinaridade, com a participação de outras áreas de conhecimento, tais como a Ciência da Computação e a Sociologia."

"A pesquisa denominada Kennetic world[5] – desenvolvida sob coordenação de Suzete Venturelli, entre 2000 e 2001 - buscou na relação entre o virtual e o real, simular espaços habitáveis e o deslocamento de corpos para uma comunidade virtual em potencial, que está em formação no espaço cibernético. Nesse programa artístico, a simulação de espaços habitáveis recorre à modelagem de síntese, e o deslocamento informacional concerne ao transporte humano pela rede internet. O programa prevê, além dos transportes simulados dos corpos, o transporte do imaginário dos interagentes, traduzidos por seus mundos virtuais. Recorrendo às características de uma cultura virtual que hibridiza, no momento, máquina e homem, por meio de interfaces gráficas, a interface do programa está estruturada com diferentes ambientes: World, Avatars, Objects, Music e Word. Destacamos, dentre estes, o ambiente Word, no qual os usuários conectados criam, em conjunto, por meio de seus textos, o mundo tridimensional, que pode ser imerso, transladado etc., de forma aleatória e combinatória."

[4] Na mitologia hindu, Avatar é a reencarnação de uma divindade (Vixnu). No ciberespaço, amplia-se seu sentido original e passa a representar corpos virtualizados que assumem múltiplas identidades na interação homem/mundos virtuais. Alguns sistemas interativos no ciberespaço, que incorporam o conceito de avatar, foram criados a partir de 1995, em função da tecnologia da linguagem VRML, e são conhecidos como MUD (Multi-Users Domains). São espaços virtuais em que estabelecemos contatos sensoriais com outros indivíduos, de diferentes partes do mundo, e que estão se transformando em palco de experimentações artísticas. O domínio dos sistemas de multiusuários é o ciberespaço, sistema dinâmico, em que os mundos virtuais se modificam em tempo real. Podemos ainda dizer que um mundo virtual é uma realidade que vai além do tocar, sentir, ouvir e ver; ele permite a interação com objetos que nos preenchem a mente.

[5] Participaram desse trabalho de pesquisa os alunos da Ciência da Computação da UnB Fabrício César Ferreira Anastácio e Leon Sólon da Silva, e os alunos do curso de Desenho Industrial Jansen Lira Rojas e Aline Lara Rezende.

"Este sistema artístico de multiusuário pretende principalmente responder a questões pertinentes ao sujeito que interage com as máquinas. Nas palavras de Tomáz Tadeu da Silva, podemos dizer que as reflexões emergentes das comunidades virtuais encontram, 'de um lado, a mecanização e a eletrificação do humano; de outro, a humanização e a subjetivação da máquina. É da combinação desses processos que nasce essa criatura pós-humana a que chamamos ciborgue'.[6] Nessa perspectiva, comunidades virtuais são espaços de mundos em que os humanos podem dissolver-se como unidade, tornando-se eletricidade e encontrando criaturas híbridas[7] em sua passagem cósmica."

"Os trabalhos desenvolvidos no Laboratório de Imagem e Som, no contexto da criação artística, estabeleceram a união entre os Departamentos de Artes Visuais e Ciência da Computação da Universidade de Brasília. Essa união proporcionou a realização de pesquisas para a implementação de um programa cliente-servidor, cuja função principal é a de designar a ação como ponto de contato entre os usuários e o sistema, por meio de uma interface gráfica. Os usuários são responsáveis, tecnicamente, por transformar mundos virtuais em uma atividade social, por meio da noção de presença em cena. Neste caso, eles estão presentes e cientes da presença dos outros, representados pelos avatares."[8]

Cibercenários Interativos

Tânia Fraga[9] realiza um trabalho poético para a criação de cibercenários para espetáculos e performances interativos.

"Este se caracteriza pela busca do estabelecimento de um diálogo entre homem e máquina, entre seres humanos e seres simulados. Os seres simulados – ciberseres, cibermundos ou cibercenários – possuem uma realidade latente e oferecem aos seres humanos - dançarinos e performers – a possibilidade de darem 'vida', no palco ou em instalações, aos entes simulados. Assim, eles se transformam em 'xamãs' a conduzir a transformação dos seres simulados e, ao fazê-lo, conduzem o público participante numa jornada xamântica. As ações semeiam poéticas a cultivar e nutrir a sensibilidade, a sensitividade e a comunicação, buscando a emergência de um novo tipo de consciência, na qual a máquina não é um fator a des-humanizar a vida e a natureza, mas transforma-se em coadjuvante de um despertar coletivo e criativo."

[6] Silva, Tomaz Tadeu da (org). Antropologia do Ciborgue. As vertigens do Pós-Humano. Belo Horizonte: Ed. Autentica, 2000: 14.

[7] Hibridizando a si mesmo, "Deus" criou outras criaturas híbridas que passaram desde então a habitar o imaginário coletivo: esfinges, minotauros, medusas, franksteins, avatares, ciborgues... São criaturas poderosas, estranhas, amedrontadoras, que pretendem ultrapassar as fronteiras das potencialidades humanas. Como não é possível olhar a face do(s) deus(es), como não é permitida uma aproximação maior, criam-se substitutivos que permitam acesso "para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma". Durand, Gilbert. O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Ed. Difel, 1998: 16-17.

[8] Venturelli, Suzete, em texto inédito gentilmente cedido a esta autora, 2002. http://www.arte.unb.br/lis2/lis.html

[9] Artista e arquiteta, doutora em Comunicação e Semiótica com pós-doutorado em Artes Interativas realizado no CAiiA-STAR, Inglaterra. Tânia é professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), participa também, como pesquisadora associada, do grupo de Computação Gráfica do Laboratório de Sistemas Integráveis (LIS) da Escola Politécnica da USP. www.unb.br/vis/lvpa/, www.caiia-star.net/projects/XMANTIC/, http://www.danceaurora.org/, http://www.lsi.usp.br/~tania/vrml/

"Os ciberseres são seres sintéticos criados por meio das linguagens VRML (Virtual Reality Modeling Language) e JavaScript. Essas linguagens computacionais possuem procedimentos embutidos para a criação de sensores diversos que, quando ativados pelos dançarinos, realizam as ações para as quais foram programados. Essas ações podem provocar movimentos e animações, podem estabelecer trocas de formas, podem tocar músicas ou quaisquer outras ações que lhes tenham sido atribuídas pelo programador. Tais procedimentos convidam os bailarinos a metamorfoseá-los interativamente no palco; são ciberseres cujos conteúdos ofertam aos participantes ações poéticas criativas a contraporem-se aos estereótipos que se constroem nesse tipo de quase-jogo; são metáforas do desconhecido; são alegorias de possíveis mergulhos nos domínios não temporais, multidimensionais e não lineares do espaço subjetivo humano."

"Os bailarinos interagem e escolhem, constantemente, os elementos simulados com os quais realizam o que aqui se designa por triálogo. Eles lhes dão movimento, compondo assim um espetáculo em devir que é resultado de suas ações e escolhas. Ao escolher e agir deixam rastros sensíveis: fios de Ariadne a convidar para inusitados encontros..."

"Trata-se de uma pesquisa de repertórios de movimentos que propiciem a interação entre bailarinos e os ciberseres. Existe, também, uma relação visual com a imagem projetada sobre seus corpos, as quais criam uma "realidade virtual de sonho".

> "A interação com os ciberseres e cibermundos dá-se pelo uso de mouse sem fio, o que permite aos bailarinos transformarem os ciberseres e os cibermundos por meio de seu próprio movimento. São dois caminhos paradoxais, que se encontram: o mais visceral e orgânico, e o tecnológico. Estímulos internos e externos se confundem, dentro e fora, passam a ser a mesma coisa."[10]

[10] Fraga, Tânia. "Cibercenários interativos", in MEDEIROS, Maria Beatriz, Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea. Brasília: Editora Mestrado em Artes-UnB/Dupligráfica, 2002.

[11] O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos é hoje formado por Maria Beatriz de Medeiros (coordenadora), Carla Maria Alves da Rocha, Ana Cecília Mac Dowell, Maria Luiza Fragoso, Viviane Barros, Cyntia Carla Santos e Robiara Becker.

Net-Art: http://corpos.org

O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos (GPCI),[11] por mim coordenado, foi fundado em 1992. Em anos anteriores realizamos muitos vídeos-arte e vídeo-instalações (com os quais realizamos diversas exposições e participamos de vários eventos: FUNARTE - em São Paulo, Rio e Brasília; Festival de Cinema do Rio de Janeiro, Salão

Nacional - Rio de Janeiro; Salão da Bahia - Salvador; recebemos diversos prêmios: Salão de Piracicaba, Mostra de vídeos de Santo André; e participamos de numerosas mostras de vídeo). Desde 1996 nosso interesse voltou-se para a net-art, e a partir de 1999 realizamos pesquisas em performance em telepresença.

O que buscamos na net-arte foi encontrar a especificidade desta linguagem técnica, para, a partir daí, gerar uma página artística. Nossa primeira página[12] quis discutir conceitos que vêm à tona, mas também, de certa forma, ressurgem, e se instalam na consciência humana, aos poucos, por meio das novas tecnologias, da internet, através da possibilidade da telepresença e da realidade virtual.

http://corpos.org/folds. Net-Arte. Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Web-master: Carla Rocha, 1998.

[12] Hoje, http://corpos.org/folds, uma das páginas de nosso site. Web-master: Carla Rocha; textos: Carla Rocha, Bia Medeiros e traduções de Deleuze e Guattari feitas por Bia Medeiros; imagens: GPCI)

Estes conceitos básicos são três:

1. o conceito gerado pela certeza de que nenhuma linearidade é possível. Preferimos, então, nos referir a "volução", nem evolução, nem involução, mas "volução";
2. o conceito de dimensão (bidimensional, tridimensional). Criamos, então, o termo "web-mensão". O espaço-tempo é web-mensional ou net-mensional, e seu processo se dá por volução (como veremos);
3. o conceito de indivíduo em si mesmo. No seio de um grupo, de

um nós, este indivíduo deixa ser autor e passa a fazer parte de um nós (sic) necessário no trabalho artístico, mas também, necessário em todo processo de criação em todas as áreas de conhecimento, e no mundo como um todo. Partimos então do conceito de "nós originário", do filósofo Jean-Paul Doguet.

O fio condutor é a idéia da não-linearidade, da impossibilidade do conceito de evolução, seja do conhecimento científico, seja do pensamento filosófico, seja da arte. Apenas o bêbado tenta andar em linha reta, os seres humanos caminham por mal traçadas linhas, cheias de desvios. A liberdade permite, exige, interstícios, dispersões. Propomos a idéia de uma "evolução" por dobramentos e propomos a expressão Era dos dobramentos para designar o momento em que vivemos, momento de tomada de consciência da impossibilidade do conceito de evolução tal como o vínhamos compreendendo: progresso, avanço linear ininterrupto. A estética do espaço virtual de http://corpos.org/folds traz consigo estes conceitos.

Entendemos a continuidade do tempo como "volução" (nem evolução, nem involução, mas volução, em que se mantém a raiz da palavra "voluta" - 1545; it. Voluta palavra latina de volutus, p.p. de volvere, "rolar"[13]). Continuidade do tempo, "volvimento" do conhecimento científico, filosófico e artístico. Este processo ocorre por dobramentos de "camadas" (áreas, ou fragmentos de áreas, antes estanques do conhecimento humano). Estas camadas organizam-se, desorganizam e se desorganizam, em movimento similar ao estratigráfico, porém sem centro definido. Elas são permeáveis, permitindo a geração de encontros entre as antes estanques áreas de conhecimento; assim, o científico permeia o filosófico, o artístico interfere no científico, mas também a matemática mescla-se da ecologia, e a sociologia contamina-se das secreções da lingüística, da música ou da computação.

Tomamos emprestados certos conceitos de Gilles Deleuze, expandindo suas bordas, seus limites.

> "Cada um se dobrando, mas também dobrando outros ou se deixando dobrar, engendrando retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada."[14]

[13] Robert, Paul. Petit Robert, Paris: Ed. Le Robert: 2116, traduzido por nós.

[14] Deleuze, Gilles. Qu'est-ce que la philosophie?, Paris: Ed. Minuit, 1991: 42, traduzido por nós.

A página http://corpos.org/folds foi construída a partir de dobramentos, e, em seu título, faz alusão à forma de navegação nas redes de comunicação.

Outro fio condutor desse trabalho é a certeza de que o espaço virtual põe em xeque, ainda, o conceito mesmo de dimensão. Nossa proposta prevê o conceito de dimensão fractal, uma "mensão" incomensurável, ou a idéia de uma web-mensão, ou net-mensão. Nessa, haverá apenas conceitos flutuantes, conceitos abertos que flutuam no universo de nossas percepções-entendimentos, entre esses o conceito de "nós", devendo a individualidade primeiramente passar a ser entendida como um nós, um nós de Platão, mas também de Hannah Arendt.

O indivíduo, o ser, tão pensado pela filosofia ocidental, cada vez mais se torna consciente de dois aspectos aparentemente contraditórios, porém representantes de um mesmo movimento, uma mesma volução ou volução de dois movimentos simultâneos. Por um lado ele se torna consciente de que é um, um corpo-espírito, um físico-mente cujos dois "um" têm igual peso, medida, "mensão". Vivemos, portanto, um momento que tende a não mais supervalorizar o intelecto, a razão. Por outro lado, esse "um" não é uno, mas resultado (volução) a partir de um diálogo web-mensional com o outro e consigo mesmo. Diálogo web-mensional, que funda o pensamento desse indivíduo, que funda sua compreensão do mundo. Mas esse pensamento (pensamento físico e mental) dá-se por diálogo, por diálogo consigo mesmo. Logo, esse "um" é sempre já múltiplo em si mesmo.

Nós, como grupo – Corpos Informáticos – formado por diversos "nós" assinamos não só este trabalho, mas numerosas atividades artísticas que vimos desenvolvendo desde 1992: sem escrúpulos nos emaranhamos em nós mesmos. Nenhum trabalho artístico realizado em novas tecnologias é feito por um um. Nosso grupo quer-se nós.

A liberdade ama os interstícios, as dispersões, mas também o infinito, característica que impregna nosso trabalho: http:corpos.org/folds - site que se dobra sobre si mesmo, sendo infinito dada a impossibilidade de repetição da mesma página. Ele permite a possibilidade de animação interativa inédita a cada "visitação". Ele

quer ser apresentação, e não representação, dos conceitos acima esboçados.

Acreditamos que essas idéias devam estar sempre em mente (mas também impregnar nossos corpos, nossos textos). Nós, pesquisadores em Arte e Tecnologia, nós, que sendo mais ou menos precursores, vamos contribuindo para a compreensão dessas tecnologias tão novas, mas já tão viciadas por falta de pesquisa.

Aplicam-se muitas e muitas e muitas e muitas vezes em sites que se querem artísticos conceitos que herdamos da tecnologia da impressão, dos livros. Muito se copia a estética do cinema. Este último também está impregnado dos conceitos de linearidade, de evolução, que herdamos da imprensa. Mas o cinema é uma tecnologia que nos faz imediatamente pensar na linearidade, a linearidade física da tecnologia, coisa que absolutamente não existe na web-mensão do espaço-tempo virtual que volui.

A página http://corpos.org/quecorpo[15] é resultado de uma pesquisa realizada em Flash, Dreamweaver e Photoshop, e, como tal, restringe-se às possibilidades desses softwares; está, no entanto, também impregnado dos conceitos acima citados, tais como não linearidade, trabalho em grupo.

A página http://corpos.org/telepresença2[16] também se quer net-arte e não uma página elucidativa[17] sobre as pesquisas do Grupo em Performance em Telepresença; ela quer mostrar a pesquisa em telepresença sem, no entanto, a revelar. O apresentado é resultado de três anos de imagens recolhidas da rede, imagens e nomes que remetem à questão da identidade –identidade atual, identidade ausente e sem nome –, imagens de desconhecidos e de ex-desconhecidos, digo, imagens de pessoas que, por estarem realizando pesquisa em Arte e telepresença, se tornaram amigos, alguns que nunca vimos, mas que passaram a fazer parte de nossos trabalhos, como Yara Guasque e Daniel Seda; alguns que permanecem desconhecidos, mas que sempre estão conosco, como 'f-A-b' e 'MAX'.

[15] Web-master: Viviane Barros; texto: Bia Medeiros; imagens: GPCI (1994-98) e performances realizadas por Suzete Venturelli e Bia Medeiros (1984-86).

[16] Web-master: Luis Carlos Lima Cruz; imagens recolhidas da rede pelos membros do GPCI.

[17] http://corpos.org/telepresence contém descrições sobre algumas das performances em telepresença realizadas pelo GPCI.

Performance em Telepresença

Antes de falarmos a respeito de Performance em Telepresença, gostaríamos de discorrer,aqui, primeiramente, sobre a possibilidade de comunicação em telepresença; a possibilidade de o corpo

ausente participar de uma comunicação efetiva, isto é, a capacidade de uma presença espectral ser parte de uma interlocução. E, sendo a Performance Art aquela que reclama para si a interação com o "espectador" (arte ao vivo verdadeiramente interativa com o espectador tornado criador da obra), a telepresença é uma de suas linguagens.

1. Interlocução

A fala já é técnica. O grito, o grunhido, o choro também são linguagens. O corpo é o lugar da linguagem. Linguagem é técnica de comunicação. O corpo busca o outro, o aconchega, o adverte do perigo: interlocução. O elemento possibilitador da subjetividade é o outro. Intersubjetividades aprofundam relações mediante essa interlocução.

Para prosseguirmos seria necessária uma ampla discussão sobre os conceitos de interatividade, interação e interlocução. Mas, como aqui não queremos entrar nessa querela, nos limitaremos, assim, provisoriamente, a definir esses termos, nos comprometendo a tratar deste problema em outro texto. Por interatividade entendemos atividade entre o homem e a máquina, e não ousaríamos utilizar o termo "diálogo". Na interação, um corpo exerce

Tela de computador durante performance em telepresença. Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. 2002.

influência sobre um outro e modifica o comportamento deste último. Já na interlocução, há influência e modificação recíproca, há transformação e formação mútua no processo, e isso só é possível pelo compartilhar com um igual. É a possibilidade de interlocução em telepresença que a capacita a tornar-se linguagem artística, e é essa possibilidade que interessa ao Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos.

Para o filósofo Jean-Paul Doguet[18] "um interlocutor é um protagonista do processo de comunicação capaz de se inscrever explicitamente como uma parte direta. Não basta, então, transferir informação ("comunicar") para ser interlocutor", sendo necessário ao interlocutor ser autor consciente da palavra. A comunicação automática ou a comunicação animal e, mesmo, as formas não voluntárias (indiretas) de comunicação não pertencem à interlocução.

2. O corpo presente

O corpo implica primeiramente consciência de si. Esta só se dá por intermédio do outro. O Outro, espelho distorcido e inalcançável, me torna sabedora de mim mesma. É por intermédio do outro que me conheço, me conheço como diferente e construo minha particularidade a partir desta diferença, me torno sujeito único, subjetividade tão lacrada em mim mesma quanto este outro. Desta solidão incomensurável de minha consciência espremida nas bordas de meu corpo advém a necessidade vital de comunicação. Grito para tocar este outro. Mônada (Leibniz)? Não, na mônada não cabe a comunicação. A comunicação é a possibilidade mesma da intersubjetividade, tanto alimento de meu corpo quanto única forma de construção do pensamento.

A presença é posta, não havendo outra alternativa, imposta e exposta, déspota e querida. Assim esgarçamos o sexo materno, escorrendo por líquidos espessos ainda quentes e nos defrontamos com a raiva de permanecer vivos, neste mundo áspero, expressado no choro primeiro. Assim nos amamentamos, no calor do colo, o cheiro azedo de leite humano, o bico do peito mais ou menos doador. O ar salgado, quente e úmido indicando-me que deveria estar nos trópicos. O lençol frio e o corpo quente: presenças. O corpo presente e rapidamente a dor da ausência. Na presença, a comuni-

[18] Doguet, Jean-Paul, "Je, tu, nous. Contribution à une philosophie de l'interlocution", revista Les Papiers, nº 48, Paris: Collège International de Philosophie, julho 1999: 5.

[19] Segundo Bernard Stiègler, "Se é verdade que, desde a biologia molecular, o vivente sexuado é definido pela memória somática do epigenético e a memória germinal do genético, as quais, em princípio, não se comunicam entre elas (...), o processo de exteriorização é uma ruptura na história da vida, da qual resulta a aparição de uma terceira memória, que chamei de epifilogenética. A memória epifilogenética, essencial ao vivente humano, é técnica: inscrita na morte (...) a experiência epigenética de um animal se perde para a espécie quando ele morre; no entanto, na vida que prossegue por outros meios diferentes da vida, a experiência do vivente, inscrita nos instrumentos (nos objetos), torna-se transmissível e acumulável: é assim que se constitui a possibilidade de uma herança". Então, essa terceira memória, epifilogenética, é técnica, são imagens e textos inscritos sobre suportes, lembranças terciárias, tais como a escrita, a fotografia, o cinema..., "que testemunham um passado legado por desaparecidos". Stiègler, Bernard, La Technique et le Temps 2. La désorientation, traduzido por nós-mesmos, Paris: Galilée, 1996: 12. Bernard Stiègler é filósofo, autor de La technique et le Temps, dois volumes, La faute d'Epiméthée, 1994, e La désorientation, 1996, publicados pela editora Galillé; há dois outros volumes a serem publicados em breve. Atualmente, Stiègler é diretor o IRCAM, Paris.

cação - gestos, choros, gritos, e depois a fala -, preenchendo esta lacuna do corpo colado, do leite tomado e do suor compartilhado. Na ausência, lembranças terciárias,[19] diria Stiègler, suprindo ou tentando suprir a comunicação ao vivo.

O corpo humano é carne e suas secreções, seus movimentos e lamentos, risos e acenos; o corpo humano é residência da subjetividade, e nele permaneço enclausurada.

Segundo Levinson,[20] comunicação e transporte coincidem, pois a comunicação exigiria presença. Mas os suportes terciários vêm, através da descorporificação mais ou menos aguda, permitir sustentar a lacuna da ausência do outro.

3. A televisão e outros objetos temporais

O rádio e a televisão foram chamados de meios de comunicação; no entanto, comunicação implica interação entre subjetividades. O rádio e a televisão são meios de informação. O telefone e a internet em tempo real permitem comunicação. Ambos exigem um parceiro e participação: fazer parte de forma ativa. Aqui, comunicação e transporte coincidem: via telefone há teletransporte da voz, via internet há teletransporte da imagem em movimento e da voz.

Umberto Eco, em Kant e o ornitorrinco, fala a respeito de próteses e espelhos. As próteses seriam extensivas (estendem nossos sentidos) e intrusivas (se intrometem em nossos corpos), mas também magnificativas (ampliam espaços minúsculos, reduzem espaços imensos) e, eventualmente, deformantes. Os espelhos seriam próteses que não enganam, imagem especular: um duplo absoluto, incapaz de mentir, sem valor indicial; imagem onde tipo e ocorrência coincidem.

> "Assim, e sempre de um ponto de vista teórico, o que aparece na tela televisiva não é signo de algo: é imagem paraespecular, que é apreendida pelo observador com a fé que damos à imagem especular (...) Não desconfiamos da TV porque sabemos que, como cada próteses extensiva e intrusiva, em primeira instância não nos fornece signos, mas apenas estímulos perceptivos."[21]

Então, da confiança que temos no espelho - imagem especu-

[20] Paul Levinson, entrevista com Jeremy Turner: www.intelligentagent.com/Levinson_interview.html.

[21] Eco, Umberto. Kant e o ornitorrinco. Ana Thereza B. Vieira (trad), Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997: 313.

lar -, resultaria uma confiança na televisão em geral, a tendência a, entregues diante dela, subvalorizarmos as estratégias interpretativas. Ressaltemos que Eco alerta estar trabalhando "de um ponto de vista teórico"; no entanto, se levarmos em consideração a análise de Bernard Stiègler, veremos que, também de um ponto de vista prático, a televisão exerce, de toda forma, esta capacidade de suprimir os possíveis julgamentos críticos, agora, não por ser imagem especular ou paraespecular, na qual confiamos, mas por trabalhar, como objeto temporal, em um fluxo que coincide com o fluxo da consciência.

> "É assim que os mass media[22] se desenvolveram para captar e vender os tempos de consciências, explorando as virtudes específicas dos objetos audiovisuais enquanto estes são temporais (...) Esta coincidência do fluxo da consciência com aquele de seu objeto permite a adoção do tempo do objeto pelo tempo da consciência. A partir daí, esta consciência pode "viver" seu tempo por procuração, no tempo dos objetos difundidos pelas mídias de massa. Disso resulta que o tempo das consciências, que se sincronizam e se homogeneizam simultaneamente, se tornou a matéria-prima das indústrias da comunicação, pois aquilo que estas indústrias vendem não é o programa, mas a audiência para telas publicitárias. Os programas servem apenas para atrair as consciências a quem vender."[23]

Assim a televisão, mas também o cinema – que Eco afirma ser signo, do qual desconfiamos – e os videogames, contribuiriam para "destruir o espírito".[24] Trata-se da destruição do "tempo da consciência" e, conseqüentemente, do espírito, pela adoção do tempo do objeto temporal.

Ainda que os objetos temporais sejam formadores de consciência ou da consciência ela mesma, como quer Stiègler, eles não são capazes de comunicação. Eles são implantes, próteses intrusivas e constitutivas, incapazes de fundar a subjetividade, pois nestes não há interlocução; daí a enormidade de sujeitos semicapazes de palavra, quase incapazes de responsabilidade–por seus atos. Sujeitos constituídos, porém minados em suas habilidades para construir um pensamento pessoal, uma crítica, enfim, inaptos à responsabilidade sobre seus destinos.

[22] N.T. Em inglês no original.

[23] Stiègler, Bernard. O preço da consciência, in Medeiros, Maria Beatriz de, Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea, Brasília, Ed. Mestrado em Artes-UnB e Dupligráfica, 2002.

[24] Idem.

4. A telepresença

Alguns autores afirmam que um dos fatores geradores do desejo de telepresença advém do medo do mundo real. Um indivíduo pode ter medo do real, e este medo sempre existiu; no entanto, hoje, este medo se torna mais presente pelo fato de que ídolos e "estrelas" têm seus corpos esculpidos e/ou moldados, além de serem muitas vezes apresentados em revistas com "correções" realizadas diretamente sobre as fotografias. Estes seres inexistem; eles são verdadeiros não-lugares (Marc Augé). Muitos adolescentes, incapazes de serem como seus ídolos construídos, rejeitam-se e se fecham, se negam e se entregam à comunicação via computador. Esta comunicação, principalmente em telepresença, embora lenta e enevoada, é possibilidade de encontro com o outro que não está fisicamente presente, possibilidade de encontro e de comunicação, e não necessariamente apenas rejeição ao real.

Na propaganda, no cinema, nos inúmeros filmes feitos para vídeo que levamos para o seio do lar, não só os corpos são perfeitos, mas também são sempre vencedores. Na vida real... Algum dia os pais foram ídolos para os filhos, hoje, confrontados a super-homens e mulheres-maravilha, estão em posição de xeque-mate desde muito cedo.

Mentes doentias e sombrias, encarceradas em cubículos cinza e cidades frias, talvez desdesejem o corpo real, escondam suas dobras flácidas e brancas, mas, isso não é uma regra: o corpo real, nu, torto, gordo e caído, exibe-se sem complexo ou com algum complexo, mas verdadeiro e nu; apresenta-se em público sem preconceitos e, expondo-se bizarro, se impõe. Acredito que artistas, mostrando corpos "disformes", tais como Richard Billingham, Ron Mueck, Jenny Saville, Joel-Peter Witkin, entre outros, nada mais fazem do que escancarar o corpo do indivíduo-qualquer-um, isto é, normal, isto é, longe das regras estéticas hoje impostas ao corpo.

Aquele que teme o real, o presencial, também não se dará em telepresença.

A experiência corporal em telepresença, por não permitir o tato, é incompleta; o olfato é, ainda, inexistente. De fato, a experiência da

presença espectral é apenas fantasmal, imagem de baixa qualidade, sem carne, sem a possibilidade de secreções e contaminações. No entanto, com a internet e em telepresença, relações podem ser mantidas, a distância. Este aspecto é apontado como negativo por alguns autores. As cartas escritas, enviadas por correio, também permitem a existência de relações entre seres humanos que durante décadas não se viram, e estas nunca foram consideradas negativas: as cartas são documentos importantíssimos quando pensamos nas correspodências entre grandes autores. Nunca se considerou que escritores formassem guetos por manter assídua correspodênica com aqueles que podiam entender suas colocações.

Levinson, no artigo citado, lembra Freud para afirmar que "a escrita é a voz da pessoa ausente". A escrita, de certa forma, também permite a presença espectral, ainda que mais etérea, e não a tememos, mesmo que Sócrates e, recentemente, Derrida nos lembrem de seus perigos como phármakón: remédio e veneno. A telepresença é da mesma ordem: veneno e remédio; no entanto, permitindo a comunicação em tempo real, ela se aproxima do diálogo, do qual Sócrates faz o elogio: palavra viva, lugar da interlocução, diria Doguet.

> "Enquanto vivo, o lógos provém do pai. Não há, pois, para Platão coisa escrita. Há um lógos mais ou menos vivo, mais ou menos próximo de si. A escritura não é uma ordem de significação independente, é uma fala enfraquecida, de forma alguma uma coisa morta: um morto vivo, um morto em sursis, uma vida diferida, uma aparência de respiração; o fantasma, o espectro, o simulacro (...) do discurso vivo não é inanimado, não é insignificante, simplesmente ele significa pouco e sempre identicamente. Esse significante escasso, esse discurso sem grande responsável é como todos os espectros: errante."[25]

[25] Derrida, Jacques, A Farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras, 1997: 96.

A telepresença é imagem espectral por não ser presença física. O espectro ao qual se refere Derrida é ausência do pai, sem origem, imutável e, como tal, morta. A telepresença é presença sensível, ela provém do pai, é lógos vivo.

5. Performance Art em telepresença

A arte da performance é a linguagem que permitiu à arte tornar-se viva. Hoje, a performance é uma das linguagens da arte: alguns artistas fazem dela sua única linguagem, outros a utilizam como mais uma possibilidade. Desde o advento do vídeo, muitos foram os artistas que trabalharam com videoperformance, notadamente Vito Acconci, que se utilizou desta tecnologia para fazer as primeiras performances em telepresença: a câmera e o artista em um local, e o público diante do monitor, em outro local. Atualmente, com a internet e os computadores dotados de câmeras e microfones, a performance em telepresença é uma linguagem artística que alguns vêm investigando. De fato, esta tecnologia vem evoluindo muito rapidamente, e a "presença" em telepresença, tornando-se, a cada dia, mais consistente. No entanto, ainda devemos nos perguntar até que ponto, em telepresença, o corpo descorporificado é apenas sensação de experiência, imaginação, e a arte apenas objeto de idéia.

Como nos programas utilizados para a telepresença, cada "espectador" é também emissor e constrói sua própria tela, tornando-se efetivamente co-autor da obra. O trabalho se constrói como um verdadeiro diálogo vivo, como queria Sócrates, e, ainda que a escrita possa estar presente, ela é palavra viva.

É preciso que ressaltemos a necessidade de um trabalho crítico. As novas técnicas nos permitem experimentar o inédito. Este, necessariamente, causa encantamento, exatamente como nos contos de fada. O encantamento inibe a capacidade crítica. Há encanto pelo que desconhecemos, e alguns, diante das primeiras experiências com novas tecnologias, por confrontarem-se com o novo, logo o denominam arte, esquecendo que a arte deve gerar perceptos e affectos, como queriam Deleuze e Guattari,[26] ou, ainda, devem trazer um mundo em si, como queria Mikel Dufrenne.[27]

> "O elemento ausente, permito-me sugerir, é a pessoa humana (...) A arte (...) tornou-se uma área em destruição na vida moderna (...) trava uma batalha desesperada contra o desprezo e o abandono final das casas desertas. É por isso que, com toda a nossa tão gabada eficiência mecânica, com toda a nossa superabundância de energia, alimentos, materiais, produtos, não tem havido qualquer melhoria proporcional na qualidade de vida quotidiana; é

[26] Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. Qu'est-ce que la philosophie? Paris: Minuit, 1991.

[27] Dufrenne, Mikel. "Objet esthétique e objet technique", in Esthétique et philosophie. Tome 1. Paris: Klincksieck, 1967.

[20] Munford, Lewis. Arte e técnica. São Paulo: Martins Fontes, 1986 (1952): 16 e 17.

> por isso que a grande maioria das pessoas "bem instaladas" da nossa civilização vive existências de apatia emocional e torpor mental, de insípida passividade e enfraquecimento do desejo - vidas que desmentem as potencialidades reais da cultura moderna."[28]

De fato, vivemos em uma sociedade que apresenta sérios problemas, como nos adverte Lewis Munford, desde 1952 (!), e com certeza a telepresença não será o instrumento para redimensioná-la, mas podemos esperar, como fez Munford, que, tornada arte, ela seja capaz de repovoar a vida e tornar presente a pessoa humana, gerando desejo de presença real e, aí sim e plenamente, permitindo na interlocução a restituição da subjetividade.

O Mestrado em Artes

Como vimos, diversas e complexas são as pesquisas desenvolvidas no Mestrado em Artes da Universidade de Brasília. Muitos são os artistas de Brasília que temos formado e que trabalham com Arte e Tecnologia, entre eles Frederyck Sidou (vídeo-instalações), Cila Mac Dowell (CD-Rom Arte), Rita Gusmão (vídeo e teatro), Clarissa Borges (fotografia digital), Alice Stefânia Curi (videoperformance). A professora Maria Luiza Fragoso, que também atua no Departamento de Artes da UnB, no momento, realiza Doutorado em Multimeios na Unicamp. Como o Mestrado em Artes vem-se tornando um pólo de pesquisa em Arte e Tecnologia, temos recebido alunos de diversas partes do Brasil (Juiz de Fora, Belém, Goiânia, etc.). Para fortalecê-lo temos realizado encontros internacionais e nacionais, e agora sediamos a ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas www.arte.inb.br/anpapbsb). Com estas atividades estamos em constante intercâmbio e temos recebido muitos pesquisadores brasileiros e estrangeiros, tais como Roy Ascott, Bernard Stiègler, Johannes Birringer, Maida Withers, Lucia Santaella, Renato Cohen, Evando Nascimento, Diana Domingues, Gilbertto Prado, Arlindo Machado, entre tantos outros.

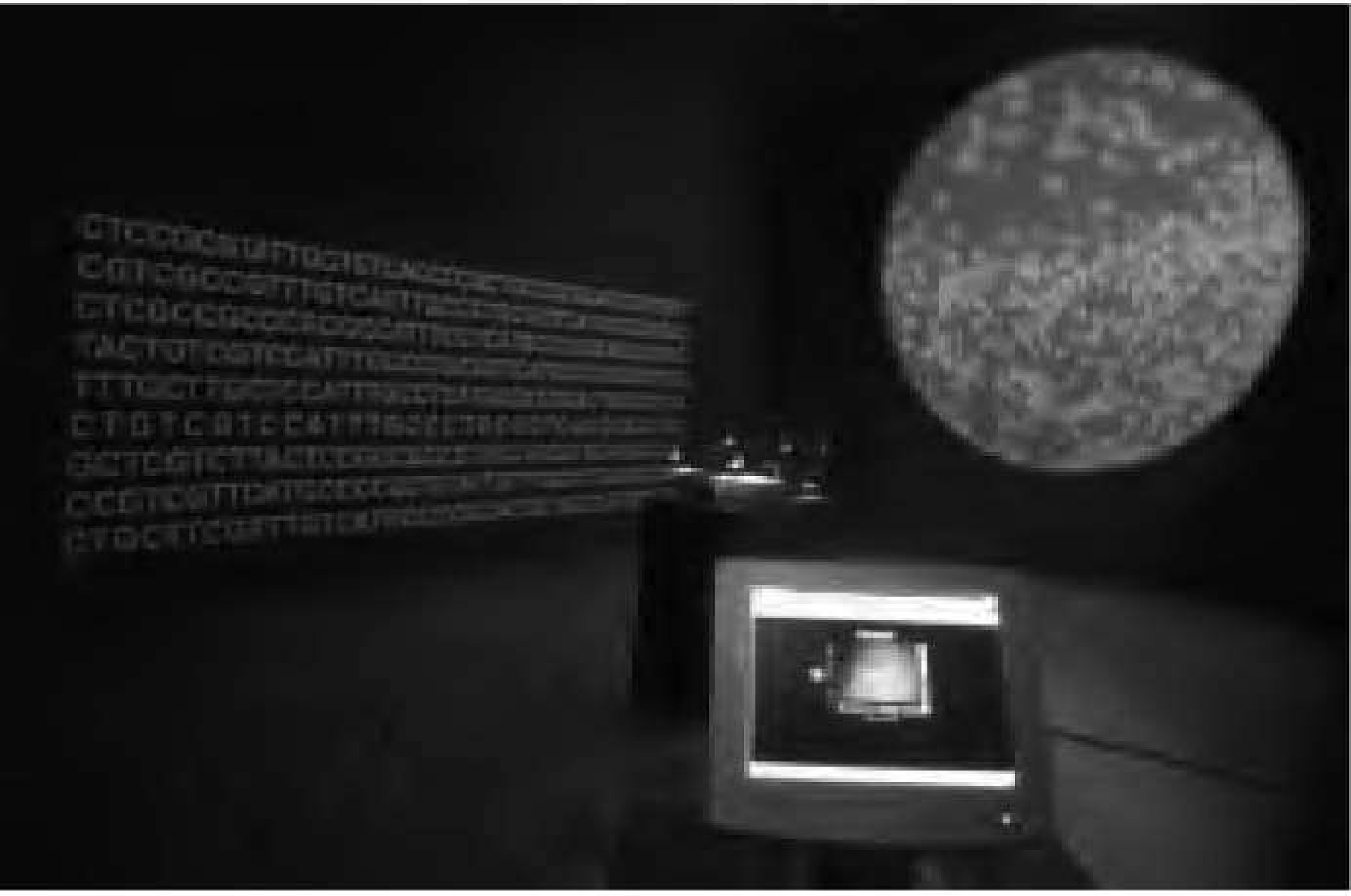
As tecnologias nascem e são, imediatamente, utilizadas, muitas vezes sem a necessária procura da especificidade da linguagem técnica em si. Assim, hoje, vemos muitos web-sites que se querem Arte e nada mais são do que apresentações de trabalhos artísticos

feitos em outras mídias, ou ainda estão carregados da estética de livros e do cinema, como citamos. Dessa forma, vemos muitos trabalhos, em CD-Rom ou na internet, que se querem Arte e nada mais são do que joguinhos de computador. O mero utilizar softwares e hardwares representa afirmar a positividade técnica da tecnologia digital, tão nova e já tão envelhecida por falta de pesquisa. É necessário questionar esta positividade técnica, é necessário buscar a verdadeira vocação artística de tantas novas tecnologias. Só a pesquisa será capaz de gerar novas linguagens para estas tecnologias.

Referências Bibliográficas:

DUFRENNE, Mikel. "Objet esthétique e objet technique", in Esthétique et philosophie. Tome 1. Paris: Klincksieck, 1967.
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Qu'est-ce que la philosophie? Paris: Minuit, 1991.
DERRIDA, Jacques, A Farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras, 1997.
DOGUET, Jean-Paul, "Je, tu, nous. Contribution à une philosophie de l'interlocution", revista Les Papiers, n° 48, Paris: Collège International de Philosophie, julho 1999.

Maria Beatriz de Medeiros
Titulação: Doutorado e Pós-Doutorado
Instituição em que atua: Universidade de Brasília



Gênesis

Dossiê Eduardo Kac

A revista Concinnitas publica neste número um dossiê sobre Eduardo Kac, artista brasileiro que atualmente mora em Chicago, e cujo trabalho é um dos mais fascinantes na busca da relação entre arte e tecnologia. Eduardo leva sua proposta a um tal nível de hibridismo e contaminação que passa, nesse processo, a determinar novos problemas para a arte.

Os artigos aqui apresentados foram selecionados pelo próprio artista e são representativos não só da repercussão internacional de seu trabalho, mas também das tentativas de elucidação das questões que este alavanca, seja na pergunta sobre a arte, seja no sentido mais polêmico, que envolve – pela relação com a biotecnologia – a ética.

A Arte Transgênica de Eduardo Kac

Frank Popper

Eduardo Kac é um artista cujos trabalhos lidam com questões que vão desde a Mitopoética de experiências online ao impacto cultural da biotecnologia, das mudanças da condição da memória na era digital à agência coletiva distribuída, da noção problemática do "exótico" à criação da vida e evolução.

Desde 1994, Kac tem expandido a arte telemática para um domínio biológico, criando, assim, uma forma de arte que chamou de Biotelemática. Em 1997, ele propôs o termo "biorobótica" no contexto da obra "A-Positivo". A biorobótica propõe que, no futuro, os robôs terão elementos biológicos dentro de seus corpos, desempenhando funções específicas. Um ano mais tarde, deu-se a criação da noção da arte transgênica para um projeto que visava a criação de um cão verde fluorescente e sua integração social. Em 1999, Kac apresentou pela primeira vez sua obra transgênica "Genesis" no evento Ars Electronica em Linz, e, novamente, um ano mais tarde, ele criou a revolucionária "Coelhinha PFV". Esta obra transgênica implica na criação de um coelho verde fluorescente chamado Alba, sua integração social e também no debate que aconteceria em seguida. A "Coelhinha PFV" foi realmente realizada

naquele ano e deveria ter sido apresentada publicamente em Avignon, França. Embora este trabalho possa ser considerado como pertencente à uma longa corrente histórica desejosa de fundir arte e vida, o artista dá a esta corrente uma conotação mais precisa ao reduzi-la à um evento baseado em fatores biológicos e, particularmente, na engenharia genética com suas implicações éticas e culturais.

O desenvolvimento mais recente na arte transgênica de Kac é representado pela obra "The Eighth Day", que fornece ao público a oportunidade de experimentar um ecologia espetacular de criaturas verdes brilhantes. "The Eighth Day" traz um robô biológico (biorrobô) ligado à Internet, peixes PFV, ratos PFV, amebas PFV e plantas PFV, seqüências de vídeo e o som do fluxo e refluxo da água corrente.

O impacto da arte transgênica de Eduardo Kac, e, particularmente, a criação ousada de animais novos, no cenário da arte contemporânea tem sido considerável. Contudo, todas as invenções audaciosas do artista e suas realizações podem ser consideradas contribuições decisivas no domínio da arte biotecnológica e de telecomunicação, já que seus trabalhos introduzem um significado

Publicado originalmente na Art Press, N. 276, Fevereiro 2002, Paris.

Frank Popper escreve sobre arte contemporânea há quase trinta anos. Suas publicações incluem "The Origins and Developments of Kinetic Art" (1968), "Art Action and Participation" (1975), "Le Declin de L'objet" (1975), "Electra: Electricity and Eletronics in the Art of the 20th Century" (1983) e "Art of the Electronic Age" (1993). Ele reside e trabalha em Paris, França e tem organizado várias exibições de arte e tecnologia pelo mundo.

novo e vital naquilo que era conhecido como processo criativo. Reveste-se, ao mesmo tempo, a noção do artista-inventor de uma responsabilidade social e ética original.

Paris, Outubro 2001

A coelhinha e a bioarte

Giselle Beiguelman

"Se se examina de perto o conceito de clonagem, vê-se que ele sempre existiu, que isso se produziu o tempo todo na reprodução em geral. De uma certa maneira, na família, na língua, na nação, na cultura e no ensino, na tradição, o que se busca é reproduzir, criando álibis para isso." Jacques Derrida, em "De Quoi Demain..." (com Elisabeth Roudinesco, Ed. Fayard/Galilée, 2001)

Eduardo Kac discute ética e afeto no mundo dos seres criados em laboratório.

Uma das páginas mais desconcertantes da filosofia contemporânea foi escrita por Michel Foucault. Dizia que "é um reconforto e um profundo alívio pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra do nosso saber, e que desaparecerá, assim que se encontre uma nova forma".

Isso foi publicado em 1966, no livro As Palavras e as Coisas (onde se encontra ensaio antológico "As Meninas", de Velásquez). Se você não leu, leia, pois Foucault anunciava reflexões que estão na pauta do dia, nesses tempos de transexualismo, Botox, Johnny Mnemonic, Michael Jackson, Projeto Genoma e muito silicone.

Recombinam-se agora as relações entre tecnologia e natureza, rumo ao mundo dos seres livres do atavismo biológico. Um mundo pós-humano, onde seremos talvez apenas uma população entre outras de avatares (personas virtuais) e indivíduos gerados por manipulação do código genético.

Um mundo que já pode ser parcialmente observado e vivido, durante o lançamento do mais recente projeto de Eduardo Kac, "O Oitavo Dia" ("The Eight Day"), ocorrido no fim de outubro, na Arizona State University.

Brasileiro, carioca, nascido nos idos de 62 e vivendo desde 89 nos EUA, onde leciona e pesquisa, ele é um dos mais renomados

artistas envolvidos na criação com novas mídias.

Dedicado à reflexão sobre arte e biotecnologia desde 1997, quando apresentou "A Positivo" ("Positive A"), em Chicago, incorporou a engenharia genética ao seu trabalho em 1999, tendo o início do projeto "Gênesis" (fig. 1), como marco de sua incursão no que chama de arte transgênica.

"Gênesis" já rodou o mundo e foi exposto também no Brasil, no Itaú Cultural, em 2000. Foi feito com um gene sintético, chamado por Kac de gene artístico, produzido a partir da tradução de uma frase bíblica em código Morse. Essa frase foi retraduzida na estrutura de DNA, dando vida a um gene artificial, o qual foi injetado em uma bactéria.

A frase original, do próprio livro do Gênesis, era: "Que o homem domine os peixes do mar e o vôo no ar e sobre todos os seres que vivem na Terra".

Pela Internet, os espectadores podiam modificá-la, controlando a iluminação ultravioleta do espaço e, com isso, causando mutações no código genético da bactéria.

Kac introduzia aí novos elementos à discussão sobre poder e tecnologia, ética e estética, chamando a atenção para o peso da tradição religiosa nas crenças científicas e questionando todo tipo de heranças imutáveis. Um questionamento que em "O Oitavo Dia" ganhou contornos ecológicos e sociológicos.

Os títulos dos trabalhos (ambos baseados na história da Criação, do ponto de vista bíblico) enunciam parte das motivações conceituais do projeto.

"São trabalhos que se referem de forma crítica a aspectos gerais da cultura judaico-cristã, também presentes no budismo, com destaque para a crítica da noção hierárquica da vida, que coloca o ser humano no topo e os outros seres vivos abaixo", disse Kac em entrevista a Trópico.

Pensando a profunda transformação cultural que a biotecnologia enseja, ele lidou em "O Oitavo Dia" com uma população de criaturas fluorescentes criadas em laboratório, que, vistas em conjunto, sugerem o núcleo de um emergente sistema sintético bioluminoso.

Essas criaturas conviveram com um robô (o biobot), em um

domo de vidro de 1,20 metros de diâmetro, compondo um ecossistema formado por plantas, peixes, amebas e camundongos, todos frutos de uma alteração de seu código genético.

A alteração do código genético foi causada pela introdução de um gene artificial, responsável pela proteína GFP (Green Fluorescent Protein, proteína verde fluorescente) e pelo próprio biobot (um robô que dispõe de um elemento biológico ativo, no caso uma colônia de amebas-GFP que funcionavam como suas células cerebrais).

Toda vez que as amebas se reproduziam, o robô se movia, suavemente, para cima e para baixo, e se deslocava pela galeria acompanhando os momentos de atividade, ascendentemente, e repouso, de forma descendente.

Era dada ao visitante a possibilidade de ver a instalação do ponto de vista do biobot, ao interagir com a obra pela Internet, integrando o sujeito remoto nesse ecossistema transgênico pelos olhos do ser robótico.

"Houve uma dinâmica muito interessante, na qual todos os organismos afetaram os demais", contou Kac em sua entrevista. "Um aspecto inesperado foi que alguns camundongos gostaram de passar o tempo em baixo do biobot.

Outro aspecto interessante foi o encontro da rede de seres humanos na Web com a rede de amebas dentro do corpo do biobot."

Prestar a atenção nesse movimento é o que mobiliza o artista, explicando a diferença entre os pressupostos da pesquisa genética e da arte transgênica que pratica:

> Não me preocupo com a produção desses organismos em série. Não sou um criador de animais, mas desenvolvo projetos de arte transgênica. Não são as questões do objeto genético que me interessam, mas a invenção de temáticas transgênicas sociais, que nos obriguem a refletir sobre novas relações.

Relações que são éticas e afetivas e que se tornam centrais, quando se lembra que entre "Gênesis" e "O Oitavo Dia", ficou Alba, a coelhinha que teve seu código genético alterado no laboratório

de Jouy-en-Josas, na França, e que protagonizou o polêmico "GFP Bunny", do artista.

Albina, a coelhinha, nasceu em 29 de abril de 2000. Kac fala emocionado como foi tê-la nos braços, quando nasceu: "Assim que a peguei no colo, se aninhou, e instantaneamente me despertou a consciência da responsabilidade que tinha com ela como ser vivo".

E isso é importante, porque é aí que a emergente bioarte mostra sua distância em relação aos projetos dantescos da eugenia nazista, que fizeram uso da pesquisa genética para dar uma dimensão estética e política à biologia.

"O que Mengele e os nazistas fizeram não foi experimentação genética. Foi tortura sádica de seres humanos a serviço de uma agenda genocida. É essencial desautorizar toda e qualquer aura de autenticidade científica do nazismo. Não há nada no nazismo que seja propriamente científico. O que há é abuso de idéias oriundas da ciência e da filosofia para fins totalitários", disse o artista.

Kac não conseguiu obter autorização para levar Alba para sua casa, em Chicago. Isso já deu o que falar e continua dando. Resultou em uma intervenção urbana do artista em Paris, onde afixou, entre 3 e 20 de dezembro de 2000, uma série de pôsteres relativos ao assunto, e movimenta um interessante livro multiautoral na Web, o "Free Alba!", até hoje.

Mas ele gosta que se pondere bem a questão: "Proponho a presença em casa de Alba, assim como de outros possíveis organismos, ainda por serem imaginados e criados, não porque quero ter a casa

Originalmente publicado na coluna Novo Mundo, revista digital Trópico, 27 Nov 2001.
http://www.uol.com.br/tropico/novomundo_9_428_1.shl

Giselle Beiguelman é professora do curso de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Autora de "A República de Hemingway" (Perspectiva), entre outros. Desde 1998 tem um estúdio de criação digital (desvirtual - www.desvirtual.com) onde são desenvolvidos seus projetos, como "O Livro Depois do Livro", "Content=No

cheia de seres fluorescentes, mas porque reflito nas questões psicossociais dessa relação."

Uma reflexão que mistura a psicologia de Humberto Maturana, especialista em biologia da cognição, para quem o afeto emerge na medida em que é criado o "domínio consensual", à compreensão da "diferença que não é indiferença, é responsabilidade", pressuposto do filósofo judeu Emanuel Levinas.

Não se trata, portanto, de dizer que o afeto é a única forma de lidar com questões éticas, e sim de reconhecer, diz Kac, "como já o fazem as pensadoras feministas há décadas, a importância prática e intelectual do contato físico, do afeto e do cuidado mútuo. No caso da arte transgênica, a ênfase no aspecto relacional e ambiental também nos permite resistir a falsas noções de determinismo biológico".

Dá o que pensar, não dá não?

Eduardo Kac: Da Metáfora ao Motivo

David Hunt

Eduardo Kac desconfia das metáforas. O genoma como um livro? Vinte e três capítulos refletindo os vinte e três cromossomos? Genes como fios de narrativa entrelaçados dentro de cada um destes capítulos? Para Kac, a noção de que podemos relaxar em uma tarde ociosa folheando um documento que espelha a complexidade do genoma humano, faz tanto sentido quanto descrever as belas simetrias entre os próprios genes como uma espécie de máquina de código gloriosa e auto-organizada. É verdade que, nos dias de hoje, para qualquer descrição popular da dupla hélice como uma receita, projeto, ou manual de instrução, obteremos uma descrição da replicação do DNA igualmente vaga (embora mais elegante) como uma máquina de fotocópia envenenada - um computador consciente, miraculosamente capaz de ler seus próprios arquivos.

Kac está ciente que, ao descrever as nuanças do recente mapeamento do genoma em termos leigos, seja sua metáfora operacional de escolha algoritmos matemáticos ou bioritmos de Nova Era, você deve encarar o fato que, fundamentalmente, metáforas simplificam. Elas reduzem. O que já foi um conceito

dinâmico, torna-se uma fantasia literária estática. Uma dupla-hélice descrita como uma lâmina Mobius, ou uma pintura de M.C.Escher, ou até mesmo como um tipo primitivo de radiolário aquático pode ajudá-lo a visualizar o processo de uma cadeia de aminoácidos dobrando-se em uma proteína única; mas uma metáfora, não importa o quão criativa ou bem escrita, não permite que você se torne uma parte daquele processo.

E no processo, encarnado na mutação gradual de um "gene de artista" sintético, é exatamente onde Kac quer que nós nos envolvamos. Na verdade, entramos na exibição de "Genesis" da mesma forma livre, da mesma maneira subjetiva que uma pessoa pode usar para escavar o centro do hipertexto de um romance. O espectador é livre para percorrer toda a galeria e aproximar-se de cada obra em qualquer seqüência de sua escolha, apreciando o brilho escuro e sepulcral do cômodo, até mesmo como se lentamente forma um sentido geral do espetáculo através de vários motivos formais repetidos: a forma circular de uma placa de Petri, símbolos gráficos como uma forma primitiva de hieróglifo, o projetado "maior-que-a-vida" ramo biológico como um modo de fixar uma equivalência entre o "homem" no nível celular, e o "homem" como um conjunto distinto e unificado. À distância, vemos linguagem, história, biologia. De perto: uma frase do Livro bíblico do Gênesis, uma representação petrificada de uma proteína enrolada 3 – D, uma constelação de bactérias brilhantes vibrando sob luz UV.

E ao olharmos rapidamente as várias páginas de um hipertexto com infinitas permutações, sabendo que leituras múltiplas de uma única estrutura primordial da estória existe, encontramos igualmente a obra de Kac "Encryption Stones" (2001), dois blocos de granito preto 24" x 18" – a pedra de toque conceitual e literal de toda a exibição – enquanto registramos simultaneamente uma sensação mais totalizante de estar contido dentro de algum organismo inteligente. O espaço – dentro da baixa iluminação de Gênesis e o murmúrio da trilha sonora do ambiente pulsando na distância – é calorosamente envolvente; quase uterino. Tanto melhor é perder-se em um sonho calmo enquanto pondera cada objeto sagrado. Em uma época de "net-blogs", salas de bate-papo, e grupos de discussão com as suas próprias e complexas leis de sobrevivência e de

processos de formação das espécies Darwinianas, para Kac, faz sentido estimular uma estrutura de recepção pessoal, meditativa e aberta, enquanto mantém o motivo condutor da exibição como uma declaração única, coesa e muito maliciosa.

A declaração de Kac, então, é melhor expressa através de uma única frase do Livro de Gênesis gravada a laser dentro da obra "Encryption Stones": "Deixe que o homem domine os peixes do oceano e as aves do céu e todas as coisas vivas que se movem sobre a terra". Kac diz que escolheu este verso distintamente autoritário, "pelo o que ele sugere sobre a noção dúbia da supremacia, divinamente sancionada, da humanidade sobre a natureza". Em seu tom sinistro de finalidade, a passagem afirma de forma inequívoca uma ideologia solitária e sem compromisso. Se, especificamente, cristão ou fascista dificilmente importa. O que importa, é a inevitabilidade do sentido do comando do reflexo patelar ; a sua certeza presumida.

Mas Kac não é tão facilmente convencido. Sua crítica iconoclasta é revestida de multiplicidade, ambigüidade, ironia, e de uma certa deflação da retórica imponente. Ele traduz a frase para o Código Morse, conhecido há muito tempo como a língua originária da informação global, e então converte os pontos e traços em uma seqüência de fundamentos genéticos segundo um sistema que ele próprio inventou. De volta ao auge do Código Morse, dizia-se que os peritos possuíam um "punho sutil", batendo com seus instrumentos únicos em uma dança da palma da mão. Esta sinfonia de batidas e pausas plenas de conteúdo compensada pela linguagem genética dos pares básicos, e descentralizada pelo texto bíblico, não só mostra a natureza flexível da linguagem como uma ferramenta da ideologia, mas derrota de forma conclusiva suas cadências totalitárias e pesadas. O "punho sutil" de Kac gera perspectivas múltiplas através de linguagens múltiplas, enquanto acondiciona a mistura semiótica no meio quase-autoritário do artefato histórico. A pedra da Rosetta, talvez você se lembre, cujo decreto real elogiando o rei do Egito Ptolomeu em 196 A.C., veio empacotado em basalto preto, espelha estranhamente os contornos irregulares, como relíquias, da obra "Encryption Stones".

O que é mais engenhoso é o aceno de Kac para a embalagem

da ficção sensacionalista de Hollywood e de Silicon Valley na forma de história de suspense. Tanto "Raiders of the Lost Ark" ("Os caçadores da Arca Perdida") quanto "Tomb Raider" usam pactos arcaicos e relíquias sagradas como não-recompensa arqueológica para aqueles que preferem os seus suspenses de morder as unhas entregues em série. Kac penetra nesta gratificação constantemente protelada da forma sensacionalista (ou do próximo nível do vídeo game) ao nos provocar com a qualidade envelhecida do objeto. Não é nenhuma surpresa que as promessas dos constantes tesouros barrocos subentendidas no gênero literário do folhetim e no jogo de vídeo game nos incitam para o próximo nível; o seu estado do eterno "inacabado" cria uma sensação de desejo antecipado, muito parecido com as infinitas atualizações dos produtos da indústria de software e com os progressos de plataforma.

Mas porque focalizar a mudança? Quais são as vantagens de ressaltar um morfologia de formas provisórias? Porque permitem que os usuários da Internet ativem uma caixa de luz, acelerem a mutação das bactérias que contém o "gene do artista" enquanto este replica-se na placa de Petri? A história do modernismo, pelo menos das caixas industriais da trabalhada máquina de Donald Judd, deleitaram-se na noção de jogar a vantagem platônica do objeto específico de volta para o usuário para o prazer analisado e idealizado. A experiência temporal e, portanto lamentavelmente teatral, de um objeto foi o tabu final para uma geração que venerava o efeito instantâneo e imediato. Porque, então, trocar uma presença estática e magistral, pelo desfecho potencialmente superficial de um gene em crescimento e em desenvolvimento em um ambiente bacteriano úmido? Um gene cuja identidade fluida está sendo acelerada pelos espectadores operando a caixa de luz UV assim como os navegadores remotos da internet observando as bactérias sofrerem mutação genética na forma de um mecanismo de vídeo streamer transferido para o brilho do fósforo azul de seus computadores? Por um lado, esta estrutura orgânica rebaixa a supremacia da frase do Livro de Gênesis. O homem não domina os peixes ou as aves, e nem aceita idéias recebidas e a sabedoria conforme é passada através da história e das épocas ou como é banalizada em manchetes de tablóides e em peças "op-ed" visionárias que proclamam o nosso

controle científico sobre a natureza.

O evasivo da natureza, sem forma, e que engana constantemente os nossos esforços para contê-la – é a marca que Kac descreve como a sua prática "transgênica". Como os genes mudam, assim também os nossos relacionamentos com cada objeto desenvolvem-se, e, com eles, o significado. Considere, por exemplo, a Transcrição de Jóias de Kac (2001). Encaixadas em uma caixa de madeira circular feita sob encomenda (repetindo implicitamente a placa de Petri redonda), estão duas "jóias". Kac dissimuladamente tira o vento das velas de todo o empreendimento capitalista batendo em portas biotécnicas, praticamente berrando "Eureca!" com todas as forças dos seus "fiquem-ricos-rapidamente" pulmões, como os exploradores encanecidos no Moinho de Sutter ou nas profundezas do Yukon no Alaska. E o material com que Kac modela as suas jóias? Duas polegadas de aglomerado a laser de prata com o que mais? – placa de ouro. Este pepita de ouro de tolo foi criada através de um protótipo rápido, e ganha um desvio mais irônico visto que a proteína utilizada como um modelo para o lingote pequenino vem, não de um organismo natural, mas do gene sintético do Gênesis. Portanto, não tem aplicação prática no mundo biológico.

Para não ser superada, a "jóia" complementar em repouso na caixa ornada é uma garrafa de gênio pequena, de vidro claro com detalhes em ouro, que contem o depurado DNA de Gênesis. Ao invés de um "gênio fora da garrafa", pronto para nos conceder três

Publicado originalmente na brochura da galeria de exibição de Gênesis realizada na Galeria Julia Friedman, de 04 de Maio à 02 de Junho de 2001.

David Hunt é um escritor de Nova York que publica regularmente na Flash Art, frieze, and art/text.

desejos, os genes isolados para a inteligência, a beleza, e a preferência sexual (o abominável "gene homossexual"), Kac representa um engodo e mudança com a sua destilação sintética, frustrando as nossas esperanças de uma mágica nova original. Mas Kac vai além de simplesmente confundir a nossa fé no sentido de destino pessoal, manifestado geneticamente complicando as estratégias comuns de ver a estrutura do genoma que origina as próprias proteínas.

Entre a atomicidade – pensar a proteína em partes – e o todo – pensá-la como um objeto unificado, situa-se a circularidade complexa entre a estrutura primária, a "coluna vertebral" de uma proteína, e suas estruturas secundárias, chamadas alfa-hélices e folhas beta-pregueadas. Uma proteína tri-dimensional é pega girando dentro de uma bola de cristal (novamente, guardando o motivo do círculo formal intacto); sua imagem anamorficamente distorcida pelo vidro convexo. A obra, intitulada "In Our Own Image (2001)", combina a mística profecia da bola da quiromante com as previsões da engenharia de um futuro puramente racional. Vemos a nossa própria imagem no vidro espelhado enquanto ponderamos a representação do foco da proteína. O futuro, longe de ser claro, é turvo.

Um pequeno salto para Alba, um grande salto para a humanidade

Ulli Allmendinger

Alba é uma coelhinha Albina graciosa. Tem pelo macio, adora mastigar cenouras e pula como qualquer outro membro de sua espécie. Mas quando iluminada com uma luz azul (excitação máxima à 488nm), Alba adquire uma aparência de outro mundo, todo o seu corpo peludo, seus olhos e até mesmo o seu bigode – emitem um brilho fluorescente verde.

Alba é a "obra" de um artista brasileiro Eduardo Kac. Desde 1999, quando Kac encomendou a coelhinha "transgênica" no laboratório francês – onde os cientistas injetavam, dentro do ovo de um coelho albino, proteína fluorescente verde (PFV) de uma água-viva do Oceano Pacífico – ele atraiu a raiva dos cientistas, dos éticos e dos defensores dos direitos dos animais. Seus adversários argumentam

que o uso de ferramentas científicas por amor à arte não é somente tola mas também perigosa. Kac alega que a Alba é meramente uma nova forma de arte para o século 21. Seus críticos são céticos. "Eticamente, eu não acho que nós deveríamos usar a genética simplesmente para o exibicionismo artístico. Considero isso um abuso", diz Arthur Caplan, diretor do Centro de Bioética da Universidade de Pensilvânia. Bill Neely, da People for the Ethical Treatment of Animals (PETA), é mais severo: "Se ele [Kac] está realmente interessado em fazer com que os coelhos brilhem, ele deveria preferir a Playboy. Pelo menos elas tem uma escolha". Os defensores de Kac têm opinião diferente. "Estamos testemunhando a emersão de um novo tipo de artista que é ao mesmo tempo cientista e pesquisador," diz Christiane Paul, conservadora do Museu de Arte Americana Whitney. "Eduardo Kac é um exemplo perfeito".

Alba pode ser considerada arte? Se pode, o que "significa"? Seria o primeiro passo em direção a uma série de animais de estimação inventados? Uma forma de crítica social? Um espetáculo excêntrico?

Kac vem cruzando fronteiras – entre a arte e a ciência, entre os espaços físico e virtual e entre o material orgânico e o mecânico – por mais de 20 anos. O professor de 38 anos da The School of the Art Institute of Chicago começou a usar as mais recentes tecnologias nos anos 80 para criar um trabalho que denominou de "telepresença," "biotelemática," e arte "transgênica". Kac fez palestras sobre arte, tecnologia e cultura na UC Berkeley, e sobre genoma na The New School of Research em Nova York, e no último outono sua obra foi objeto de um simpósio na Kent College of Law em Chicago. Ele é PhD e membro do conselho de pesquisa no Center for Advanced Inquiry in Interactive Arts na Universidade de Wales; e membro do conselho editorial da revista Leonardo, publicado pela MIT Press. O que a maioria dos críticos de Kac não entende é que Alba é apenas a manifestação mais recente de um projeto bem maior.

Em dezembro de 1998, Kac publicou um artigo na Leonardo sustentando que a arte transgênica era uma forma nova de arte "baseada no uso de técnicas de engenharia genética para transferir os genes sintéticos para um organismo ou para transferir o material

genético natural de uma espécie para outra, para criar seres vivos únicos". E continuou, "a partir da perspectiva da comunicação inter espécies, a arte transgênica procura um relacionamento dialógico entre o artista, a criatura/obra e aqueles que entrem em contato com ela". Kac não tinha idéia de como essa declaração geraria controvérsias quando escreveu o artigo.

Kac disse que "encomendou" Alba para uma exibição de arte digital em Avignon. Seu plano original era viver com a coelhinha em uma sala de estar adaptada para o espetáculo, e depois leva-la para casa em Chicago para morar com sua mulher e a sua filha de 5 anos, Mimi. Lois Bec, o diretor do festival perguntou ao Institute National de la Recherche Agronomique (INRA) na França (onde os cientistas injetavam, desde 1998, proteína fluorescente verde dentro dos ovos de coelhos albinos para delinear a ação de certas substâncias químicas, o crescimento de tumores ou o funcionamento de doenças genéticas) sobre a possibilidade de ter um coelhinho para o espetáculo. Os cientistas concordaram, mas na véspera do espetáculo, o então diretor do INRA, Paul Vial, recusou-se a liberar o coelho.

Enquanto Kac teve que voltar para Chicago sem sua coelhinha, as notícias sobre Alba espalharam-se rapidamente na imprensa internacional, produzindo manchetes nos jornais Le Monde e The Boston Globe, bem como reportagens de destaque nas redes de televisão BBC de Londres e ABC News. O crítico de arte nova-iorquino Peter Schjeldahl escreveu que "a arte usada para coroar a civilização agora desliza através das fendas e pelos cantos avidamente parasitas". Os defensores dos animais estavam furiosos, os cientistas chamaram o projeto desde tolo e recurso publicitário para chamar atenção para "um ato de violência". As notícias da arte genética de Kac abasteceu os medos existentes da mutação genética global e da clonagem a la Frankenstein. E os críticos continuaram fazendo as mesmas perguntas: Alba pode ser considerada arte? O que significa? Ela foi o primeiro passo em direção à uma série de animais de estimação inventados? Uma forma de crítica social? Um espetáculo excêntrico?

Seis meses depois, Kac, cujos cabelos castanhos e ondulados davam a ele uma aparência de Einstein brasileiro, está sentado no

Au Bom Pain na East 42nd em Nova York. Comendo uma salada Ceasar com frango, contou sobre o seu empenho em deslocar Alba do laboratório para a sua casa. "Os animais transgênicos geralmente são tratados como objetos", diz ele encantado com a atenção que Alba recebeu. "Eu quero falar sobre transgênicos como matérias sociais, e contextualizar sua existência para o seu próprio bem, para alterar o cliché do Frankenstein e do Dr. Moreau". Kac não quer comentar tanto sobre genética quanto gosta de "ir às trincheiras" e usar engenharia genética como um espelho para si mesma. "Eu não estou interessado em reintegrar os princípios científicos", diz ele. "O meu trabalho não visualiza a ciência, ele não é feito para duplicar a informação que circula da ciência para a mídia e para o público. Ele é feito para intervir, mudar, criticar, salientar, refletir e modificar". Ele não considera Alba como "arte" realmente. Melhor, ela é apenas uma pequena parte de um projeto político bem maior. Kac diz que o projeto do coelhinho PFV, inclui não somente o processo de trazer Alba para o mundo e integrá-la na sociedade, mas também provocar deliberadamente medos, imaginações e esperanças que temos vinculado à genética e às novas formas de vida. Um pequeno salto para Alba; um grande salto para a humanidade. Embora Alba possa ter colocado Kac no mapa internacional, ele não se envolveu com a biotecnologia do nada. Nascido no Rio de Janeiro em 1962, Kac passou a primeira parte de sua carreira no Brasil como um artista que fazia "performances" na praia de Ipanema, protestando contra a ditadura militar que ainda governava o país no início dos anos 80. "Minha performance era política, direta ao ponto, mas também muito engraçada", diz ele. "Eu não queria que faltasse fantasia, liberdade e imaginação no trabalho".

Quando Kac decidiu trocar a praia pela universidade, nenhum curso de arte satisfez seus instintos rebeldes. Estudou filosofia, semiótica e lingüística, que esperou que pudessem ajuda-lo a investigar as questões com as quais se importava. Como criar uma arte que não está totalmente acabada, e sim depende da participação do espectador para estar completa? Como você arma uma situação de diálogo no qual o público explora e muda o contexto da obra? Kac recusa-se a dar ao público uma obra completamente

acabada. Ainda, ao invés de permitir que os espectadores apenas interpretem, Kac exige que eles compartilhem as ferramentas e interface que oferece, participando de forma ativa no processo de criação.

Kac dobra noções de arte preconcebidas ao introduzir novas idéias na tecnologia e na genética. As instalações que Kac criou em 1990 exploram essas questões de contexto e diálogo. Insatisfeito com a tradição da pintura e da escultura, Kac começou a fazer experiências com tecnologia para criar formas novas de arte. Muito parecido com a arte de "Performance" nos anos 60 e 70, esses trabalhos romperam fronteiras entre as disciplinas, entre o privado e o público e entre a arte e a vida cotidiana.

Em "Teleporting an Unknow State"(1996) – o primeiro espetáculo no Museu de Arte Contemporânea em Nova Orleans – uma planta colocada em um quarto completamente escuro recebe luz apenas via vídeo-conferência pela internet. Kac convida os espectadores do mundo à direcionar as webcams para o céu e "teleportam" a luz que a planta precisa para permanecer viva no museu. No "Darker Than Night"(1999) Kac construiu um morcego robô (batbot) e o cercou com 300 morcegos frutíferos egípcios verdadeiros em uma caverna no zoológico de Rotterdam. Através do morcego-robô, os espectadores podiam conhecer o comportamento dos outros morcegos, enquanto os próprios morcegos escutavam apenas o sonar emitido pelo robô.

Hoje Kac tem estado ocupado preparando sua primeira exibição solo na galeria Julia Friedman em Chicago, que foi inaugurada no dia 04 de Maio. Parte da exibição é a primeira obra transgênica de Kac "Genesis" (1999), na qual ele interpretou a passagem bíblica "Deixe o homem dominar os peixes do oceano e as aves do céu e todos os seres vivos que se movem sobre a terra". Primeiro em Código Morse e depois na estrutura do DNA. Posteriormente, Kac injetou o DNA dentro da bactéria fluorescente, cuja imagem "bíblica" interpretada duplamente é projetada na parede. A instalação inclui um site (www.ekac.org) que permite que as pessoas na galeria e todas as pessoas do mundo liguem uma lâmpada UV, o que ocasiona a mutação de algumas bactérias, "reescrevendo", desse modo, a declaração bíblica. "É uma situação em que é impossível obedecer

sem violar, e é certamente o dilema ético que eu desejo criar aqui", explica Kac seriamente. "Se você não ligar, você está basicamente escolhendo não participar do processo de reescritura daquela passagem. Se você escolhe ligar, novamente, você está mudando a estrutura genética de um organismo vivo com a mesma facilidade que você manda um e-mail para alguém que você ama ou com a mesma facilidade que você compra um livro na Amazon".

Stuart Newman, professor de biologia celular e anatomia na Medical College em Nova Iorque, diz que embora Alba possa ser uma obra "transgressiva", ela mostra como as idéias anti-capitalistas e radicais podem ser fácil e ostensivamente reforçadas pela iniciativa de transformar a natureza em um produto". Porém, mais tarde, em uma troca de e-mails, Newman qualifica seu ceticismo. "Mas como eu e meus colegas cientistas somos consagrados para fazer coisas que deveriam ser proibidas para os artistas? Porque nós estamos contribuindo para a compreensão das coisas? Assim são os artistas."

E talvez isso chegue na essência da controvérsia da Alba do Kac. Na era da Dolly e em uma época onde a doença da Vaca Louca e outras doenças estão abalando a Europa (sem contar com

Publicado originalmente na New York Arts Magazine, Vol.6, N. 6, Junho2001.

Ulli Allmendinger escreve sobre arte para revistas tais como New York Arts Magazine e ARTnews.

os tubarões colocados em formol e as vacas fatiadas de Damien Hirst), nós lutamos contra a crescente distinção embaçada entre arte, vida e ciência. Neste sentido, Kac é de vanguarda, rompendo as fronteiras estabelecidas entre arte, ciência e política. Alba não é muito sobre o brilho misterioso, mas sobre o escândalo que a ronda – as questões éticas e sociais que levanta.

Carole Kismaric, co-conservadora da exibição Paradise Now, realizada em Nova Iorque (2001), explica: "para fazer perguntas, para propor questões que agora estão causando estrondo através da cultura, e fazer isso de um jeito que dê uma forma visual, que as pessoas possam falar, isto é parte do que Kac está fazendo e é isto que os bons artistas fazem. Raramente eles encontram o tipo de questão que encantam as pessoas. No caso de Kac, a idéia que uma obra de arte do artista possa ser realmente a criação da vida é assustador para as pessoas. Onde está a força então? Isso diz respeito a quem você confia na cultura."

Ano passado, quando os cientistas completaram o esboço do projeto genético humano, ele foi anunciado como uma das maiores realizações na história da ciência. Embora o gene ainda carregue a informação que ajuda a formar as células vivas, está "na sua realidade biológica, no texto sem contexto, nos dados sem dimensão", como Dorothy Nelkin, professora de Ciências Sociais na Universidade de Nova Iorque escreveu em um artigo no Artsjournal em 1996. O trabalho de Kac é igualmente complexo, irritante e difícil de categorizar. Alba pode ser considerada arte? O que significa? Ela é o primeiro passo em direção a uma série de animais de estimação inventados? Uma forma de crítica social? Um espetáculo excêntrico? Enquanto as pessoas ainda estão lutando com a engenhosa coelhinha, Kac já passou para o seu próximo projeto.

As formas de vida

Pier Luigi Capucci

Na França, em fevereiro deste ano, graças ao trabalho teórico de Eduardo Kac, artista brasileiro internacionalmente conhecido e que trabalha com tecnologias, e a participação de alguns cientistas, nasceu Alba, uma coelha albina. Alba, apesar da aparência normal, é uma coelha muito especial: quando é exposta a uma determinada

luz resplandece em verde, tornando-se fluorescente. Alba, cujo nome enquanto obra de arte é GFP Bunny, foi criada artificialmente, utilizando uma mutação sintética do gen GFP da fluorescência da medusa Aquerea Victoria e é um dos primeiros exemplos de arte transgênica: a criação, por meio da genética, de um ser vivo orgânico complexo, artificial, para fins artísticos.

Alba deveria ser apresentada publicamente de 19 a 25 de junho em Avignon, no Avignon Numérique, no decorrer da Artransgénique, mas foi censurada, portanto impedida de aparecer. Louis Bec - responsável pela exposição, cientista e importante artista internacional (que tive a sorte de conhecer pessoalmente), engajado no fascinante setor da vida artificial - se indignou com o fato de que esta censura tenha impedido o público de ter acesso ao desenvolvimento científico e cultural que lhes dizem respeito diretamente e de refletir sobre as transformações do ser vivo operadas pela biotecnologia, nos domínios da arte, da ética e da economia.

De qualquer forma esperávamos por isso apesar de Alba ter sido anunciada. Novamente apresenta-se o fato de que seria "obra de arte". Não só porque há vários anos a biotecnologia e a tecnologia genética vem operando nesta direção, alcançando resultados que têm amplo espaço na mídia. Mas porque, pensando bem, trata-se de todo um movimento, de uma dimensão cultural, que mediante os instrumentos tecnológicos, procede, há muito tempo, de forma articulada porém estagnada no que se refere à reconstrução da vida.

Desde o final dos anos 80 – as atas do primeiro e histórico congresso internacional, organizado por Charles G. Langton, artificial life, reading (Mass) Addison-Wesley, são de 1989 – a contribuição para a vida artificial foi importante do ponto de vista teórico. Colocou-se em discussão a idéia dominante de que a vida resida na substância daquilo que consideramos "vivo", na constituição física dos organismos, estendendo o conceito de "vida".

Antes da vida artificial, visto que não se conheciam outras formas de vida que aquelas presentes no nosso planeta, e uma vez que todas estas são do tipo orgânico (isto é, baseadas no composto de carbono), acreditava-se que a vida pudesse ser criada somente

com a presença do carbono, isto é, com base na constituição física dos seres definidos "vivos" (dito em termos simplórios: no hardware). Era a matéria da qual eram feitos os organismos que definia a vida. Os estudos sobre a vida artificial e as aplicações que deles derivam, ao invés, geraram, no computador, criaturas que satisfazem os princípios fundamentais da vida (nascer, crescer, reproduzir-se e morrer ...) que não são do tipo orgânico, e sim fundamentados nos algoritmos (em termos simplórios: no software)

A vida não é portanto baseada na composição física, na matéria dos organismos viventes (o hardware) mas, em nível mais geral, nas instruções que as governam (o software), no programa biológico/genético que regula sua constituições físicas e, consequentemente, cria suas existências e comportamentos. A vida não reside na matéria pois são os mecanismos e os processos que determinam a diferença entre a vida e os demais fenômenos naturais.

Mas várias outras disciplinas, como a robótica, nanotecnologia, a inteligência artificial, foram também nesta direção, além de eliminarem velhos prejuízos sobre a natureza da vida enfatizaram, nos artefatos, a capacidade de se adequarem ao contexto, de responderem a determinadas situações: tenderam a reproduzir, em definitivo, a dimensão da vida, do ser vivo. E, como tive oportunidade de notar no passado também na D´Ars, a evolução tecnológica-informática está produzindo processos, objetos e artefatos, também de uso comum, sempre mais complexos, cujo comportamento tende a assemelhar-se ao dos organismos vivos. Pensa-se na capacidade de se auto regular e de se auto programar dos objetos e dispositivos de uso comum, tais como computador, eletrodomésticos, automóveis, jogos complexos capazes de simular alguns simples comportamentos dos seres humanos ... Máquinas "inteligentes", materiais "inteligentes", ambientes "inteligentes", inteligência artificial, agentes "inteligentes", entidades software capazes de desenvolver-se, reproduzir-se e de aprender pelos próprios comportamentos, tornam-se agora frases de uso comum (embora não seja dito que exista neles alguma coisa de inteligente). Não muda só a pele dos objetos mas seus comportamentos; estes artefatos e estes processos direcionam-se para uma espécie de existência autônoma, uma espécie de vida.

Há portanto, em definitivo, uma convergência para a reprodução da vida: nas máquinas, nos artefatos e nos processos nós procuramos reproduzir a vida. Tal convergência pode ser direta ou derivada. É direta quando se intervém ativamente nos mecanismos e nas modalidades do vivente, ou quando ao admitirmos a sua essência e eficácia, tenta-se sua emulação. É derivada quando é a própria complexidade dos processos e dos artefatos tecnológicos a conduzir no campo do vivente, a conseguir propriedades análogas

Originalmente publicada em D'ars (Número 163/164 – Dezembro 2000) pp. 19-21, Milão

Pier Luigi Capucci se ocupa dos sistemas e linguagens de comunicação e desde início dos anos oitenta, de novas mídias. Ensina teoria e técnicas das novas mídias na Universidade de Roma "La Sapienza" . Publicou em periódicos nacionais e estrangeiros, escreve em várias revistas. É redator da Domus. Publicou os livros "Realtà del Virtuale", Bolonha, Club, 1993, sobre o virtual tecnológico e as relações entre a cultura e a representação, e "Il Corpo Tecnologico", Bolonha, Baskerville, 1994, sobre o impacto das tecnologias no corpo humano.

àquelas dos viventes. É importante notar, revisitando a mitologia e a história, como esta pesquisa da vida, da criação da vida, não é uma exclusividade da nossa contemporaneidade, mas está entre os desejos mais remotos e persistentes da humanidade.

Voltando à Alba, o que choca é que a arte se utilize daqueles instrumentos. Por "novas tecnologias", entende-se geralmente "tecnologias baseadas na informática" e seus derivados. Existem todavia, outras tecnologias, como aquelas baseadas na biologia e na genética: por que não deveriam ser utilizadas pelos artistas? Por que algumas tecnologias deveriam ser vetadas? Onde está a contradição?

Alba, então, como toda arte interessante, abre novos horizontes, mas também novas questões. Uma vez que se respeite a sua existência, como parece evidente no texto, que Eduardo Kac fez circular (cfr.http://www.noemalab.com.na sessão de idéias), o que nos perguntamos é: teriamos o direito de fazê-lo? E mais especificamente: a arte, que não possui por definição finalidades cientificas, práticas ou utilitárias (que de qualquer forma poderiam justificar a experimentação), teria o direito de fazê-lo? Alba porta longe da arte, com sua existência provocativa, evidencia contradições, interrogações, prejuizos, ideologias, evoca fantasmas ... Antecipa a discussão que desempenhará a nossa cultura nos anos que virão.

Insurreição

Gerfried Stocker

Eduardo Kac pode ser descrito como um representante prototípico da nova arte, que emergiu de uma relação direta com a revolução digital e com as tecnologias e teorias da informação, nas quais baseia-se.

Como pesquisador, está sempre em busca novas ferramentas e métodos, investigando a fundo os territórios técnico-científicos em busca de novas formas de expressão para seus projetos artísticos e da expansão de seu repertório de material artístico. Atualmente, depois da Holografia, da Telerobótica e da Internet, a biologia molecular é o novo campo das Ciências Naturais onde Eduardo Kac tem desenvolvido seu trabalho.

Ao invés de limitar-se ao papel de intérprete e comentarista, Edu-

ardo Kac intervem diretamente nos componentes sócio-estrutural e técnico-sistemáticos, mudando modelos artísticos e esquemas comportamentais tradicionais e reinventando-os. Sua estratégia para alcançar tal objetivo é abordar o tópico em discussão a partir de premissas sempre novas, mas através de uma mudança constante de perspectiva.

Mesmo em seus trabalhos holográficos do início dos anos 80, que caracterizou como "Holopoesia", Eduardo Kac não estava tão preocupado com a representação tridimensional de objetos. Antes, preocupava-se com o uso de processos temporais através do meio

Time Capsule

da imagem. Ele dissolveu a linearidade da apresentação de uma obra em favor de uma apresentação quase hipertextual, onde o papel do observador é expandido para o de um papel de receptor-ativo. Essas montagens em linguagem holográfica estão entre as poucas tentativas de desenvolver novos rumos para a poesia experimental utilizando possibilidades técnicas da nova media.

A maior parte de seus trabalhos anteriores envolvia telecomunicação e telepresença, e nessa percepção da realidade, a

comunicação da presença é seu principal interesse. Conseqüentemente, mesmo em seus primeiros projetos robóticos, o corpo, e seu potencial sensorial, tem sido o foco principal.

A interface entre homem e máquina, entendida em um sentido mais amplo como contexto para a experiência, pode ser observada em obras como "Ornitorrinco" (1989), desenvolvida juntamente com Ed Bennett, ou de forma ainda mais elaborada em "Avis Rara" (1996), uma instalação de telepresença interativa onde um pássaro-robô é posto junto com pássaros de verdade em um aviário com plantas artificiais. Usando capacetes virtuais, os visitantes podem não apenas controlar a cabeça do pássaro robótico como também assumir seu ponto de vista, e observar a si mesmos através da câmera nos olhos do pássaro.

Originalmente publicado no catálogo da "Genesis", publicado pelo Centro de Arte Contemporânea O.K., Linz, 1999. Pág. 41 – 43.

Gerfried Stocker é artista, e desde 1995 é Diretor Artístico do Festival Ars Electronica e Diretor Geral do Ars Electronica Center.

Além do seu trabalho "A-Positivo", na ISEA 97 em Chicago, também junto com Benett, Eduardo Kac abriu um novo campo, particularmente com sua obra "Time Capsule".

Como parte do projeto de uma exposição em 11 de novembro de 1997, Eduardo Kac implantou um chip de identificação (como os utilizados para rastrear animais roubados ou perdidos) no seu tornozelo e registrou o código gravado neste chip junto a uma base de dados internacional. O que seu trabalho questiona, além da vigilância constante do ser humano visível, que é possibilitada pelas tecnologias da informação e da genética, é, essencialmente, o cada vez mais complexo e abrangente processo de conectar seres vivos às máquinas.

Eduardo Kac denomina "arte transgênica" o novo campo artístico que percorre na engenharia genética. E, seu projeto "Genesis", exibido pela primeira vez na Ars Electronica 99, demonstra como a arte transgênica deve ser entendida.

Artistas como Eduardo Kac estão trabalhando em propostas para o nosso futuro próximo, em que a diferenciação tradicional entre natural e artificial, construida com base nos conceitos de orgânicos e auto-organizados para seres vivos e externamente determinadas para máquinas, não será mais válida. Este é um progresso que nos desafia a buscar o auto-conhecimento como seres humanos, não apenas no nível filosófico, mas também, no nível denominado de senso comum.

Se evoluirmos da representação e simulação da vida para sua criação e formação, então esta é uma área da qual a arte não pode abster-se.

Criando a Coelhinha Colorida (GFP Bunny)

Blake Eskin

Com proteínas fluorescentes e bactérias manipuladas, Eduardo Kac usa as ferramentas da ciência a serviço da arte transgênica

Quando Eduardo Kac propôs o GFP K-9 - um trabalho de arte envolvendo um cão modificado por um gene de água-viva que o faria brilhar na luz ultravioleta - para o festival Ars Electronica, em Linz, na Áustria, o público, estupefato, fez silêncio. Não importa

que o genoma do cachorro ainda não tenha sido mapeado e que seu projeto possa levar décadas para se realizar, ou que os cientistas já tenham criado em laboratório ratos com proteína fluorescente verde, ou que o cachorro em questão não fosse parecer diferente dos outros na luz natural. O plano para alterar o código genético dos animais fez Kac, com seus cabelos escuros e encaracolados, usando um simpático par de óculos coloridos, parecer um intelectual herdeiro de Dr. Frankenstein .

Embora Kac (pronuncia-se katz) chocasse o mundo em Linz com o conceito do GFP K-9, no ano seguinte seu empreendimento de realizar o GFP Bunny (Coelhinha PFV) iria provocar um estardalhaço ainda maior. Neste caso, o diretor do laboratório francês que criou a coelha a pedido de Kac recusou-se a entregá-la ao artista, que tinha planejado levá-la para casa, para suas esposa e filha, em Chicago. Ainda que ele entendesse o GFP Bunny como um trabalho de arte que explorava a interação social entre sua família e uma coelha albina fluorescente chamada Alba, muitos críticos assumiram que a própria coelha deveria ser olhada como um objeto de arte, apesar de esta não ter sido a intenção de Kac. O conseqüente escândalo detonou manchetes em todo o mundo, que se utilizavam de trocadilhos como CROSS HARE (em inglês, "cross-hair" é a interseção de duas linhas, como no centro de um alvo; "hare" é lebre; "cross hare" é cruzamento de lebres), ao mesmo tempo zombando da disputa e expressando um certo desconforto com o projeto de Kac.

"É tão fácil temer ou odiar aquilo que não se conhece", diz Eduardo Kac, 39 anos, professor da School of the Art Institute of Chicago. Nos últimos anos, ele tem testado os limites da criatividade e da opinião pública em relação ao gênero que ele chama de arte transgênica; isto é, trabalhos de arte envolvendo bactérias modificadas geneticamente, mamíferos bioluminescentes e outros organismos que carregam material genético modificado. O último trabalho transgênico, "O Oitavo Dia", inaugurado em outubro de 2001 na Arizona State University, em Tempe, e que permanece exposto na página do artista, www.ekac.org, é um ambiente fechado habitado por camundongos, peixes, plantas e amebas, todos geneticamente imbuídos de proteína fluorescente verde, ou PFV (GFP), de uma água-viva. Sob luz azul e vista por um filtro especial, os organismos

parecem brilhar. E mais, as amebas estão contidas em um "biobô", um robô que tem seus movimentos governados pela atividade coletiva das microscópicas criaturas.

"Num certo sentido, os microorganismos tornam-se a mente do robô", Kac explica. "Quando eles ficam sem comida ou são colocados sob stress, eles começam a se comportar como um único organismo maior."

Em trabalhos como "O Oitavo Dia", criado em colaboração com 20 especialistas, Kac está usando as relações entre as espécies (incluindo humanos) para chamar a atenção para a fronteira em dissolução entre a biotecnologia e as principais correntes da cultura contemporânea. Em "Gênesis", de 1999, Kac pegou uma linha da Bíblia sobre a dominação do homem sobre todos os seres vivos e a traduziu para o código Morse. Usando, então, uma fórmula criada por ele, ele a mapeou em quatro aminoácidos que são os pedaços do código genético. Bactérias clonadas do gene resultante foram expostas numa galeria sob luz ultravioleta. A luz causou mutações nas bactérias, que, por sua vez, reescreveram o verso bíblico.

"Eduardo está levantando algumas das verdadeiras grandes questões", diz Marvin Heiferman, um curador independente que incluiu "Gênesis" em Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution, a exposição de 2000 que ele co-organizou na galeria Exit Art de Nova York.

"Ele não tem os constrangimentos de um cientista pesquisador. É precisamente por ele ser um artista que ele tem a liberdade de expressão para levantar idéias que os outros não teriam."

"Gênesis", o primeiro trabalho transgênico realizado por Kac, era a obra central de uma exposição individual na Julia Friedman Gallery, em Chicago, em maio de 2001. Encryption Stones (2001), um par de peças de granito preto, como a Pedra de Roseta, gravado com as versões em inglês do código morse e do código genético do gene Gênesis, foi vendido por US$ 13.000.

"Gênesis" também promove a exploração levada a cabo pelo artista, desde os anos 80, da linguagem e da comunicação, e manifestada através da poesia holográfica e também em trabalhos telemáticos que incorporavam telefone, fax, ou conexões pela internet. Como muitas de suas obras, "Gênesis" pode ser experimentada à

distância: visitantes da página do artista podem manipular o nível da luz ultravioleta na galeria.

A idéia de que figuras quiméricas estão sendo desenvolvidas e exibidas para fins artísticos levou bioeticistas, ativistas de direitos dos animais e outros, a condenar Kac como arrogante e equivocado. Mas Kac nega pretender que os organismos sejam objetos de arte: os animais modificados não têm a intenção de serem algo monstruoso, mas sim de ultrapassar distâncias e forjar conexões, como ele fez com seus trabalhos telemáticos.

"Eu acredito firmemente que qualquer reação negativa de uma pessoa em relação ao GFP Bunny desaparecerá quando esta pessoa a segurar nos braços," diz Kac. Em sua opinião, a reação ao GFP Bunny tem menos a ver com "existir uma coelha adorável e sã no mundo" do que com a falta de consciência pública das capacidades correntes da biotecnologia. Não foi Kac quem primeiro apareceu com a idéia de modificar animais geneticamente para fazê-los brilhar; cientistas têm inserido PFV em genes para estudar o desenvolvimento embriônico, e eles não observaram nenhum efeito adverso nos animais.

"Há certos tipos de experiências que dão novas formas ao pensamento, e você não pode mais ocupar a mesma posição em

Traduzido por Patícia Canetti para o Canal Contemporâneo.

Originalmente publicado em inglês em ARTnews, dezembro 2001, (Volume 100/Número 11), na seção especial The Next Wave: Ten Trendsetters to Watch (A Próxima Onda: Dez Nomes Ditando Tendências), págs. 118-119.

Blake Eskin escreve sobre arte para publicações como ARTnews e The New York

que estava antes," diz Kac. "Não é confortável, mas, uma vez que você percebe que isso vem como uma intervenção simbólica, que aumenta a consciência das mudanças culturais em curso, é um insight profundo."

Para Kac, o artista deve prover insights a respeito de como nós tememos a tecnologia ou como percebemos a diferença, e não deve fazer isso necessariamente de maneira tradicional. (O artista não é necessariamente um artesão: Kac concebe seus trabalhos mas, muitas vezes, confia sua realização a profissionais especializados.) Ele cita as esculturas cinéticas de László Moholy-Nagy, "A Guerra dos Mundos", de Orson Welles, e as poéticas experimentais de Guillaume Apollinaire e E. E. Cummings como influências.

Kac, natural do Rio de Janeiro, também tira inspiração dos trabalhos de artistas brasileiros: Lygia Clark ("o que me inspira não são somente as suas soluções formais mas o seu compromisso de ir aonde se precisa, mesmo quando as circunstâncias podem ser adversas") e Flávio de Carvalho. Num "experimento" artístico em 1931, Flávio marchou por uma procissão católica e flertou com a jovem mulher que representava a Virgem Maria até a polícia interceder para salvar sua vida.

Alguns críticos ligaram GFP Bunny a uma ação de Joseph Beuys de 1965, onde o artista alemão embalava uma lebre morta em seus braços numa galeria de Dusseldorf, mas Kac rejeita qualquer paralelo. "É uma comparação meramente formal", diz." Eu estou falando de criar vida ."

"Da mesma maneira que as pessoas não queriam pensar em terrorismo até recentemente, as pessoas não querem pensar sobre clonagem. Você sabe que clonagem está sendo feita em algum laboratório privado em algum lugar," diz Heiferman, acrescentando que o trabalho de Kac está "levantando questões desconfortáveis. Numa certa medida, ele é um artista 'bad-boy' e isso é uma boa coisa."

[1]Tirado de uma reportagem no USA Today, Abril 28-30, 2000.

Coelhinha PFV

Carol Becker

Quando foi provado pela primeira vez que Dolly, a ovelha clonada, tinha na composição genética a idade de sua anfitriã, isto

ameaçou acabar com o fascínio pela clonagem como um método viável de reprodução (Porque um membro de qualquer espécie desejaria iniciar a vida em idade já avançada?). Mas em Abril de 2000, quando cientistas do Advanced Cell Technologies em Worcester, Massachusetts, anunciaram que suas vacas clonadas "possuiam células com relógios acertados com os de recém-nascidos", foi uma revelação.[1] Pareceria que, finalmente, os seres humanos tinham encontrado a fonte da juventude. Agora, capaz de replicar outras espécies (e algum dia nós mesmos) ad infinitum, poderiam(os) permanecer jovens para sempre.

No núcleo do Projeto de Genoma Humano, clonagem, e biotecnologia, parecia haver um desejo desesperado de encontrar "o segredo da vida", uma busca que pretendia derrotar os mais temíveis elementos da nossa programação genética—a inevitabilidade da imperfeição, da deterioração, da doença, e da morte. Talvez o diálogo sobre o "pós-humano" seja, fundamentalmente, sobre o nosso desejo de fugir da vulnerabilidade humana, da mortalidade, e da nossa consciência subjetiva dessas condições. E se tal experimentação e teoria é uma tentativa pessoal e ontogênica de desafiar a morte, também é um esforço filogenético para continuarmos a nos desenvolver como espécie quando poderia parecer que todas as dramáticas evoluções "naturais" do corpo físico chegaram ao fim. Simultaneamente a este interesse em imortalizar o corpo físico está uma tentativa de criar um corpo virtual novo, livre da gravidade.

Um dia talvez possamos decantar o nosso velho "eu" ou núcleo de dentro de uma concha cibernética armazenada em alguma versão de um disco flexível de onde nossas identidades coletivas e singulares poderiam ser eternamente recuperadas (mas, esperançosamente, não apagadas). Essas motivações complexas estão freqüentemente fundamentadas nos discursos de transcendência e liberação.

Se, no mundo da arte, as teorizações dos anos de 1980 e 1990 eram sobre questões de identidade—a mineração da nuança de uma personalidade histórica, conceitualizada na sociedade, ou o que o ser humano é, então, talvez, esta nova era seja caracterizada pelo o que o ser humano não é, e focalize a incorporação do outro;

a recombinação do natural e do fabricado; o físico e o virtual; a destruição de distinções entre a arte e a ciência; o sítio da experimentação visual torna-se agora o corpo verdadeiro material, e não meramente sua representação; a interrogação dos parâmetros permeáveis da diferenciação das espécies—hibridades novas—bem como a ciborganização e a robotização do corpo humano, e a humanização da máquina. Talvez estejamos agora enamorados da noção do pós-humano precisamente porque percebemos a humanidade como um construto esclarecido e obsoleto que é impossível de se obter. "Dystopian"—incapazes de imaginar a transformação da sociedade e de estruturas sociais, tornamo-nos fascinados com alguma coisa pré-social: a fonte da vida e todas as suas diferenciações como manifestado no Projeto de Genoma Humano. Nosso foco agora mudou para as origens da existência para nos desviar da questão da existência em sociedade? Ou isto é na verdade a questão da identidade levada à um nível ainda mais básico: O que é humano? O que é animal? Onde os dois se juntam? Como podemos ganhar controle sobre o código que nos faz humanos e nos diferenciar dos 98% de nossa composição que é geneticamente parecida com a dos macacos? Estamos nostálgicos pela nossa colocação no mundo animal (os 98%) ou comprometidos a deixar tais categorizações para trás de uma vez por todas (os 2%), através de nossa capacidade de controlar como todos animais, incluindo nós mesmos, se desenvolvem? Ou estamos simplesmente enfadados, temerosos de que aparentemente nossos relacionamentos intransigentes entre a mente e o corpo, consciente e inconsciente permanecerão inalterados até a eternidade? Dentro deste amplo, imprevisto, potencialmente perigoso, filosoficamente rico campo de experimentação, marcado pela falta de exame da motivação e conseqüência potencial, entram artistas, muitos dos quais amam criar em tais espaços de metáfora, ambigüidade, virtualidade, multiplicidade, artificialidade, "utopianismo", risco, e caos.

Eduardo Kac é um desses artistas que tem navegado nessas novas geografias há algum tempo. Kac acredita que, "se deixarmos a tecnologia atrás da arte, se não questionarmos como a tecnologia afeta as nossas vidas, se não usarmos esses veículos para levantar

[2]Eduardo Kac: Teleporting an Unknown State, Outubro 1998.

[3]Todas as citações de Eduardo Kac foram tiradas de uma entrevista com o autor em Chicago, Maio 2000.

questões sobre a vida contemporânea, quem fará isso?" [2] Ele tem utilizado cada uma de suas obras de arte e espetáculos para atrair a atenção da mídia e desse modo encorajar diálogos públicos sobre as questões sociais, suas interações e intervenções. Dentre outros projetos, Kac tem desenvolvido uma semente única em uma galeria em Nova Orleans com a luz enviada por indivíduos ao redor do mundo via Internet (Teleporting an Unknown State). Ele implantou um chip em sua própria perna, registrando-se como um animal e como proprietário de um banco de dados de identificação animal virtual (Time Capsule). E criou um trabalho onde um dispositivo robótico projetado para extrair oxigênio do sangue humano e, com ele suporta uma pequena chama (A-positivo).

Em sua obra mais recente, Kac colaborou com o geneticista Louis-Marie Houdebine para criar um "coelho PFV" — um coelhinho albino transgênico cuja composição genética é alterada por um gene extraído de uma água-viva do Noroeste do Oceano Pacífico que contém PFV, proteína fluorescente verde. Os cientistas já haviam utilizado esta substância para rastrear as mudanças genéticas em sapos e ratos. Kac originalmente quis criar um "PFV K-9" — um cachorro que viraria fluorescente sob uma luz azul ou brilharia verde no escuro, como o coelho. Mas a tecnologia não tinha avançado o suficiente para permitir levar a fluorescência para a pelagem do cachorro. Daí Alba, o coelhinho albino. Mas Kac insiste que a Alba apenas não é o projeto de arte. Melhor, segundo Kac, "isto é um gesto—a criação, a integração social, e a reação" é o que compreende a peça atual. [3]

Eduardo Kac espera viver com Alba (agora com alguns meses de idade) em um contexto de uma galeria em Avignon, França (como parte do festival de arte AvignoNumerique), onde tentará "normalizar" seu relacionamento com ela, construindo um espaço doméstico onde ele e Alba irão coabitar por um período de duas semanas. Lá, visitantes poderão ver a coelha e observar seu brilho sob uma luz azul. Como um resultado das semanas em Avignon e da discussão sobre questões diversas que esta obra gerará, Kac deseja "deslocar o discurso de um animal transgênico, de um modelo científico para um assunto social". Kac pretende, então, voltar para Chicago com Alba, onde ela se tornará um "membro de sua

[4] Idem.

família". [4] Ele está interessado em descobrir o lugar de diálogo público além das polarizações óbvias—o "utopianismo" que pode circundar a bioengenharia assim como o medo que freqüentemente acompanha seus resultados potenciais. Ele também está interessado em como as questões sobre as artes "transgênicas" (transplante genético de espécies cruzadas) são discutidas na arena pública e como a existência da Alba, e a reação à isto, pode,

[1] O termo "domínio consensual" é muito importante para Kac e surgiu na nossa conversa repetidamente. Isto levanta questões sérias sobre como alcançar o domínio consensual com

Publicado originalmente no Art Journal, Nova Iorque, Outono 2000, pp. 45-47.
Traduzido do inglês por Patricia Canetti, Canal Contemporâneo

Carol Becker é reitora da Escola do Instituto de Arte de Chicago, autora e editora de vários livros.

Ritos Viciosos

Encontros com o outro

Entrevista de Maurício Dias e Walter Riedweg a Glória Ferreira

Rio de Janeiro, 2001

Mauricio Dias e Walter Riedweg abordam, nessa entrevista, as questões subjacentes aos seus encontros com coletividades e indivíduos, e a dimensão política como dado central no trabalho que realizam. Abordam igualmente a trajetória dessa parceria e o percurso no circuito internacional. A mostra O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo, recentemente realizada no CCBB, Rio de Janeiro, apresentou um significativo conjunto de obras, entre as várias quais são aqui discutidas pelos artistas.

Arte contemporânea, Mauricio Dias e Walter Riedweg, Arte Pública.

Glória Ferreira: Dar a ver, visualizar tensões coletivas, segundo vocês, caracterizaria o trabalho que vêm desenvolvendo com situações, coletividades. Qual seria a diferença em relação ao site specific?

Maurício Dias: O site specific, o miniteatro, a prática de espalhar elementos nas vias públicas, as mais públicas possíveis, são políticas culturais para criar acessibilidade à arte sem implicar preocupação com o artista nem com as pessoas que pagam, que produzem, que apresentam, que curam arte. Enfim, todo mundo que trabalha tem uma preocupação com a acessibilidade. É um problema da pesquisa também. Toda pesquisa tem estes dois lados: o de se aprofundar cada vez mais e o de torná-la prática, mais acessível ao outro. Traduzi-la para o outro. O site specific, o miniteatro, a implantação do monumento são tentativas históricas, momentos diferentes da história da acessibilidade da arte. E o nome "arte pública" acabou saindo disso: é a história da acessibilidade da arte. Quando falamos em "interterritorialidade", queremos dizer "fazer o processo em um lugar e levá-lo para outro". Não se trata de community art, fadada a ser uma arte de gueto. Se você faz um projeto com os meninos da Mangueira, para mostrar para os meninos da Mangueira, na quadra dos meninos da Mangueira, vai ser um projeto cuja ressonância só se dará ali dentro. Na medida em que é levado para a quadra do Salgueiro, já dá um "tiltzinho", porque o Salgueiro vai se tocar, e por ai começa. Por exemplo, quando se tira um projeto da rua e se coloca num museu, o museu diz que a rua é um gueto e que não tem cultura, mas a pessoa da rua diz a mesma coisa sobre o museu – "aquilo é um gueto, não podemos entrar" –, até porque o museu é um gueto mesmo! socialmente falando. A interterritorialidade, nesse sentido, é uma estratégia mais contemporânea. Por exemplo, na África do Sul,[1] em vez de exibir o trabalho numa galeria, mostramos no meio de um gueto de verdade, no telhado de um dance club de negros, no território mais negro, na rua mais perigosa da cidade. Veio todo mundo da classe artística, porque a

[1] Trabalho apresentado: Ronda Noturna &Video Wall, Johannesburg Art Gallery, 2001.

Meu nome na tua boca

mídia especializada havia comentado. E a peça falava sobre essa territorialização também – eram as bocas de Meu nome na tua boca , que evocavam a história, a memória do amor, do sexo. E os lábios no vídeo se integram um ao outro, como numa superposição. É uma coisa visualmente sexual e, dependendo da cena, mistura o branco com o negro. E isso num telhado daquele gueto negro. Havia uns 200 brancos e 1.500 negros em volta. Isso é uma tática para misturar os territórios. Foi o contrário do Devotionalia, em que 1.500 favelados, que nunca tinham ido ao MAM, foram à abertura da exposição. Entraram naquele museu e o consumiram, e tudo mais que podiam. Não deixa de ser um momento, como o trabalho na África do Sul foi outro momento. Os artistas que pesquisam estão se preocupando com a acessibilidade e estão desenvolvendo estratégias, práticas, enfim, insights, como foi o site specific.

GF: O site specific teve sua importância histórica ao questionar a visão formalista da arte e sua suposta autonomia. O trabalho de vocês toca questões coletivas, situações sociais, sem ser trabalho social. Seria esse o diferencial?

MD: Normalmente, quando nos perguntam se fazemos site specific, dizemos que fazemos

context specific. Trabalhamos com contextos específicos e, de alguma forma, temos a pretensão de inserir contextos específicos em um discurso global. Relacionar a questão do menino de rua, do prisioneiro, do cego ou da memória do amor, que não deixa de ser específica, dentro da diversidade, dentro da complexidade da cidade, da vida pública, do indivíduo enquanto elemento público. Porque o indivíduo também é público, por mais individual que seja.

Walter Riedweg: São sempre exercícios de tentativas de falar sobre algo. A percepção de cada um muda todo dia. Ninguém pode dizer, com certeza, que a palavra que usou ontem será dita amanhã. A mídia faz isso e muito rápido, afirmando sempre esse discurso pequeno, mas, no fundo, todo mundo sabe que o fato de falar sobre um assunto, sobre um certo objeto, é complicado, é sempre uma conquista. Nosso trabalho poderia ser definido como um contexto de exercícios.

GF: É sobre a dimensão política?

WR: Para mim, é uma questão política. Uma escolha. É a minha visão. A fragilização das coisas é a maior tarefa, porque esta afirmação "quem fala não duvida" me assusta. Não quero um discurso simplista, embora seja muito complicado manter um discurso complexo: gostaria de falar sobre tudo e manter a complexidade. Sei bem, é uma posição impossível. Nenhum partido tenta isso. Todo mundo anda muito simplista, numa propaganda idiota... o poder funciona assim. Claro, é uma posição de muita força. Não me interesso pelo poder, mas pela conversa. Nesse sentido, é uma questão política, embora não tenha a ver com a política do dia-a-dia, mas com o modo de se colocar no mundo.

GF: Devotionalia, primeiro trabalho de vocês, envolvia uma clara dimensão política...

MD: Não há como se ver ou pensar em formas de arte, exercícios de pesquisa artística, prática artística, sem política. Uma metaforazinha: um amigo nosso divide os homens em dois grupos – o daqueles que fazem xixi fazendo barulho e o dos que fazem sem barulho. É interessante, porque tudo é uma questão de opção, de quanto barulho você quer fazer ou não. Mas você está exercendo algum interesse, não importa o barulho que faça: é político. Toda arte é política. Existem, no entanto, formas de arte que são mais ligadas ao ativismo, a um ideal. Devotionalia o foi, claramente. De todos os nossos trabalhos foi o mais idealista, o mais utópico e extremamente problemático: cheio de poesia, de intenções e de erros. Um trabalho frágil, porque extremamente ativista. Durou três anos, envolveu três mil pessoas...

GF: Até a própria classe política...

MD: Envolveu a classe política in persona: senadores, deputados e pessoas do setor social. Nosso papel foi mais de administração dos diversos interesses em jogo e de manutenção do conteúdo poético, da complexidade, como Walter falou. É, com certeza, nosso trabalho mais ativista. E isso não só por trabalhar com um grupo extremamente estigmatizado – os meninos de rua –, mas

também por envolver pessoas que lidam permanentemente com eles, dos assistentes sociais aos políticos. E a própria forma do trabalho era esta, tirá-lo do campo artístico pouco a pouco: primeiro da favela para o museu de arte contemporânea; depois para o território político mesmo, para a arena política, ou seja, para o Congresso Nacional, onde ele foi exposto pela última vez, e, finalmente, para a internet. Nossa preocupação não era ocupar, mas apresentá-lo nos diversos territórios que faziam parte de seu discurso, para manter a complexidade na própria forma de apresentação.

GF: Que questões vocês se colocavam em relação à arte, que levaram ao Devotionalia? Como essas questões políticas, utópicas, se relacionavam com as considerações que vocês, naquele momento, faziam sobre o meio de arte, o circuito, etc.?

WR: Eu trabalhava no contexto do teatro, da música e tinha muitas dúvidas sobre o uso do tempo, do meu e do tempo dos participantes do grupo. Não acreditava mais nesse encontro, havia se tornado uma coisa muito cafona. Como posso interessar ao público se não tenho mais interesse pelo que faço? Isso me levou a questionar tudo, a tentar me colocar no mundo e no mundo da arte também. Nesse questionamento sobre como lidar com a pessoa, com o tempo e com o lugar surgiram várias estratégias de como fazer, por exemplo, uma peça de teatro. Fiz uma peça, junto com a população de uma cidade muito pequena na Suíça, Sursee, em que usamos toda a cidade como palco, o público andando nas ruas. O teatro foi só o ponto de partida. Nesse projeto Maurício começou a interferir, a perguntar e a fazer propostas. Enfim, a mexer com meu trabalho. E eu deixei. Percebi que ele entendia o que eu fazia. Havia muita tensão, mas isso faz

Devotionalia

parte do trabalho em parceria. Também não foi assim "agora nós vamos entrar numa carreira pelos próximos três anos". Isso cresceu dentro do trabalho.

MD: Nossa colaboração permanente não foi projetada, ao contrário, foi resultando... Surgiu muito mais pela afinidade de nossas dúvidas em relação ao sistema da arte do que por afinidades formais. Ele veio do teatro e da música, e eu vim da pintura e gravura, pólos que tinham pouco a se tocar. As dúvidas continuam. Tentamos respondê-las ou combater algumas das divergências que temos em relação a esse esquema, na medida em que inserimos nosso trabalho como alternativa nesse espaço. Nunca viramos as costas para o mundo artístico. Sempre utilizamos museus, pincéis, câmeras de vídeo, os aprendizados de teatro e música de Walter... Tudo isso virou componente do processo, mas sempre, maquiavelicamente, tentando colocar em xeque o próprio sistema, ou seja, questionar para que se faz uma exposição. Não é só para decorar, não é para o patrocinador ficar contente, não é uma imposição de poder do próprio artista. É uma questão de dialogar com a sociedade. Um diálogo de idéias, assim como quem escreve um livro e espera não só a publicação de sua idéia, mas também que sua idéia entre no mundo das idéias que estão aí. Para dialogar. Nesse sentido, é um exercício permanente. Na época em que eu pintava, trabalhava com galerias na Suíça e tinha jantares, patrocinadores, compradores (a galeria precisa disso para sobreviver), era aquele formato. Fazer uma escultura – precisa do pedestal para exibi-la de forma "limpa": a coisa da autonomia, do white cube – tudo o mais neutro possível para a idéia brilhar. Isso sempre nos incomodou muito, procuramos fazer arte nos lugares sujos mesmo, tumultuados, contaminados. Acreditamos que a contaminação é uma forma de arte. Talvez a contaminação seja, em nosso caso, sinônimo da negociação. Negociação para se contaminar e não para evitar a contaminação.

GF: Vocês se referiram ao questionamento do estado das coisas, da redefinição do significado das coisas, e aí entra a questão da memória. A memória é um dado extremamente importante, me parece, no trabalho de vocês, até mesmo como dimensão política.

WR: Com certeza, mas a memória é polêmica também. Há memórias muito específicas, pessoais... não é algo objetivo. Muitas vezes, no entanto, a memória aparece também como uma coisa pura, como o mundo interior do outro, o que me interessa muito. Sou fascinado com meu subjetivo e com o que passa em minha cabeça: fecho os olhos, viajo, ouço outras pessoas falando... O que passa nas cabeças dos outros é uma mistura de imaginação e memória. A memória, por outro lado, muitas vezes responde a uma questão muito específica. Existe também a que lida com as convenções, e perceber a tradição, quando se está em contato com uma coisa boa, é importante, mas, como as facas de dois gumes, é muito perigoso acreditar que a tradição vai resolver...

MD: A memória guarda em si um trunfo de resistência, dessa eterna batalha do mundo interior com o mundo exterior. Talvez isso seja política ou o que se possa chamar autenticamente de política, e toda arte é em si um elemento político. É esse eterno traduzir do mundo interior para o mundo exterior, enfim, desse fluxo de dentro para fora e de fora para dentro. A memória é

um marco de luta que cada um tem, nesta coisa de "como eu me insiro no mundo". Não é só por meio de minhas atitudes, mas também da memória do que eu já fiz, onde eu já me inseri, do que causei e do que causaram em mim. Nesse sentido, trabalhamos com memória, sim. Em todos os trabalhos, a parte documental é justamente o registro da memória. Da memória de cada um, de cada grupo, da memória coletiva – no sentido da soma de individualidades. A memória talvez seja o único registro limpo, individual, da prática de viver de cada um. Se você faz um trabalho ou fala sobre um grupo ou uma prática, um encontro ou sobre o outro, fatalmente vai cair na memória, se confrontar com a memória do outro, com sua memória... é um "baú" que, volta e meia, usamos.

GF: Vocês falam que "o momento forte seria o momento da representação". Como poderíamos traduzir esse momento? como uma experiência estética vivida pela comunidade? Que tipo de legado o trabalho deixa? Ao circular no meio de arte, não haveria o risco de perder um pouco essa memória?

MD: Nosso trabalho é extremamente efêmero e nos coloca vários problemas quanto a sua disseminação e sua documentação. Há o lado experimental, mas sobretudo é uma prática, um exercício estético coletivo. Procuramos não falar a respeito da função social, mas da função do encontro com o outro, do encontro com a sensibilidade coletiva. Até porque, na verdade, as representações são como congelamentos de uma prática, de um determinado projeto.

GF: Como tem-se dado a relação de vocês com os curadores? A experiência com Mary Jane Jacob, por exemplo...

MD: Mary Jane foi uma grande parceira de discurso e de aprendizado para fazermos o que se faz. O encontro com Mary Jane, Catherine David, com Paulo Herkenhoff e com alguns outros curadores foi bacana. Foi uma forma de poder entender o que fazemos, o que queríamos e aprofundar isso com a ajuda de pessoas que também têm essas mesmas dúvidas. O tipo de dúvida que temos não está muito longe da que o curador tem em seu trabalho. Prefiro falar dúvida; questão todo mundo tem, dúvida nem todos.

WR: Se o curador convida, abre um espaço para se desenvolver o trabalho, ajuda muito, porque o trabalho pode ser polêmico, mas não se reproduzir nunca se estivermos sozinhos. O Devotionalia, no entanto, foi uma iniciativa só nossa. Não havia curador, e, então, levou quatro anos, sendo um ano só para obter uma parte do dinheiro para começar. Depois, a produção. Se existe o apoio do curador, é maravilhoso, porque abre um espaço para sobrevivermos e trabalharmos sem toda essa pressão.

GF: Há, hoje, toda uma crítica em relação ao papel do curador. Mary Jane, em Atlanta, inicia uma discussão sobre a colaboração, digamos.

WR: Nós passamos por isso no Atlanta Art Festival. Algumas vezes quase deu briga, mas foi

muito importante para tudo.

MD: Nós não concordamos com essa visão crítica. Negociamos com Mary Jane do mesmo jeito que negociamos com a prisão, e sem dúvida foi extremamente produtivo. Mary Jane foi fundamental em nossa formação. Ela valeu mais do que os quatro anos de Fundão. Cada briga com ela foi um 10.

WR: Se você consegue lutar com alguém do jeito que ela é, trata-se realmente de uma boa luta... ao mesmo tempo, quando não concordamos, existe respeito entre nós.

GF: Como foi a participação nas mostras organizadas por ela, por exemplo, Conversation at The Castle, no Atlanta Art Festival, em 1996?

MD: Em Culture and Action, Mary Jane radicalizou e fez o público visitar os processos enquanto os artistas estavam trabalhando. Era tudo no meio da rua: seis grupos trabalhando ao mesmo tempo durante dois anos. Em Atlanta, já foi outra coisa, envolvia questionamento de patrocinador, de como e para que se fazer exposição. E os debates que ela promoveu eram muito densos. Dezesseis noites com conversas quentíssimas sobre o processo artístico e sua instauração no espaço público e nos espaços de arte. É, aliás, uma contradição dizer que a "arte pública" é a que fica fora do museu.

WR: Mas é interessante, porque tanto a situação do indivíduo na sociedade, quanto as estruturas estão mudando tão rápido, que as regras de acesso a tudo o que era restrito a uma classe estão sendo questionadas. Embora sem ser muito violenta, a conseqüência é grande, e o que isso significa vai ser muito discutido no futuro, tenho certeza, só me baseando no fato de como o indivíduo se coloca no mundo. E aqui no Brasil vai ser bastante tumultuado. Tudo depende do acesso não só aos territórios, mas aos discursos também. Discursos que estão sendo direcionados para uma educação domesticada, acadêmica. A sensibilidade é outra coisa, e existem muitos tipos de fazer que ainda não têm lugar nesse discurso. É um grande desafio a inclusão dessas sensibilidades contemporâneas, que são muito diversas.

MD: Mary Jane é quase utópica e acredita na arte enquanto ferramenta de trabalho na questão da memória, da sensibilidade coletiva, para a melhora da vida. É algo que já não praticamos tanto; pelo menos não tão ferrenhamente quanto ela. Como curadora, ela pode se dar ao luxo de ter um radicalismo mais claro, porque sua função é mais política, mais social do que a função do artista. Meu maior motivo de admiração é que ela não prejudica o aprofundamento da pesquisa artística, da matéria artística, e nunca deixa de lado a questão da acessibilidade e da disseminação dessa pesquisa, para além de uma territorialização do ego. E Catherine David faz isso de uma maneira um pouco mais antropológica, menos ativista e mais crítica, mais literária.

GF: E como foi a relação com Harald Szeemann?

MD: Com Szeemann é outro nível de curadoria; não se tem contato permanente com ele,

como com Mary Jane.

WR: Ele é um "tio" generoso: deu-nos espaço, fez comentários, mas não lutou conosco. E a situação era complicadíssima quando ele assumiu a Bienal de Veneza. Nosso primeiro encontro foi muito engraçado: ele mandou um fax "me liga". Liguei, ele disse "eu quero falar com você amanhã". Foi tudo meio rápido... "Quero fazer uma brincadeira com vocês, mas não sei se vai haver Bienal. Daqui a duas, três semanas eu ligo de novo para lhe dar uma posição". Ele, na verdade, estava interessado em outro projeto ao qual teve acesso por uma grande crítica de arte suíça, Annemarie Monteil. Então eu falei "olha, isso não dá, porque não dá tempo. É muita coisa. Vou mandar outra proposta, mas preciso falar com Maurício". E ele: "Ah, esses dois! Você sempre tem que perguntar para alguém, você não sabe fazer nada sozinho?" Fomos a Veneza e deixamos o projeto em sua mesa: "Muito bom. Como vocês vão pagar isso?" E ele não prometeu nada sem cumprir.

GF: Em comparação com Mary Jane e com Catherine, Szeemann tem o desejo de fazer da exposição um "momento" da história da arte...

MD: De fato. Catherine vai em outra direção. Szeemann quer fazer espetáculos, e Catherine quer desespetacularizar. Quando vai a uma grande exposição ou grande bienal, ela sempre diz com seu jeito cético: "fico de pé atrás quando vejo as pessoas, todas rindo, comentando, aliviadas, contentes, satisfeitas, saindo de uma exposição". Já para Szeemann, as exposições são como uma festa, um espetáculo mesmo, tudo muito produzido. Trabalhar com eles quase ao mesmo tempo, duas maneiras completamente diferentes de fazer curadoria, foi muito legal. Catherine estava acompanhando o projeto do Egito,[2] que é mais em sua linha.

GF: E quanto aos artistas com que vocês têm afinidade, Beuys, por exemplo?

MD: Assim como Mary Jane e Catherine são referências, o trabalho de Hélio Oiticica também é, e o de Beuys, com certeza. Há alguns trabalhos que, quando vemos, "Uau!... Esse trabalho...!" Gosto muito, por exemplo, do trabalho de Rosângela Rennó, embora nossos trabalhos sejam muito diferentes. Do trabalho de Beuys "bebemos" muito: o respeito ao processo; a soberania da pesquisa sobre o produto final; a afirmação do processo; a idéia por trás do processo; as segundas intenções que, na verdade, são as primeiras... Gosto muito também de Krzystof Wodiczko.

WR: Para mim, a figura de John Cage é fundamental. Além de sua ironia, conseguiu fazer um trabalho que o obriga a se colocar: quando você interpreta uma peça dele, não consegue fugir de você mesmo, tem que se colocar, se articular dentro do contexto. Com certeza é uma das referências principais para tudo o que faço. E a performance foi uma descoberta muito grande, um alívio.

GF: Um alívio...?

---

[2] Não é o Egito / This is not Egypt, 2000.

WR: Sim, porque abriu um espaço enorme para trabalhar sem me sentir preso num esquema que não é o meu, que não se parece comigo. Seria como um japonês que não quer ser japonês; é, mas não quer ser. Eu me senti muito assim.

GF: E a relação da performance com o teatro?

WR: Para mim, a performance é muito mais. Força a pessoa a se colocar, com a própria história, dependendo da ação. O teatro também tem muitos momentos performáticos, dependendo da posição. O que me irritava, entre aspas, era a inconsciência do próprio lugar e das pessoas envolvidas: precisa haver um texto, precisa dessa coisa psicológica. Hoje em dia o teatro bebeu muito da performance: há coisas novas que são muito legais e que lidam exatamente com essas questões. O teatro já não é tão chato como foi. Hoje em dia, muitas pessoas lidam com todas essas questões, com a interação entre dança, performance e teatro.

GF: Sobre o que Maurício disse, a questão de Hélio como uma referência: foi uma descoberta feita lá fora? Você chegou a ser aluno de Lygia Pape?

MD: Fui aluno dela logo em meu começo na Belas Artes. Na época em que eu cursei, de 82 a 86, a Belas Artes tinha um programa completamente desconectado das intenções e que não permitia ao aluno absorver, dimensionar o porquê de aprender aquilo tudo. Era impossível juntar aquilo num pacote, não se sabia muito bem o que fazer. Lygia também não foi uma grande contribuição: foi muito cedo o encontro. Fui conhecer melhor a obra de Hélio a partir de um livro de correspondência entre ele e a Lygia Clark.[3] Nessa época, estávamos fazendo o Devotionalia para o Denhäge Stroom – Centro de Arte Contemporânea de Haia, na Holanda, e também o projeto Eu quero cinco limusines todas grandes e pretas, para o Klim Denhäge. O título é uma frase de uma menina negra, imigrante em Genebra, cujo sonho era ter um marido maravilhoso, que lhe desse tudo, que não fosse nem branco, nem preto – teria que ser transparente –, e ela também queria cinco limusines, todas grandes e pretas, tão grandes e tão pretas quanto ela. Foi quando li essa correspondência, que Heloísa Buarque de Hollanda me dera, que começamos a ver mais coisas. Depois conhecemos Catherine David, por meio do catálogo que ela fez sobre Oiticica... Na verdade, o acesso à obra de Oiticica foi muito mais literário, de livros, de estudar... que talvez seja a melhor forma de conhecer sua obra, melhor do que ficar vendo um trabalho aqui, um trabalho ali... É um trabalho muito processual, de continuidade, de quem tinha postura. No Brasil, ele e Lygia Clark seriam as referências, e eu os conheci lá fora.

GF: Esta, aliás, é outra questão: a presença da arte brasileira no circuito de arte internacional.

MD: É de outra ordem, hoje. Catherine David foi muito importante para essa inserção. Não foi só a apresentação de Oiticica e Lygia Clark na Documenta de Kassel – que nem foi uma apresen-

[3] Figueiredo, Luciano (org.) Lygia Clark Hélio Oiticica Cartas 1964-1974, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996.

tação muito feliz, e muita gente criticou. A apresentação inteira da Documenta é tão polêmica porque é o estilo dela mostrar as coisas de forma muito seca, muito documental, quase uma forma "bibliotecária" de mostrar a arte. Mas não foi só a apresentação dos dois, foi todo o enfoque que ela deu à obra de Hélio e de Lygia Clark para fundamentar a Documenta, tanto nas conferências de imprensa quanto nos textos curatoriais, os cahiers, que ela lançou. Curiosamente eles tinham nomes como "Territórios", "Negociações", "Traduções". Nomes que ela considera a chave de um processo artístico hoje. Nesses cadernos ela falou muito a respeito desses dois artistas e fundamentou de forma acentuada a Documenta na obra deles. Foi um momento forte, ver referências nacionais que realmente importavam para mim. Em geral a imagem do Brasil lá fora está se tornando mais complexa.

GF: Ainda sobre os trabalhos de Hélio e de Lygia: assim como o de vocês, há uma presença muito forte da subjetividade, sem ser a subjetividade própria do artista. Alguns críticos tendem, hoje, a uma leitura da obra deles como uma forma privada de trabalho, esquecendo, por exemplo, a proposta de Hélio do barracão, enquanto espaço de práticas artísticas coletivas.

MD: Não deixa de ter um contexto privado na obra deles, e na nossa também. São experiências de vida, de nosso mundo interior se encontrando com o mundo interior dos outros. Promovem divisão da obra, dividem as intenções da obra de uma forma capital, pelo menos em nosso trabalho, e eu acho que no de Hélio e Lygia Clark também. Nas experiências terapêuticas de Lygia Clark, ela entrou, de fato, no território do outro. E a questão da alteridade é extremamente subjetiva; e coletiva; é sensibilidade coletiva, mas é um trabalho que ela assinava; então pode-se dizer, como há quem diga com razão, que é território privado. Há, no entanto, uma grande diferença entre a maneira como Lygia e Hélio trabalhavam, e a de Nuno Ramos e Rosângela Rennó, por exemplo. Eles também tratam de questões da sensibilidade coletiva, Rosângela sobretudo, mas há uma diferença nisso, de se dar um acento muito maior à representação, a um aspecto formalista do trabalho, que é diferente do que Lygia e Hélio faziam, que nem sempre tinha representação. O que é o coletivo senão a individualidade do outro? Coletivo é a soma das individualidades dos outros. "Ah, o outro, o que é isso?" Porque o outro é complexo. Nosso trabalho cada vez mais caminha para isso, deixando de lado a prática mais ativista e tomando a prática da investigação da relação de alteridade. A relação do ego com o outro, minha relação enquanto Mauricio, de Walter enquanto Walter, com o outro... Essa mostra que estamos preparando para o CCBB, com curadoria de Catherine David, vai-se chamar "O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo". É um nome enorme, mas gostamos de nomes grandes: são difíceis de guardar. Nossos nomes já são difíceis de guardar; a maioria das pessoas fala ou "Maurício e Walter", ou "ah, aquela dupla suiço-brasileira". A mostra vai ser, na verdade, uma apresentação de vários trabalhos, de várias vídeo-instalações que são todas resultantes ou parte de processos interativos, desde o Devotionalia até o projeto mais recente: Deus é Boca. Essa exposição vai ser um percurso de encontros com o

outro. De encontros com estigmas, com o anônimo. Enfim, a justaposição de diversos trabalhos de contexto específico para criar um contexto só em nossa obra, que é exatamente esse estudo, essa investigação estética entre nós e o outro. Onde começa o outro? é o que as pessoas podem se perguntar vendo essa exposição. Na verdade, entre cada um desses trabalhos há elementos comuns, e a base desses encontros, dessa possível, senão "analogia", digamos "paralelidade" reside na tradução do mundo interior para o mundo exterior e do mundo exterior para o mundo interior que cada um dos indivíduos da coletividade tem. Por isso preferimos falar em "sensibilidade coletiva" em vez de "trabalho social". É um trabalho individual sobre a sensibilidade coletiva. Esperamos que a exposição possibilite uma leitura mais clara de nosso trabalho, mais desconectada dessa coisa tão política, tão ativista. Até porque há quem ache que o que fazemos é panfletário, quando na verdade não é. É um trabalho de investigação e documentação das relações de alteridade que existem na sociedade, isto é, na coletividade de existências.

GF: Uma questão marcante no trabalho de vocês é a tensão no tratamento da imagem. Há um trabalho de videomaker, digamos assim, tanto no produto quanto na apresentação da imagem. Como entra esse trabalho com a imagem, com a documentação?

MD: Não sei. Acho que entra de uma forma bem descontrolada, no campo da fascinação. Paulo Herkenhoff disse uma vez uma frase que traduziu nossa angústia, nosso desejo, de forma bastante complexa: "eu me interesso por tudo aquilo que não é meu". Nosso olho vai muito por aí. Tudo aquilo que não entendemos, que não temos, que não somos... Não se trata de querermos ser ou ter, mas de tentar encontrar... É um desejo subjetivo, não é social ou panfletário. É tesão pelo outro, pois no outro eu encontro um monte de material "de mim", que eu encontro "em mim".

GF: Como foi a experiência com os cegos, para o trabalho Belo é também aquilo que não foi visto, apresentado, pela primeira vez, na Bienal de São Paulo?

MD: Foi impressionante. Por exemplo, a história do espelho. Havíamos levado latinhas com cheiros para eles sentirem, para despertar associações, provocar descrições, narrativas, que embora sejam verbais, orais, funcionam como um desenho de imagens do que eles estão vendo. E, de fato, eles vêem. Se não o mundo exterior, enxergam o mundo interior. E numa dessas latinhas colocamos pasta de dentes. Com seu olfato apuradíssimo, um deles disse "é uma pasta de dentes com cheiro de menta" e tal, mas outro imediatamente viu um banheiro. E começou a descrevê-lo: os azulejos, a temperatura dos azulejos... Enfim, a atmosfera que permite a visualização daquele local, daquele desenho. E aí ele disse "em frente a mim tem esse espelho". Nessa hora deu aquele negócio, pensei: "nossa, mas o cara nunca viu um espelho! O que é o espelho para o cego?" Antes que eu perguntasse, parece que ele leu meu pensamento e falou: "as pessoas pensam que o espelho não é nada para o cego, mas o espelho é um monte de coisas". Isso abriu um debate entre eles, sobre a importância do espelho não só como elemento de controle, de parâmetro visual, mas como um

momento de culto de si, da consciência de seu reflexo. E pensamos em Pieter Sloterdijk, da escola de Frankfort, que dizia ser o amor a maneira como as pessoas se encontravam, se viam, antes da invenção do espelho. E ainda fazemos isso no outro, procuramos outra reflexão de nós, de nossa existência, de nossa vida no outro. E em nosso trabalho procuramos estas duas dimensões, estes dois eixos de lidar com o outro: o eixo subjetivo, o desejo, a reflexão psicológica sobre o outro, mas também o outro eixo, o outro que precisa de respeito para poder existir. Para coexistir.

GF: Falávamos antes sobre o circuito de arte internacional. Maurício, como tem sido sua experiência nesse circuito? Como é que você veria esse circuito hoje e, nele, a inserção da arte brasileira?

MD: Tive uma experiência no circuito suíço de arte, que, como o sistema de arte brasileiro, é um sistema limitado. Na medida em que eu me sufoquei com o esquema, com o sistema de funcionamento da arte na Suíça, das galerias e da feira de arte em Basiléia, enfim, daquele esquemão, e que encontrei Walter, e começamos a fazer outras coisas que não tinham nada a ver com esse esquema, sentimos que tínhamos que sair dali... Foi quando começamos a fazer o Devotionalia. Não tínhamos a menor idéia de onde íamos parar. Era sobretudo para sair daquilo, daquele esquemão. Nos apaixonamos pelo processo, pelo encontro com pessoas que não tinham nada a ver com cultura, com arte, e que curiosamente tinham muito a dizer sobre arte, sobre a função da arte, sobre a função dos museus, sobre a necessidade da arte. Isso foi muito rico. E, curiosamente, foi nesse momento que fomos recebidos no chamado mercado de arte internacional. E aí começou essa experiência completamente diferente da experiência interna na Suíça. Agora, no que diz respeito ao mercado de arte internacional, tivemos uma sorte muito grande de ter trabalhado com curadores importantes que projetaram nosso trabalho de uma forma bacana. Tivemos mais sorte ainda por nosso trabalho ter funcionado na mão deles. Nem sempre isso é reconhecido, mas o encontro com Catherine David, com Szeemann, com Mary Jane, com Paulo Herkenhoff foi produtivo.

GF: E quanto ao próprio circuito internacional? Existe, hoje, outra rede de diálogos, sem centros tão delimitados ou tendências hegemônicas muito claras. Diante do atual peso político, econômico e social da arte, diferente de outros momentos históricos, não haveria um certo esgotamento da especialização e, mesmo, da possibilidade de universalidade?

WR: Uma vez assisti a uma entrevista de Buñuel, em que ele dizia "quem tem a melhor arte é quem tem mais poder de fogo... quem domina seu meio de expressão". Em todas as viagens que fazemos, impressiono-me muito com os adolescentes. Na África do Sul, no Egito, na Suíça, Holanda, França ou aqui no Brasil. Há uma conversa do corpo, por exemplo, da movimentação, da música, do ritmo... A África tomou o mundo, nesse sentido. Isso é muito interessante, muito forte como contexto para uma especulação artística sobre qualquer troca entre as pessoas. A questão do poder mudou, está mais aberta. Isso irrita muita gente, que sente falta da masterpiece. "Não

há mais masterpieces". Claro que não, mas isso é ótimo. Não há mais o credo, não há mais o papa que fala o que está certo ou não. É muito adequado que não exista mais masterpiece, porque existem outros discursos e linguagens... Só na África do Sul há 11 idiomas oficiais. Há muito o que descobrir na fala das pessoas.

MD: Temos que lidar com a idéia modernista da arte enquanto coisa pura, mas o contexto em que vivemos é complexo. Para todos, artistas ou cidadãos. De uns 10, 15 anos para cá, com a globalização, houve uma grande midiatização de imagens. Todas as imagens já foram extremamente midiatizadas. Então, quando chega na África, você já tem uma idéia de África dentro de você. Dá-se uma luta interna, por exemplo, enquanto brasileiro chegando na África, entre a África que eu trouxe dentro de mim e a África que encontrei.

WR: Eu encontrei na África a Europa.

MD: É extremamente difícil e complexa a coexistência desses mundos. Mas eles coexistem. Grande parte das pessoas privilegiadas tem uma formação e absorve diversos conceitos, práticas e modelos. E isso promove uma midiatização. Na medida em que viajamos, vemos televisão, vamos ao cinema, ouvimos música, isso vai aumentando e se complicando. Por exemplo, Catherine David fez a exposição "O estado das coisas",[4] na qual apresentou artistas provenientes de diversas culturas em que o discurso regional era extremamente forte na obra. Todos eles, porém, moravam ou moraram fora desses locais durante muito tempo, para poder olhar esse contexto de forma crítica. Acredito que hoje em dia isso seja um elemento fundamental para o artista operante... Mais uma vez volto à questão da pesquisa: a arte hoje tem esse lado de pesquisa muito forte, o que induz a encarar essa midiatização da própria arte e de imagens, de conceitos, e a usar isso, a incorporar isso de alguma maneira. Não dá para pensar nesta concepção, extremamente modernista e ultrapassada, de que a boa arte, a masterpiece, seja de fato a obra pura. A masterpiece hoje em dia é o supra-sumo da contaminação. A boa obra de arte é aquela que traz em si uma complexidade tal, que bote essa idéia da pureza, do formalismo puro, em jogo. O Egito, por exemplo, que vive uma ditadura religiosa – a pior de todas –, não tem acesso à informação globalizada nem à contemporaneidade. Não há variedade de discursos nem de formas tecnológicas, e isso influencia a produção de arte. Ela é pouca e nem por isso é pura: ainda repete modelos colonizadores de arte européia dos anos 40 a 50. Eles agora celebram poder pintar a figura humana, porque até pouco tempo isso era um problema, mas não se fala, ou se fala muito pouco, em vídeo, instalações, em tecnologia... Comparado com o da África do Sul, o sistema é diferente, porque os artistas de lá têm acesso ao discurso globalizado de uma forma muito mais intrínseca, mais aberta. Bastou uns poucos anos do fim do Apartheid, de 1994 para cá, para eles construírem um universo estético de grande densidade, de auto-representação muito mais forte e mais rica do que a que o Egito, por exemplo. A impressão que se tem no Egito é a de uma sociedade anacrônica que vive e produz

---

[4] L'Etat des choses, curadoria de Catherine David, Kunst-Werke, Berlim, 2000.

aquém da própria vida. Esse não é o caminho para a pureza, mas um entrave.

WR: Mas lá há muito em jogo: a relação complexa com o islamismo vai levantar muitas trilhas e discussões. Além disso, há a ditadura que abafa a tensão social gritante. O Brasil é um paraíso em comparação com o Egito: 60% de analfabetismo! O Egito está abandonado e um dia vai explodir.

GF: Walter, você estava falando que encontrou a Europa na África do Sul. Você diria o mesmo do Brasil?

WR: Também. Mas aqui é diferente. Interesso-me muito por essas ligações. Aqui a coisa é tão misturada, muito interessante. A África ainda está muito dividida: a "Europa" africana é mais óbvia. Claro que encontrei a África também, mas o que me impressionou foi como as estruturas, o pensamento, como a África está tão perto da Europa e como a Europa está muito perto da África, embora não queira saber disso, mas está. Nós convivemos com uma boa parte da turma jovem de lá. Estão muito ligados, e há uma troca muito grande entre eles, com estruturas efêmeras, coisas abrindo, fechando...

MD: O que no Egito tivemos de garimpar e não conseguimos encontrar na África do Sul aconteceu facilmente. Eles estão pensando. Eles têm menos estrutura física do que nós; aqui qualquer cidade grande tem museu de arte moderna, museu de arte contemporânea, colecionadores, até um mercado. Não só mercado, mas uma estrutura de exercício de arte muito maior e até mesmo de consumo. Lá tudo ainda é muito artesanal. Talvez por isso os artistas cooperem muito entre si. Completando o que comecei a dizer há pouco, a midiatização e a absorção, enfim, a confrontação das imagens midiatizadas com a prática artística de alguns artistas contemporâneos não só é inevitável como também abre campos de exercício mais democráticos para a prática artística. Os artistas, encarando a internet, a televisão, a propaganda, esse turbilhão de imagens existentes, e dialogando com isso, permitem o acesso de seu trabalho a novos públicos. O fato de os artistas tematizarem isso promove uma volta à arte conceitual, mas também promove maior acessibilidade do público. Aí entra de novo aquela questão da arte pública. Discute-se o público na arte e não apenas questões formais. Isso foi uma grande virada dos últimos 10,15 anos. Então os artistas encaram isso e trabalham com coisas da vida prática. Coisas que os críticos modernistas talvez chamassem de mundanas, de não artísticas, não universais, quando na verdade essas são as questões universais, hoje – ainda que muita gente se debata, sobretudo os cariocas, extremamente greenberguianos.

GF: Não é mais a forma que preside...

MD: Exatamente. É o que possibilita a acessibilidade a pessoas ignorantes em educação artística, que não sabem todos os ismos. Não é necessário ver isso tudo para ver a obra de um Nuno Ramos ou de uma Rosângela Rennó. Não é necessário saber isso tudo para ver nossos trabalhos, para entender um monte de coisas que se faz agora. E isso é uma coisa que eu vi aqui, na África

do Sul, no trabalho do cineasta tcheco Harun Farocki e de outros que estão trabalhando em contextos totalmente diferentes, com questões contextuais específicas, mas que, exatamente por causa disso, constroem um discurso universal. Porque, de outra forma, não seria possível, seria simplesmente repetir um academicismo sem novidade.

GF: E a homogeneização? não seria um risco?

MD: Acho que não. Existe o risco da massificação, mas não é culpa da arte, muito pelo contrário, a arte é uma peça de resistência a esse sistema de massificação. É onde a arte difere da televisão, da propaganda, das coisas midiatizadas com interesses específicos, que na maioria das vezes estão ligados a interesses econômicos. Há esse risco de homogeneização no uso de tecnologias, no sentido do uso da própria midiatização, mas muito menos perigoso do que todo mundo pintar cubismo porque é a moda.

WR: Maurício, acontece uma coisa quase orgânica: você consegue copiar, roubar, se apropriar da linguagem do outro por causa dos meios de comunicação usados hoje em dia. Tudo que é digital, tudo que é som, todas essas imagens digitalizadas, midiatizadas, estão à disposição de todo mundo. Se produzo algo, posso ter certeza de que alguém vai apropriar-se daquilo. Isso é muito bom, porque permite uma coisa orgânica que torna tudo mais efêmero: as coisas estão mais flutuantes, minha imagem pode viajar o mundo, sem que eu perceba. Está brotando um maior potencial de troca, mas não para reforçar o controle reacionário, que diz "esse é o modelo", empurrando sua noção de beleza. Acho que muitas pessoas têm saudade desse poder.

MD: Era mais fácil: tinha-se o artista herói, o ídolo, o gênio. Agora é difícil, você tem tantos artistas operando, de formas tão diversas e tão interessantes... É muito mais interessante.

WR: É quase uma floresta... e quase tropical.

MD: Aí reside o medo da homogeneização, que na verdade é o medo do acesso a gente demais.

GF: A questão da homogeneização é de certa forma uma provocação, mas também uma preocupação, sim. Existem bons trabalhos, mas também um novo maneirismo.

WR: As palavras estão todas armadas. Redondas. Limpas. Acabadas. Acabamento perfeito: é isso o que define uma coisa "boa"... Mas tenho muitas dúvidas se uma obra não é também o fragmento de alguma coisa, se está acabada mesmo ou se ainda está viva. Interessa-me como alguém descreve uma obra, e muitas vezes o suposto defeito é o que me interessa, me atrai, porque eu posso me relacionar com o que não é limpo, não é perfeito...

MD: Christian Bernard, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Genebra, que nos expôs, num certo momento disse que via um problema com nosso trabalho porque a obra não resolvia todas as questões nela própria. Isto é exatamente o que não queremos, que a obra resolva as questões. Queremos que ela questione, que sirva como um trampolim de reflexão aberta a diver-

sos sentidos, setores, categorias e interesses, e não que traga uma única mensagem que resolva todas as suas possibilidades. Essa é uma leitura do modernismo, de um tempo em que nossos ideais eram tão límpidos e claros, e quase atingíveis. E de repente desmoronou tudo! Antes de o progresso realmente acontecer veio a merdalhada toda, que trouxe a poluição toda... Então começamos a mudar nosso discurso artístico também. É claro que a homogeneização é um risco, mas eu acho que esse risco sempre existiu, não é maior do que antes. Corre-se o risco de ver intenções nem tão distintas assim em um trabalho feito na África do Sul e em outro feito no Brasil. Muito menos do que quando no Brasil e na África se pintava cubismo em 1940 e 50 porque isso surgiu na Europa nos anos 30. Aqui no Brasil temos um problema muito sério de acesso aos originais do modernismo, uma relação muito distanciada com a Europa nesse tempo. Até o estudo de línguas estrangeiras era uma coisa da elite, e eu acho bacana que a Baixada inteira faça curso de inglês. Que saiba computador e inglês. E que tenha internet. Houve uma revolução na informação, e o planeta mudou, o que, claro, se reflete na arte. As pessoas estão informadas e querem uma arte informada. Chega de tanta interpretação.

GF: Com a exposição Magiciens de la terre, em 1989, há uma mudança. Não tanto a exposição em si, mas a possibilidade de olhar outras práticas artísticas, outras situações.

MD: De fato, Magiciens de la terre provocou um olhar mais antropológico sobre a produção de arte, como o de Catherine David, por exemplo. E esse olhar foi fundamental para que se virasse a página e começasse a se colocar a arte em seu devido lugar. Como categoria... tudo bem, é uma categoria de criação, é um território especial; justamente por ser político é especial, porque é um território de livre expressão política. É onde há o espaço da memória, da sensibilidade coletiva,

Gloria Ferreira é Doutora em História da Arte, Professora da EBA-UFRJ, Co-editora da Revista Arte&Ensaios e curadora independente.

Eduardo Coimbra

Entrevista a Ana Paula Miranda

10/04/2002

Aproveitando a exposição "Luz Natural", realizada de 13 de março a 19 de abril na Galeria Cândido Portinari da UERJ, essa entrevista com o artista plástico Eduardo Coimbra enfoca seu processo de trabalho e algumas questões centrais da arte contemporânea.

Arte; Arte contemporânea; Eduardo Coimbra; Galeria Cândido Portinari

Ana Paula Miranda: Eduardo, fale-me um pouco de como a arte surgiu em sua vida, que caminho o levou a esse universo, uma vez que você fez Engenharia Elétrica e só depois de 13 anos de formado resolveu fazer pós-graduação em Arte e Arquitetura.

Eduardo Coimbra: Estudei e me formei em Engenharia Elétrica, já que gosto muito de matemática e física. Acho que eu trouxe isso para a arte quando comecei a trabalhar nesse campo. Existe uma relação de espaço e tempo que eu exploro. E, na verdade, o interesse em arte eu sempre tive. Lembro-me de "Gênios da Pintura", uma coleção que gostava de olhar, quando era pequeno. Gostava de identificar cada um dos pintores, tinha uma atração por perceber todas aquelas diferenças e o que caracterizava cada um. Quer dizer, sempre me identifiquei com o universo artístico. Desde criança eu desenhava o tempo todo e sempre fui ligado a essa área. Assim, mesmo tendo me decidido mais tarde pela engenharia, eu era um artista. Com o amadurecimento, vi que a arte, mais que a engenharia, me faria mais realizado. Então, acho que transportei para meu trabalho essa bagagem de tudo o que vivi e que estudei. Inclusive meus primeiros trabalhos são muito marcados por essa relação com a construção de objetos, por relações elétricas na formalização das peças e essa relação de espaço e tempo é sempre muito presente.

A P M: No caso, então, você percebeu que poderia desenvolver a criação em arte usando um pouco os conhecimentos que você trouxe da engenharia. Houve um acontecimento específico que o levou a esse processo exatamente?

E C: Como havia dito, já havia uma inclinação minha nesse sentido. Mas tive uma etapa com música antes de me decidir pelas artes plásticas. Quando me formei, eu era engenheiro durante o dia e músico à noite – tocava MPB à noite, com uma banda –, mas não tinha ainda a vontade de me tornar um profissional. Foi um período de transição em que eu me sentia muito estranho: tocando, sentia-me um "engenheiro-músico" e, quando trabalhava, sentia-me um "músico-engenheiro". Então, a arte, para mim, começou concretamente com a música. Assim, no final dos anos 80 fiz a minha primeira exposição coletiva (1989). Depois comecei a trabalhar sucessivamente com o que faço até hoje – já são 13 anos. Quando fiz o curso de especialização na PUC em arte e

arquitetura, eu já estava abandonando a engenharia e ainda era um pouco entre músico e artista plástico. Só embarquei direto nessa área depois que terminei a especialização.

A P M: Como se dá o processo de surgimento de um trabalho seu?

E C: Eu trabalho a partir de uma idéia, não em cima de materiais, especificamente – como artistas cuja produção é caracterizada por um elemento como ferro, bronze, vidro ou fotografia. Não. Em meu processo artístico, uma idéia cria uma relação conjunta entre pensamento e visualidade, promovendo uma junção que provoque um atrito, também em cima da percepção. Quer dizer, o processo pelo qual tecnicamente o trabalho vai ser executado já vem desde a idéia de como aquele trabalho vai aparecer. É basicamente em cima disso, muito ligado à percepção e a juntar visualidade e pensamento em uma imediatez imagética. Gosto de trabalhos com objetos que têm uma ampla carga imagética para serem usados num processo em que a imagem meio que se objetifica, digamos assim.

A P M: Como você descreveria o rumo que seu trabalho tomou ao longo de sua carreira?

E C: Ao longo de meu trabalho, identifico algumas mudanças que foram levando a outras. Trabalhei com objetos, depois fiz mais instalações em que esses objetos apareciam já dentro de uma narrativa, que envolvia o espectador dentro desse espaço, como um "componente" dele, como se o objeto, que inicialmente tem uma concretude própria, passasse a fazer parte de um cenário onde ele atua. Depois comecei a trabalhar com paisagem etc. Ao longo do tempo, tendi a me direcionar mais para um trabalho com imagens dentro do campo da arte especificamente. E acho que há também uma compreensão matemática imbricada nisso tudo. Nesse processo que me leva de uma etapa a outra, uma história foi trazida à tona pouco a pouco a partir de um processo espontâneo que se dá em meu pensamento.

A P M: Que tendências e influências decisivas você apontaria na constituição de sua obra?

E C: As influências diretas mais próximas que tive de artistas brasileiros são as de Waltercio Caldas, Cildo Meirelles, além de Tunga: de uma certa maneira a criação de uma iconografia, já que algumas vezes usei objetos que remetiam a uma carga simbólica que no trabalho dele é muito presente. No Waltercio, a relação entre engenharia e arte. O Cildo também, não tanto pelo lado político, o que nele é especialmente marcado. De cinema também gosto muito e acho que tem muito cinema no que eu faço, até na narrativa das instalações está embutida muita coisa cinematográfica, de cenografia, narrativa etc.

A P M: Sobre a exposição na Galeria Cândido Portinari, fale-me um pouco desse trabalho.

E C: A exposição reuniu, pela primeira vez, vários de meus trabalhos que possuem a temática a imagem do céu. Uma fotografia do céu é uma imagem real mas é também uma imagem virtual

à medida que o azul e a massa das nuvens são captados de forma limitada pela percepção humana. Então, essa condição virtual da imagem que parece tão real, tão comum, resumiu a proposta do trabalho. "Luz Natural" é título de um dos trabalhos que trata de uma imagem remontada em cima de lâmpadas fluorescentes, compondo uma imagem de céu por meio de fotografias em transparência que cobrem a lâmpada, consistindo numa brincadeira com essa coisa de fazer uma luz "natural" de uma luz elétrica.

Nessa exposição, aproveitei também para mostrar uma série de trabalhos que chamo "Horizontes", na qual representei, a partir de jogos de profundidade e proximidade, o céu espelhado na materialidade da Terra, para brincar com situações em que reverberam horizontes. Há ainda uma outra série intitulada "Desenhos", na qual apresento desenhos feitos em superfície de madeira pintados de branco para que sejam percebidos pela sombra do relevo.

Enfim, a exposição na UERJ procurou explorar todas essas questões de onde a temática luz emerge no dia-a-dia, mostrando sua relação com a percepção dos objetos.

A P M: Sobre a mídia cultural, você afirmou em artigo de sua autoria que a mídia desconhece as questões que motivam a produção em arte contemporânea, ao formular críticas veladas a respeito da falta de consistência da produção artística brasileira. Você poderia explicar um pouco mais sobre esses motivos, isto é, quais seriam os motivos que a mídia negligencia e que move

essas críticas?

E C: Acredito que a mídia cultural não dá conta realmente da produção em arte. Aqui no Brasil, não existe crítico em arte, somente jornalistas que comentam exposição, praticamente. No entanto, a arte brasileira contemporânea é uma potência, e isso é indiscutível. Em feiras e apresentações internacionais, ela aparece sempre como uma grande presença e cada vez mais. Mas não sei se é possível mudar o cenário atual aqui dentro, entre nós mesmos. Não há um interesse na aquisição de coleções pelas pessoas com poder de compra. Nossos museus têm freqüência muito instável; nas galerias de arte, muitas vezes são realizadas exposições onde vai pouca gente – falo de pessoas interessantes, de outro campo, ligadas à literatura, música, poesia, filosofia, por exemplo. Acho que, infelizmente, a arte contemporânea não é muito acompanhada por essa gente.

A P M: A arte contemporânea trouxe o significado conceitual no lugar da forma. No entanto, a conseqüência dessa nova linguagem foi a necessidade prévia de familiaridade com a arte contemporânea para entendê-la e apreciá-la. Nesse sentido, você acredita que ela atinge o público a partir dessa nova inteligibilidade? Caso positivo, de que maneira isso se daria?

E C: Sobre os signos e símbolos na arte, cada artista cria os seus, com sua estratégia, seu pensamento, sua expressão particular, ou seja, cada artista elabora sua linguagem. Então, a pessoa que espera chegar em um lugar e encontrar algo esperado, vai, com certeza, se decepcionar, porque não vai entender. Ela tem de estar disposta a encontrar algo novo, que a desafie na compreensão e no pensamento. A instantaneidade que se cobra na compreensão de uma obra deriva de um equívoco. Não se pretende ouvir que as pessoas digam "gostei" ou "não gostei". Essa carga con-

"Horizontes", Galeria Cândido Portinari.

"Desenhos", Galeria Cândido Portinari.

ceitual a que você se refere está no pensamento do artista e é transposta para a materialidade plástica – é a partir desse confronto que o público terá de se relacionar e lidar com ela. Desde Goya, ou muito antes, desde a pintura nas cavernas, a questão conceitual está presente na arte. Com Monet, essa questão da nova linguagem que não é bem compreendida deve ter saltado; hoje já não mais porque as pessoas já o digeriram abundantemente. O pensamento move a obra de um artista, e não seria algo que as pessoas estejam esperando. A mídia de entretenimento pretende privilegiar o olhar irrefletido em vez de exercitar o pensamento. A arte quer fazer as pessoas pensarem realmente, reverem suas crenças.

A P M: Uma questão recorrente sobre a arte contemporânea é que ela já teria se instituído como a

"tradição de uma vanguarda". Como explicar o paradoxo dessa afirmação? Essa intenção do artista contemporâneo em provocar uma ruptura com modelos ideais, de forma constante, não seria uma nova forma de institucionalização tão nociva quanto qualquer normatização?

E C: Essa idéia de ruptura a gente pode associar a um pensamento verticalizante, digamos assim. Como se houvesse uma linha onde, após uma sequência vertical, uma ruptura se estabelecesse e, a partir dela, uma nova construção tivesse corpo depois da qual, novamente, outra ruptura fosse ocasionada e assim por diante. Hoje, acredito que tenhamos atingido uma situação horizontal. Depois de Duchamp, não se pode mais afirmar "isso é arte", "aquilo outro não é". Quem pretende apreciar deve entrar na própria obra do artista e, só a partir disso, dizer se aquilo que ele traz é pertinente ou não ao que a obra está falando. Não existe mais o que o artista "A" faz e que o "B" ainda vai fazer, não há essa linearidade para se falar em ruptura. O que existe é um campo vasto de ações, que a cada vez se expande mais com as novas mídias e que as instituições teriam obrigação de fazer com que fosse ampliado para um questionamento maior. A arte contemporânea engloba todo mundo que trabalha hoje com arte e, portanto, lida com uma grande gama de ações, num grande plano de proposições de idéias e pensamento. Então, você pode se identificar mais com uma corrente, ter afinidade mais com uma linha, como com o que ocorre com a filosofia, por exemplo. Existem pessoas que se interessam mais por Heidegger, outros gostam mais de Deleuze, um outro prefere Derrida etc.

A preocupação com a interação e percepção da arte deve vir de quem pretende entrar em contato com a obra. Dessa forma, a questão da ruptura ficou na época em que Duchamp disse

Ana Paula Miranda é bacharel em filosofia e atualmente cursa pós-graduação em Filosofia Contemporânea na UERJ. Foi bolsista de Iniciação Científica (UERJ/PIBIC, 1998), defendendo o tema "A Questão da Verdade na Perspectiva Nietzschiana e do Departamento Cultural - DECULT/UERJ, desenvolvendo trabalho de divulgação das exposições e realizando entrevistas com os artistas voltados para projeto na área de Jornalismo Cultural.

Grande Buda
Mogno e garras de latão
1985/2000
0,70 x 0,70 x O 0,15 m (cada garra)
Estado do Acre
Seringal Nova Olinda

&

Mesa
22 Figueiras da Índia e chapa de aço
1997/1999
0,80 x 2,45 x 51,00 m
Estado do Rio Grande do Sul
Uruguaiana

nelson felix

Pyrex

Primeira página do primeiro tratamento do roteiro para cinema de O homem de macacão, de Marcos Schiavon.

Roteiro: Obra Invisível[1]

Jorge Luiz Cruz

Discutiremos aqui alguns aspectos de uma relação possível entre a palavra escrita e a imagem projetada, o cinema, no caso específico do roteiro e como ele é visto hoje. Do trabalho do escritor ao do diretor-roteirista. O roteiro é a obra que, no cinema, tende à invisibilidade, bem como o seu estudo, que pouco aparece. Pretendemos, assim, refletir sobre esta obra que tende ao desaparecimento, mas que, sem a qual, o filme não pode ser realizado.

Palavras-chave

Ao amigo Sanin Cherques
(in memorian)

Se observarmos a partir de um filme, o roteiro[2] se apresenta como a principal ferramenta de trabalho do diretor e de toda a equipe de produção e desaparece enquanto obra dando lugar a outra obra, o filme. Visto por este ângulo, podemos afirmar com Carrière[3] que, depois do filme pronto, o roteiro toma-se invisível.

Por outro lado, se observarmos o filme a partir de seu roteiro, este parecerá de suma importância, porque, sob esta ótica, aparece de forma mais clara a transposição da potência do texto para o filme. O que se apresenta, neste caso, é o ato de criação, o como e o porquê da existência de determinados elementos no filme. E em que pese a quantidade de roteiros redigidos, realizados ou não, cabe ressaltar seu quase ineditismo enquanto objeto de estudo. Notamos, ainda, que o roteiro vem sendo cada vez mais discutido, não só no Brasil mas também, nos EUA e na Europa.

I

Em uma mesa-redonda no Sundance Film Festival, em 1996, tratou-se do financiamento de filmes independentes e, ali, uma opinião foi unânime: os representantes de alguns estúdios (Miramax e New Line, entre outros) e de tevês (principalmente o Channel Four) atentaram para o fato de que só investiriam em roteiros com 100% de qualidade. Alguns destes participantes ressaltaram que apenas 99% de qualidade não seriam suficientes para justificar a participação da empresa no projeto. A que qualidade aquelas pessoas se referiam? Técnica? De conteúdo (ou temática)? Ou

---

[1] Este texto é o resultado revisto e ampliado de comunicação apresentada no IV Encontro da Socine, em 2000, e depois publicada na coletânea Estudos de cinema 2000, organizada por Fernão Pessoa Ramos, Maria Dora Mourão, Afrânio Catini e José Gatti, editado pela Sulina, Porto Alegre, em 2001, páginas 316-32.

[2] Cabe esclarecer que, no âmbito deste estudo, não trataremos dos roteiros dos filmes chamados documentários.

[3] Carrière, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

se trataria de uma suposta qualidade literária ou artística? Provavelmente referiam-se à estrutura, portanto, à formatação do roteiro para contar uma (boa) história, isto é, à qualidade técnica, sem esquecer a história, é claro.

Não nos parece que haja qualquer possibilidade de prever com absoluta segurança o sucesso, comercial e/ou artístico, de um filme. Mas, de qualquer forma, tenta-se reduzir a margem de probabilidade de fracasso, em particular no cinema americano.[4] Nestas circunstâncias, experimentou-se o roteiro, visando a torná-lo sólido a ponto de, quase com precisão matemática, vir a garantir o sucesso dos filmes. Mas "um 'bom roteiro' nunca é garantia suficiente de um bom filme"[5] e, pior, muito menos a garantia de sucesso comercial, pois tantos elementos interferem na realização de um filme, tantas alterações acontecem em relação à história original, que qualquer coisa pode torná-lo um grande sucesso ou um estrondoso fracasso. Assim, mesmo com um bom roteiro, "um diálogo magnífico, cenas fortes, uma narração capaz de manter sempre fixa a atenção do leitor, uma história mágica, tudo isso corre o risco de ser reduzido a nada por uma direção frouxa e por maus atores"[6].

Tarkovski, ao tratar da não-necessidade das qualidades literárias de um roteiro, destaca que "não que, em si, um roteiro seja uma garantia da qualidade da obra concluída: conhecemos dúzias de maus filmes realizados a partir de 'bons' roteiros, e vice-versa"[7]. Na apresentação de seu manual, também Chion destaca que:

> na França, o roteiro é apenas um elemento entre outros – e não necessariamente o mais importante – na decisão de fazer um filme [...]. Querem nos fazer crer que esses roteiros melhores sejam ipso facto mais fáceis de serem vendidos, o que comprovaria uma justiça imanente, que todavia não corresponde à realidade[8].

Sendo assim, não há uma fórmula, ninguém poderá garantir que o filme realizado a partir de tal roteiro será um sucesso de bilheteria mas, acreditam os produtores norte-americanos, será grande a probabilidade de que isto ocorra.

II

Convidado pela Cinemobile (empresa norte-americana de cinema), Field avaliava roteiros "em

---

[4] As cinematografias da Europa e da América Latina talvez possam ser entendidas de outra forma, uma vez que, na maioria dos casos, parecem não visar o lucro com a exibição do filme, pois como são subvencionados pelos governos, os cineastas podem experimentar sem medo do fracasso financeiro ou, o que é um grande problema, retiram o lucro ainda durante ou antes das filmagens, através de orçamentos exageradamente altos, que não refletem o custo do que é visto na tela. Esta situação, no entanto, talvez esteja se alterando.

[5] Carrière, Jean-Claude e Bonitzer Pascal, Prática do roteiro cinematográfico. São Paulo: JSN, 1996, p. 91

[6] Ibid.

[7] Tarkovski, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1990., p. 151.

[8] Chion, Michel. O roteiro de cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 3.

termos de qualidade, custo e provável orçamento"[9], com o objetivo de "achar material" para os parceiros da empresa que o contratara.

Neste trabalho, Field se perguntava sobre o que seria um bom roteiro e anotou:

> quando lemos um bom roteiro, nós o reconhecemos – fica evidente desde a primeira página. O estilo, a forma com que as palavras são escritas na página, o jeito que a história é estabelecida, o controle da situação dramática, a apresentação da personagem principal, a premissa básica ou problema do roteiro – tudo se estabelece nas primeiras páginas do roteiro.[10]

Com este depoimento, aprendemos o que a rigorosa indústria norte-americana de cinema leva em conta para aprovar um roteiro. Por outro lado, Carrière afirma que só os bons roteiros resultam em bons filmes e que não há bons filmes sem bons roteiros. Mas "um diretor medíocre ou arrogante pode sabotar uma boa história"[11] e que, "neste caso, o roteiro original desapareceu, vítima de uma traição; não existe mais"[12]. Diferentemente, o também francês Michel Chion anota que "não há roteiro que se possa fazer de antemão para agradar aos produtores ou a uma comissão – o que, em certo sentido, é até tranqüilizador"[13].

O roteiro, para Carrière, "provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída. Parece ser um todo independente. Mas está fadado a sofrer uma metamorfose, a desaparecer, a se fundir numa outra forma, a forma definitiva"[14], o filme. Visivelmente, para ele, a qualidade do roteiro deve ser literária mas, de qualquer forma, este roteiro constitui o instrumento de trabalho para os diversos profissionais que atuarão em equipe para realizar um filme. Como anota Tarkovski:

> também não é segredo que o verdadeiro trabalho com um roteiro só começa depois que ele foi aceito e comprado, e que esta obra envolverá também o próprio diretor, que irá escrever e trabalhar em colaboração com seus parceiros literários, canalizando seus talentos nas direções por ele exigidas.[15]

Pergunta-se, neste momento, mas o que é, então, o roteiro?

III

Antonio Costa constata que "a ficha técnica nos informa, entre outras tantas coisas, sobre

---

[9] Field, Syd. Manual do roteiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. XIV.
[10] Ibid, p. XV.
[11] Carrière, Op. cit., p. 144
[12] Ibid.
[13] Chion, Op. cit., p. 4
[14] Ibid.
[15] Tarkovski, Op. cit., p. 151

a gênese artística do filme"[16]. Mostra por exemplo, se o filme foi inspirado em uma outra obra – literária, teatral, quadrinhos etc. – ou se é original. De qualquer forma, como disse Godard, "era preciso tomar notas para orientar a feitura do filme"[17]. Assim, se na aurora do cinema, os cineastas se aventuravam em notas,[18] no decorrer do século XX e com a evolução tecnológica do cinema (som, cores e os efeitos especiais diversos), a constituição de uma "indústria" do cinema – leia-se Hollywood – e a especialização dos seus profissionais desenvolve-se, também, o trabalho dos redatores para cinema, os roteiristas, seus assistentes e os redatores dos diálogos. Este trabalho é dividido em etapas, criam-se formatos, constituem-se escolas e, ainda e principalmente hoje, discute-se o roteiro – em geral, sua estrutura.[19]

Nos demais países, esta é a experiência de Tarkovski:

> certamente o diretor pode recorrer, e de fato muitas vezes recorre, a um escritor com o qual tenha afinidade espiritual. Este último, na condição de roteirista, acaba tornando-se um co-autor. A base literária do filme é desenvolvida com sua colaboração, mas, neste caso, ele deve ter a mesma concepção que o diretor e estar preparado para deixar-se guiar por ela em todos os momentos e ser também capaz de empenhar sua força criadora para desenvolvê-la e realçá-la sempre que necessário.[20]

Entre os filmes brasileiros, podemos citar Tata Amaral, que convidou para escrever o roteiro de Céu de estrelas o também cineasta e roteirista Jean-Claude Bernadet e o escritor Fernando Bonassi, e ela própria não o assina; por outro lado, temos o caso de Paulo Thiago, mais comum no Brasil, que contrata o premiado roteirista Marcos Schiavon para escrever O homem de macacão (em fase de captação de recursos), mas assina como co-roteirista[21] quando, na verdade, foi o co-autor do argumento.

O conceito inicial de roteiro "é a forma escrita de qualquer espetáculo áudio e/ou visual"[22]. No processo de redação, podemos passar por quatro etapas: o argumento, o tratamento (treatment), o pré-roteiro (outline) e o roteiro (screenplay) propriamente dito. Para a realização do filme, pro-

---

[16] Costa, Antonio. Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 156.

[17] Godard, Jean-Luc. Ler, então viver. Entrevista a Pierre Assouline. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 1997. Cad. Mais. Entrevista. p. 6.

[18] Antes, o roteiro era a relação das cenas do filme, o scenario, termo, como anota Mello, "[...] oriundo do francês e do inglês scenario, usado no cinema silencioso, e que significa uma série de takes alinhados, geralmente numerados, onde o conteúdo do take (e às vezes o ângulo), o momento do corte ou da fusão estão bem definidos" (Mello, Saulo Pereira de. Introdução. In: PEIXOTO, Mário. Limite (fotogramas do filme Limite). Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 99, nota 1).

[19] cf. Field, Syd, e Howard, David & Mabley, Edward. Op. cit..

[20] Tarkovski, Op. cit., p. 150. Cabe considerar, entre outras, as parcerias entre Howard Hawks e William Faulkner.

[21] Antes de começarem a escrever o roteiro, ambos trabalharam arduamente no argumento durante quase dois meses, devido às dificuldades de adaptar dois livros em uma única história, buscando conservar as características originais dos livros e, ao mesmo tempo, dar unidade às histórias. Depois, durante a redação do primeiro tratamento, Paulo Thiago avaliava o roteiro semanalmente e fazia recomendações, algumas vezes mexendo diretamente no texto e, depois de receber o trabalho do roteirista, retrabalhou partes do roteiro.

[22] Comparato, Doc. Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983, p. 15

cede-se ainda à decupagem técnica (shooting script). O argumento pode ser, por um lado, uma obra literária (curta como um poema ou um conto, ou longa como um romance), uma peça teatral, notícia de jornal, história em quadrinhos etc.; um evento real, como a vida de alguém, um fato histórico; o argumento ainda pode ser original, invenção do roteirista.

Assim apresentado, o argumento pode ter qualquer forma, mas, muitas vezes, tem uma forma literária que já contém a linha dramática do roteiro e, por extensão, do filme que se irá constituir.[23]

Costa observa que o argumento pode ser pouco ou muito preciso, que será constituído por "algumas páginas que narram sucintamente a trama e a idéia básica do filme, sob a forma de pré-roteiro (uma descrição sumária da sucessão das principais cenas) ou de tratamento, que contém indicações mais precisas sobre a importação do enredo e sobre o caráter das personagens"[24]. Ele enfatiza que, nesta fase, já é possível começar a "construir o projeto financeiro [do filme]".[25]

Ao desenvolvimento e aprofundamento do argumento chamamos tratamento. Aqui são definidos os locais e as situações; e a própria narrativa já é toda articulada. Costa assinala que sua "forma ainda é literária"[26]. Podemos, no entanto, entender que, para chegarmos a um roteiro final, o autor passa por diversos tratamentos e, via de regra, todos já são escritos no formato do roteiro final.

A redação inicial é o que podemos chamar de pré-roteiro, que já conta com a descrição sumária do que acontece e os primeiros esboços dos diálogos.

É importante ressaltar que esta divisão em etapas, até chegarmos ao roteiro final, é puramente esquemática e, para um roteirista, aquilo que chamamos tratamento será, para outro, apenas o argumento e, para um terceiro, poderá ser o que ele precisa para começar a filmar, isto é, o próprio roteiro. Na verdade, não há apenas uma forma (técnica) para escrever roteiros, mas muitas e, ainda, cada autor tem seu estilo, o que aumenta o número de possibilidades gráficas dos roteiros. Serão alguns mais, outros menos literários,[27] uns mais, outros menos técnicos, mais ou menos precisos e, no caso de determinados filmes, o roteiro é até inexistente. Algumas experiências propuseram que filmes podem ser realizados sem nenhum texto anterior, isto é, sem roteiro, argumento sem absolutamente nada escrito, com tudo na cabeça do diretor.

Em suma, o roteiro escrito para filmagem pode, então, ter diversas caras e, ainda, ter uma forma "mais aberta" (fora daquela escrita pelo roteirista) para publicação ou para estudo do filme. Ele

---

[23] Ver a esse respeito Costa, Op. cit., e Comparato, Op. cit., entre outros.
[24] Costa, Op. cit., p. 156
[25] Ibid. Mesmo considerando sua importância e o fato de que é construido a partir da palavra escrita, em qualquer das etapas de elaboração do roteiro não trataremos do projeto financeiro, custos etc., de um filme.
[26] Ibid, p. 168
[27] Alguns profissionais de cinema consideram literário o roteiro que não contém informações técnicas, como os movimentos de câmera, os enquadramentos, os cortes etc.
[28] Rocha, Glauber. Roteiros do terceyro mundo. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1985; Mello, Saulo Pereira de. Introdução. In: PEIXOTO, Mário. Limite (fotogramas do filme Limite). Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p.26.

Jorge Luiz Cruz

pode ter sido reescrito a partir da película pronta (na moviola ou em vídeo, como quer Rocha, ou fac-símile, como observa Mello[28]) e mais, há a decupagem técnica, que são aquelas versões do roteiro com as anotações de enquadramentos, movimentos de câmera etc., feitas pelo diretor e pelos profissionais, diretor de fotografia, técnico de som, montador e todos os membros da equipe. Esta decupagem, com o crescimento e a especialização das equipes de filmagem, é cada vez mais precisa e prevê cada vez mais o barateamento dos custos de produção[29]. A especialização vem permitindo, como bem nos mostra a prática norte-americana, que o roteirista seja cada vez mais o escritor para cinema, tenha cada vez mais estilo e deixe o texto com menos imposições para o diretor e para as equipes que se constituirão para realizar o filme.

IV

Para Field, "o roteiro tem uma forma original; não é um romance nem peça de teatro, sem ser nenhum deles, combina elementos dos dois. Um roteiro é uma história contada em imagens, com diálogos e descrições, localizada dentro do contexto da estrutura dramática"[30] e esta estrutura,[31] neste caso, é o elemento fundamental do roteiro, e tem seus modelos mais eficazes, cabe ressaltar aqui, para uma determinada visão de cinema norte-americano que vem, há tempos, sendo copiado por diversos autores e realizadores em muitos países.

Podemos, é claro, elaborar a estrutura de qualquer roteiro e, como observou Field ao reexaminar "os 40 roteiros [de diferentes autores, estilos e experiências, recomendados por ele aos sócios da Cinemobile], percebi que todos continham esses conceitos básicos, a despeito de como tenham sido executados cinematograficamente"[32], e para além da qualidade estilística de cada autor, ele o demonstrará, esta é a estrutura, ou talvez venhamos a nos surpreender com uma ou outra estrutura única em um dado filme. Pasolini[33] também reconhecia o roteiro como estrutura, mas, certamente,

---

[28] cf. Katz, Steven D. Film Directing Shot by Shot.) Stoneham, Ma: Michael Wiese Productions, 1991 e Chamness, Danford. The Hollywood Guide to Film Budgeting and Script Breakdown for Low Budget Features.) Los Angeles: The Stanley J. Brooks CO., 1988

[30] Field, Syd. 4 roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997, p. 17

[31] Para Field, a estrutura "é a espinha, o esqueleto que 'mantém' tudo coeso [...]. É como um mapa rodoviário do deserto, que mostra todas as coisas que você precisa saber antes de começar a jornada" (Field, Op. cit., p. 17). Ele parte do princípio de que qualquer história tem "início, meio e fim (ainda que não necessariamente nesta ordem). Em termos dramáticos, o início corresponde ao Ato I – unidade de ação dramática que tem entre vinte e trinta páginas e é mantido dentro do contexto dramático conhecido como Apresentação [do conflito]". O Ato II, com cerca de cinqüenta ou sessenta páginas, é chamado de Confrontação; e o Ato III, também com aproximadamente vinte ou trinta páginas, é a Resolução. "Todo drama é conflito", e a passagem de um ato para outro se dá criando pontos de virada, isto é, "qualquer incidente, episódio ou evento que 'engancha' na ação e a reverte noutra direção". Para Field, o ponto de virada que conecta a primeira com a segunda metade do segundo ato "é um elo na cadeia da ação dramática e, a este conjunto, ele chama "o Paradigma da estrutura do roteiro, porque é um modelo, ou exemplo, ou visão geral, de como um roteiro se pareceria se você pudesse pendurá-lo na parede e contemplá-lo como a uma pintura", termina por esclarecer que "é uma forma, não uma fórmula [e que] a estrutura é flexível" (Ibid, p. 17-19).

[32] Ibid, p. XV

Roteiro: Obra Inacabada

ele a via diferentemente de Field, ou seja, da forma mais comum, menos rígida, apenas como disposição das partes de um todo, como organização, ou melhor, como composição que compreende todos os elementos ordenados e relacionados entre si, o que lhe dá certo dinamismo.

Mas, nós o sabemos, há outras possibilidades de roteiro. Há filmes que se opõem a Hollywood e a um modelo dentro do qual só alguns poucos conseguem inventar. Sendo assim, não vemos por que privilegiar, pelo menos neste estudo, a estrutura e seu paradigma, como propõe Field. E, mais especificamente, nem a estrutura e o paradigma do roteiro de Hollywood, nem tampouco a própria história, mas o como contar a história e, certamente, os aspectos, os detalhes da passagem deste roteiro, de alguma forma estruturado, à imagem cinematográfica, isto é, privilegiar o roteiro.

Há, como vimos, muitos formatos de roteiros e, dentre eles, cada roteirista tem seu estilo, aqui entendido seu sentido mais comum, como uma maneira particular que cada um tem de se expressar. Podemos, genericamente, destacar os dois principais formatos de roteiro: o chamado roteiro corrido e aquele com a página (ou lauda) dividida ao meio verticalmente, com uma coluna para as imagens e outra para o áudio que, parece-nos "melhor permite" a inserção de detalhes técnicos, posições de câmera etc. Isto porque é, de fato, "mais técnico". Bonitzer anota que "Bresson escreve seus roteiros minuciosamente, 'à antiga', quer dizer, com as anotações relativas ao tamanho dos planos e uma separação vertical entre as indicações de som e as de imagem (o que não se faz mais, porque isso torna penosa a leitura do roteiro)"[34]. Este, acreditamos, é mais próprio para filmes publicitários e, talvez, para a tevê, enfim, programas de auditório, talk-shows etc.

O roteiro corrido, por outro lado, tem tantas formas de ser escrito que não ousaríamos propor um levantamento dos formatos até agora encontrados. Mas, atualmente, notamos uma tendência de uniformização formal. O resultado é o chamado formato americano que, no Brasil, vem se firmando cada vez mais. Este formato, quando bem escrito, pode ser lido quase como um romance, uma novela ou um conto, porque os termos técnicos de cinema tendem a ser suprimidos, estando presentes apenas como sugestão. Isto é, um roteiro com excesso de informações técnicas, a nosso ver, torna-se uma camisa de força para o diretor e sua equipe, tornando-os quase reféns do roteirista e, é claro, é tudo alterado nas filmagens.[35] Por outro lado, o roteiro corrido fortalece a concepção de trabalho coletivo, pois dá maior autonomia à equipe na constituição da obra.

---

[34] Carrière e Bonitzer, Op. cit., p. 101

[35] Em conversas com antigos profissionais do cinema brasileiro, entre eles, Sanin Cherques, não constatamos a preferência estrita por este tipo de roteiro, até porque, acredito, há a tendência de o diretor escrever os seus filmes, o patrocínio era do Estado e, parece, tendia a favorecer sempre os mesmos autores/diretores e, por fim, não havia (e não há, ainda hoje) necessidade de o filme dar lucro, porque muitos superdimensionavam os orçamentos e aí já o incluíam. É claro, devo ressaltar que havia e há exceções a esta prática, produtores que investiam no filme e dependiam da exibição para verem retornar o seu dinheiro e dos seus investidores, e outros, mesmo que beneficiados pela Embrafilme, não superdimensionavam o orçamento e, assim, também passavam a depender das bilheterias, eles e a sua sócia, a Embrafilme.

Primeira página de um roteiro com página dividida verticalmente ao meio, no lado direito, com as indicações das imagens e, no esquerdo, as de som.

Isto porque, nos EUA, primeiro o roteirista passa a ter uma função com o campo demarcado nos processos de criação/realização de um filme (não são mais, apenas, anotações do diretor para as filmagens); segundo, com a redação de um roteiro de cinema que, antes de ser filmado, deve ser lido (sic): o autor assume a responsabilidade de criar um texto claro, objetivo e que permita que as imagens apareçam, que a leitura flua, pois, se não envolver o leitor, este o abandonará, e tudo isso sem esquecer que este leitor pode ser o representante de um estúdio ou patrocinador e, mais ainda, que este é um dos primeiros passos visando à constituição de uma outra obra: o filme.

VI

Na Europa e nos EUA, tanto quanto no Brasil, vem crescendo o número de publicações de roteiros, além do número de obras sobre os mesmos. Assim, o roteiro é comentado ou tem sido tema de muitas publicações. Há, hoje, diversos livros para formar roteiristas que esclarecem o conceito, ensinam o que é, quais os passos para a sua redação e alguns analisam roteiros que resultaram em bons filmes. Professores de roteiro, como Field e Howard & Mabley[36], estudam a eficácia dos roteiros a partir do elemento que vem sendo considerado essencial para a redação de roteiros nos cursos que ministram: a estrutura. Eles, por fim, formulam propostas para o estudo e avaliação dos roteiros para o cinema. Em outro sentido, se antes se publicavam muitas biografias de estrelas e de diretores de cinema, hoje publicam-se mais roteiros e, eventualmente, livros sobre alguns filmes, com suas fichas técnicas, fotografias de still, anotações, entrevistas/depoimentos etc. Conforme anota Mello, "[...] principalmente depois do [cinema] falado, desde o momento em que se pensou em editar algo que instaurasse a presença mágica da obra de arte no cinema, o caminho escolhido foi o do roteiro"[37].

Limite (1931), de Mário Peixoto, como sabemos, é anterior à sonorização dos filmes diretamente na película (sistema magnético ou ótico), portanto foi realizado ainda no período do chamado "filme mudo".[38] Seu roteiro, publicado em fac-símile[39], muito depois de sua realização, é uma lista de cenas (scenario) que serão vistas na tela, pois "um filme que não 'tendia a sugerir um mundo em torno do discurso dos atores' não podia ser reproduzido por um roteiro escrito: era essencialmente visual"[40]. Neste sentido, "apenas com a ausência dos diálogos, a descrição das imagens tendia a ser feita ou em função da narrativa ou era uma 'liste-montage': não se procurava

---

[36] Field, Op. cit. e Howard & Mabley, Op. cit.
[37] Mello, Op. cit., p. 26
[38] Este, parece-nos, é um termo pouco apropriado, pois tanto Limite quanto outros filmes utilizam recursos diversos para inventar uma sonoridade, desde a explosão de imagens na tela até a música (tocada ao vivo ou em discos) durante a projeção.
[39] Peixoto, Mário. Limite (fotogramas do filme). Rio de Janeiro: Funarte, 1996
[40] Mello, Op. cit., p. 26
[41] Ibid
[42] Ibid.

Primeira página do scenario manuscrito, em fac-símile, de Limite, de Mário Peixoto (Peixoto, 1996, p. 36-7).

reproduzir o filme"[41].

Mais tarde, ainda segundo Mello, "conscientemente ou não, já se via o cinema como uma metamorfose do teatro: nos roteiros os diálogos assumiam uma posição francamente dominante"[42]. Os diversos roteiros publicados são constituídos por diálogos acrescidos de um "EXT. – RUA – DIA", por exemplo, e, às vezes, alguma descrição do local, dos tipos ou dos figurinos.[43]

Estes roteiros publicados, via de regra, não respeitam o formato original em que foram escritos, certamente por motivos editoriais e/ou comerciais. Duas exceções que podemos citar no momento são o roteiro de Limite, publicado com o manuscrito de Mário Peixoto em fac-símile[44],

---

[43] Podemos exemplificar com a edição brasileira do roteiro do filme Manhattan, de Woody Allen (Allen, 1983), ou, para nos estendermos um pouco, os roteiros televisivos.

[44] Peixoto, Op. cit.

[45] Tarantino, Quentin. Pulp fiction Tempo de violência). Rio de Janeiro: Rocco, 1995

Imagens Obra Inviável

e o roteiro do filme The daring young man, de Danford Chamness (1988), assim publicado para explicar como se faz a decupagem e o cálculo do orçamento visando a realização de um filme de baixo orçamento.

Podemos, agora, citar o caso de Pulp fiction (1994), de Quentin Tarantino, que, mesmo mantendo todo o conteúdo do texto original na tradução[45], não preserva a forma do roteiro original.

Diferente, no entanto, é o caso dos roteiros filmados de Glauber Rocha, reunidos nos Roteyros do Terceyro Mundo[46] que, parece-nos, são roteiros de montagem, isto é, transcritos na moviola, a partir do filme pronto, conforme sugere o próprio Glauber, em carta ao Orlando Senna, reproduzida em fac-símile, na introdução do livro.[47]

Nas décadas de 1980 e 90, abriu-se a discussão sobre o roteiro e, nos EUA, vem-se desenvolvendo o estudo da estrutura, forçada por sua poderosa indústria cinematográfica, e se impondo através da eficiência das novas tecnologias. Há, no entanto, outros cinemas propostos, bem como outras linhas possíveis de estudo se estabelecendo nas esteiras destas cinematografias.

Tanto o cinema europeu quanto o latino-americano (em língua espanhola ou portuguesa) apresentam a mesma divisão: aderimos (e somos engolidos) ou nos opomos ao cinema norte-americano.[48] Assim, tanto o western spagheth, alguns filmes policiais e dramas, quanto o neo-realismo, a nouvelle vague e o cinema novo brasileiro, entre outras cinematografias, têm, a nosso ver, sua existência mediada por Hollywood. Ou seja, se tratamos de cinema, a referência (quase sempre) é o cinema norte-americano.[49] Este tem sido, nesta perspectiva, imitado ou combatido em todas as instâncias, da composição formal aos processos de realização. Cabe observar que muitos filmes nasceram com a intenção de imitar a fórmula americana e alguns deles lograram sucesso de crítica e bilheteria. É o caso do western spageth e das chanchadas brasileiras.

O combate a Hollywood revelou movimentos cinematográficos independentes inovadores, dentro dos EUA (underground, trash, ainda que este não tenha constituído um movimento) ou fora (os cinemas novos). No que diz respeito aos roteiros, esta oposição é, a cada depoimento,

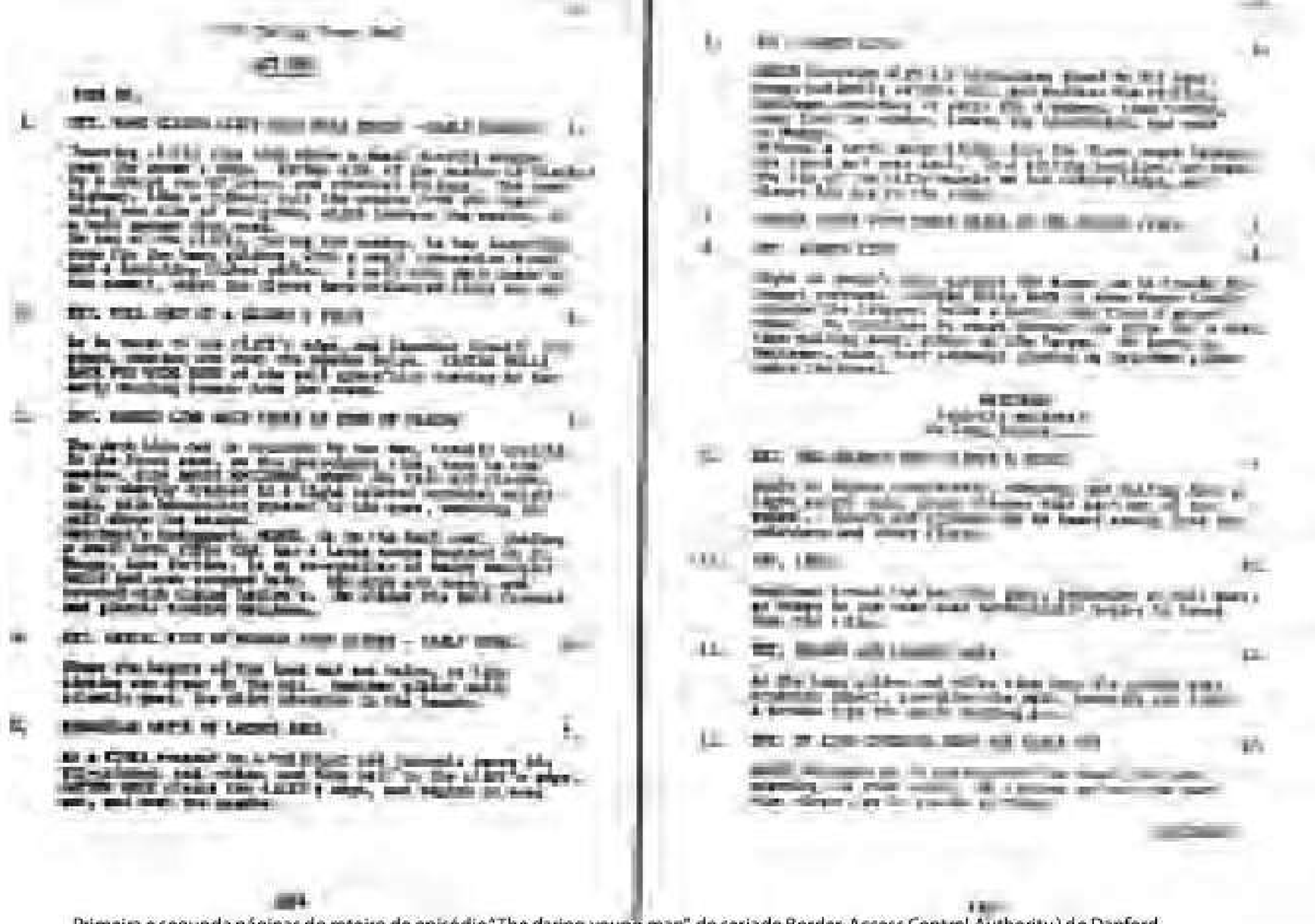
---

[46] Rocha, Op. cit. Cabe destacar que, neste volume, foram publicados os tratamentos anteriores aos filmados.

[47] Destaque-se que, mesmo que Glauber tenha sugerido "tirar" apenas o roteiro de A idade da terra da moviola, parece-nos que o mesmo ocorreu com outros roteiros de seus filmes, entre eles, Deus e o Diabo a terra do sol, conforme podemos verificar se compararmos, por exemplo, a primeira página da primeira publicação (Rocha, Glauber. Deus e o Diabo na terra do sol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 32-3) e da segunda (Rocha, Glauber. Roteiros do terceyro mundo. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1985, p. 263-4).

[48] Há duas possibilidades cinematográficas fora do cinema americano, as duas a ele relacionadas: a adesão, que aprende, inspira-se e/ou copia os grandes realizadores nos EUA, americanos ou não, que inventaram a forma de narrar cinematograficamente mais difundida no mundo. E a oposição, que pode ser exemplificada pelos cinemas novos e os diversos movimentos cinematográficos no mundo, assim como o neo-realismo, a nouvelle vague, os cinemas novos etc.

[49] Não estamos afirmando que o cinema americano seja uma grande massa uniforme e que não há nunces e obras e criadores diferenciados. Mas a tendência desta indústria de repetir fórmulas que deram certo e que representam menos riscos para seus investidores.



Primeira e segunda páginas do roteiro do episódio "The daring young man", do seriado Border Access Control Authority,) de Danford Chamness (Chamness, 1998, p. 164-5).

mais evidente e com pontos de aproximação importantes. Se Hollywood, por um lado, se esmera no estudo e no aprofundamento da estrutura e aponta que

> só muito recentemente é que os cineastas europeus começaram a admitir, devo acrescentar, com relutância e apreensão constantes, que o completo abandono do ofício de roteirização, nos últimos trinta anos em que a teoria do diretor-autor reinou soberana, levou a um resultado infeliz.[50]

Isto, no caso do Brasil, é nítido se assistirmos a alguns filmes da década de 90, nos quais excelentes idéias, produções sérias, bons elencos, esbarram em roteiros que nos parecem ainda inacabados. Por outro lado,

> os roteiros americanos no pré-guerra, escritos por romancistas, tinham uma forma

[50] Daniel, Frank. Introdução. In: Howard & Mabley, Op. cit., p. 23.
[51] Godard, Op. cit.

Material Obra Inédita

> que os tornava dignos de serem publicados. Isso não acontece hoje em dia. Hoje, não passam de diálogos de teatro, com um 'interior da casa, de dia' e 'exterior à noite' inseridos. Não têm nada de interessante. Nós os mostramos às pessoas para que invistam dinheiro num filme. Dá para se perguntar o que eles vêem quando lêem um roteiro. Por sinal, eles não os lêem.[51]

Aqui, acreditamos, Godard, para muito além da estrutura, quer as qualidades literárias e artísticas, o risco estético já na etapa do roteiro. Talvez, como dizia Borges, haja necessidade de duas obras em uma: a própria história e como se conta essa história. Há ainda uma poderosa e significativa linha de diretores que se propuseram a, em alguma experiência, suprimir o roteiro e, assim, passar suas idéias direto para a tela. Glauber Rocha, por exemplo, no processo de captação de recursos, foi solicitado diversas vezes por Roberto Farias, então presidente da Embrafilme, para que lhe entregasse um roteiro de A idade da terra, para que, só então, fosse liberada a verba para a produção. Mas Glauber lhe respondia: "vocês fazem roteiros, eu faço cinema".

VIII

Na experiência brasileira, o cinema não tem a tradição de ser construído, salvo poucas exceções, a partir de um roteiro. O que quer dizer isto? No Brasil, só recentemente começa a aparecer a figura do roteirista como escritor/criador/adaptador para o cinema e, mesmo assim, isto começa a ocorrer por causa da televisão e seu alto grau de profissionalismo – leia-se industrialização (o que, aliás, também é atribuído ao cinema norte-americano).

Por aqui, e isso vale principalmente até a década de 1980, o diretor/criador redige suas notas dentro de um padrão que ele cria como roteiro e o apresenta, enquanto tal, a um órgão financiador e, dependendo de suas relações, ele é aceito.

É momento de esclarecermos que não estamos emitindo um juízo de valor sobre a qualidade destes roteiros e, muito menos, dos filmes. E é importante ressaltar que o Brasil tem uma considerável cinematografia, reconhecidamente composta por grandes filmes, excelentes diretores e equipes que criam com muito pouco e em condições adversas. É uma arte cinematográfica tão potente quanto suas dificuldades são endêmicas.

Não nos posicionamos, e talvez pareça óbvio, contra uma cinematografia comercial – a nosso ver, necessária à instauração de uma indústria do espetáculo (incluímos, no caso brasileiro e dos países pobres em geral, a televisão) que permita o acesso de novos profissionais nesse, senão restrito, pelo menos muito competitivo mercado de trabalho.

Dessa forma, temos um diretor que não tem uma técnica de redação profissional de roteiro, no sentido hollywoodiano da prática, mas o inventor de um formato próprio, que redige a partir, possivelmente, de informações dispersas coletadas aqui e ali em suas viagens pelo mundo.

---

[51] Comparato, Op. cit.

Parece-nos que motivado pela necessidade de treinar roteiristas para a Rede Globo de Televisão, Doc Comparato escreveu o excelente Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão[52], a partir de seu curso de roteiros na Casa de Artes das Laranjeiras/CAL, em 1982. Desde então, muita coisa muda no cenário do texto para cinema e televisão brasileiros.

Este quadro, no entanto, continua a ser alterado, pois algumas instituições vêm estimulando a redação de roteiros e, principalmente, a formação e aperfeiçoamento de roteiristas. Se antes submetia-se o projeto, que incluía o roteiro, à Embrafilme, ainda hoje este procedimento é mantido para captação de recursos através das leis de incentivo.[53] Contamos, ainda, com diversos concursos de roteiros, sejam mantidos pelo governo federal, através do Ministério da Cultura, por alguns governos estaduais e municipais ou por alguma empresa, como é o caso da Petrobras. Há concursos e workshops de roteiros com profissionais brasileiros e estrangeiros, como Syd Field, nos moldes e com o apoio daqueles empreendidos pelo Sundance Filme Festival.[54]

Assim, a partir das necessidades iniciais de criar quadros para a TV, foram escritos ou divulgados, no Brasil, alguns livros sobre roteiro: desde os técnicos, que ensinam a escrevê-los, e também os manuais etc., até estudos de caso sobre tal e qual filme, que tratam, algumas vezes, do roteiro.

A tradição da acumulação dos trabalhos de redação e direção dos filmes é antiga no cinema e, em particular, no Brasil. Desde as experiências da Vera Cruz e da Cinédia surgiram poucos roteiristas ou, pior, poucos filmes cujos roteiros não foram redigidos pelo próprio diretor, sozinho ou em co-autoria.

IX

A história da tevê em seu desenvolvimento e força) no Brasil é a história, por outro lado, da fragilização comercial tanto do cinema (neste caso, o brasileiro) quanto do teatro. Não se trata aqui, no entanto, de responsabilizar) a tevê ou seus profissionais, por este quadro. Mas tal situação talvez esteja associada às dificuldades financeiras dos profissionais ou ao glamour e poder que a tevê tem no Brasil, em particular a Rede Globo.

Assim, em determinado momento, o inventor (não de fato, mas de direito) da tevê brasileira, Walter Clark, define o padrão Global ainda na década de 70. A tevê, que desde seu início arregi-

[52] Ainda está por ser feita uma análise aprofundada da participação dos poderes públicos na produção cinematográfica no tempo da Embrafilme comparada com as atuais Lei do Audiovisual e outras leis de incentivo.

[54] Ainda em setembro de 2001, o Ministério da Cultura MIC promoveu mais um workshop de roteiristas, em que ofereceu mais vagas para aqueles que já tinham longa-metragem realizado do que para autores inéditos. Isto, numa primeira mirada, parece demonstrar que, pelo menos para o MIC, o cinema brasileiro mais precisa melhorar e profissionalizar os nossos roteiristas que já atuam no mercado, do que formar novos.

[53] Fernando Collor de Mello foi presidente do Brasil de 1989 até seu impeachment, em 1992, quando assumiu o vice, Itamar Franco. Collor de Mello provocou um transtorno geral na área de incentivo à cultura, além de ter confiscado as contas correntes e as poupanças de pessoas físicas e jurídicas.

[56] Em meio a este processo, surge de forma surpreendente o filme Carlota Joaquina (1995), de Carla Camurati, um filme-marco na história do cinema brasileiro, pois foi o primeiro filme brasileiro a ser lançado após este período de forte retração cultural e coincidiu com a intenção de diversos políticos de promover o renascimento das artes e cultura brasileiras, em particular do cinema, com as leis Rouanet e do Audiovisual.

mentou profissionais do rádio e do cinema, mais tarde, na década de 80, sob inflação acelerada, conquistou ainda outros tantos profissionais, quando o público abandonou as salas de teatro e de cinema. Após o furacão Collor,[55] em que foi desferido um golpe quase mortal não apenas no cinema, mas em toda a cultura brasileira,[56] a tevê cresceu como opção de lazer para ainda mais pessoas nos diversos horários de sua programação.[57] Desse modo, além da Globo, todas as emissoras começaram a entrar num processo de expansão e a lançar novos canais abertos, a cabo, tevês comunitárias, universitárias etc. Detalhe importante: este não é um fenômeno brasileiro; um pouco antes deste período, ocorreu a mesma coisa com as tevês de muitos países: trata-se de um fenômeno mundial.

Destarte, nesse percurso, quando há necessidade de melhorar a qualidade técnica de um determinado programa, a Rede Globo passa a trabalhar com película e convida uma equipe completa de cinema para, dessa forma, produzir, por exemplo, o seriado A Justiceira.[58]

Quando a Rede Globo precisa inovar em estilo, em idéias, convida o pessoal dos quadrinhos e faz o Casseta e Planeta Urgente.

E, por fim, para complementar a programação, desde sempre, são exibidas películas realizadas para cinema, chegando-se, na década de 90, a fazer lançamentos simultâneos no cinema e tevê a cabo.

Vale ressaltar que essa ligação é perigosa para o cinema, pois, se por um lado aumenta o retorno de investimento de um filme, por outro o sufoca e reduz a assistência nas salas, porque o público sabe que em pouco tempo não precisará sair de casa para assistir aquele filme no cinema – ele será exibido na tevê ou distribuído em vídeo ou DVD.

Nesse sentido, a tevê não teme aquilo que pode comprar e tampouco se importa com a origem dos arregimentados. Dá-se assim a grande migração do talento literário, entre outros, na criação audiovisual de suas áreas (hoje, principalmente cinema e teatro) para a tevê.

No início de sua história, alguns autores saíram do rádio (Glória Magadan) e outros do teatro (Dias Gomes) e foram para a tevê. Mais tarde, "todos" (ou quase) os autores teatrais, em algum momento, tentaram este caminho, assim como muitos de cinema. Estão sempre presentes na tevê, entre outros, por exemplo, Gianfrancesco Guarnieri, José Louzeiro e Tizuka Yamazaki.

X

Todo espetáculo, a princípio, é precedido por uma etapa escrita – um roteiro –, que pode ser mais ou menos preciso, composto por simples anotações ou por um rigoroso detalhamento

---

[57] Estas mudanças nos hábitos foi matéria de alguns jornais que destacavam, além da programação das tevês abertas, as locadoras de vídeo e seus acervos.

[58] Seriado realizado pela TV Globo, em película e com equipe de cinema, que, pelo alto custo, não pôde filmar todos os episódios previstos no projeto inicial.

[59] Este foi, por exemplo, o depoimento de Júlio Bressane no evento Literatura e Cinema, no MAM-RJ, em 2000.

técnico, mas, a rigor, sempre implica algo escrito. Alguns cineastas e diretores, especificamente, afirmam que o têm ou o escreveram para esquecê-lo durante as filmagens, reduzindo-o quase que a uma lista de itens a serem filmados.[59]

Parece-nos, entretanto, que todo filme é constituído de três grandes etapas, autônomas e interdependentes entre si, porém paradoxalmente dependentes umas das outras, e que, só assim, constituem um todo que é o filme. A primeira é a fase escrita, a etapa da palavra-imagem escrita, que, do ponto de vista da forma, vai da idéia até o roteiro final para filmagem (aquele que só fica pronto na hora da filmagem, com as anotações do diretor etc.). As outras duas fases são, sucessivamente, a filmagem e a finalização (montagem e edição de som). Na verdade, cada fase recria o filme, podendo deixá-lo irreconhecível em relação à etapa anterior. Assim, se para começarmos a filmar dependíamos do roteiro, podemos alterá-lo por um motivo qualquer e, na montagem, refilmar ou aproveitar imagens que, já diferentes do roteiro, mudam (atenuam ou reforçam, retiram ou colocam) as intenções adquiridas nas filmagens.

Cabe ressaltar que toda filmagem é criação coletiva. Pontos a princípio irrelevantes podem ser ressaltados pelo diretor no momento da filmagem, conforme depoimento de Alea:

> Nunca tendré en mis manos un guión dibujadito, porque ni siquiera señalo los planos. Lo dejo abierto y trato, además, de no viciar mi apreciación, de forma que la solución última de una escena surja bajo la presión que ella misma sugiere.[60]

E isto pode ocorrer na fotografia, através da iluminação ou por um acidente. Também Tarkovski caminhou do roteiro mais amarrado para outro mais aberto, pois, como declara:

> durante o processo de elaboração de um roteiro, eu sempre tentava obter em minha mente um quadro exato do filme, e até mesmo dos cenários. Atualmente, porém, estou mais propenso a trabalhar uma cena ou tomada apenas em termos muito gerais [...][61].

Num outro sentido, Welles deixava-se contaminar pelo roteiro, mas "[...] tinha por hábito primeiro fazer croquis para transmitir as suas idéias"[62]. Também Eisenstein se ocupava detalhadamente do roteiro, conforme o demonstra em diversos textos[63].

O diálogo entre Jean Vigo e Albert Riéra, narrado por este último, ilustra uma luta entre o

---

[60] Évora, José Antonio. Tomás Gutiérrez Alea. Madrid: Asociación Cultural Certamen Internacional de Films Cortos "Ciudad de Huesca"; ICAA; Ministerio de Cultura; Ediciones Cátedra, 1996, p. 79

[61] Tarkovski, Op. cit., p. 151

[62] Carringer, Robert L. Cidadão Kane: o making of. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 69

[63] Eisenstein, Serguei. Reflexões de um cineasta. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. E O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

[64] Rocha, Glauber. Revolução do cinema novo. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981, p. 73. Diálogo reproduzido de

Material Obra Inédita

argumento original e o roteiro final (découpage):

> Riéra: "[...] Tenho um argumento para lhe dar que se chama L'Atalante [1934].
> Quando Vigo leu o argumento, disse-me: mas o que é que tu queres que eu faça com isto? Não passa de um argumento escrito para agradar o produtor, totalmente vazio.
> Respondi-lhe: concordo contigo, é uma história banal, mas apesar de tudo resta a maneira de a contar.
> Com um brilho no olhar, retorquiu-me: evidentemente.[64]

Um bom exemplo da luta entre o roteiro e o filme é apresentado por Ferro[65], em estudo sobre O terceiro homem, de 1949. Ele busca demonstrar como o roteiro de Graham Greene foi alterado pelo diretor, Carol Reed, e como este foi levado a aceitar sugestão do ator Orson Welles para aumentar uma determinada seqüência, durante as filmagens.

Neste embate, muitos consideram o roteiro apenas um instrumento de trabalho para o diretor e não uma obra que, por si só, pode viabilizar a realização do filme convencendo produtores, atores etc., ou, mais, ela pode potencializar o próprio filme.

XI

Como ressalta Carringer, "o primeiro passo de Welles para a realização de Cidadão Kane (Citizen Kane), de 1941, foi buscar a colaboração de roteiristas profissionais"[66], assim como o de Stanley Kubrick que, para realizar De olhos bem fechados (Eyes wide shut), de 1999, contrata o veterano roteirista Frederic Raphael[67].

As relações entre o roteirista e o diretor do filme são delicadas, como comenta Raphael, ao explanar o que ele espera antes de sua primeira conversa com Kubrick, que o está contratando:

> minha dificuldade será adivinhar o que realmente ele [Kubrick] quer de mim. E a dele será a mesma. Vou acabar descobrindo que, como sempre acontece com os bons diretores, ele quer apenas as habilidades que não consegue obter por si só. Uma vez que eu as forneça, elas lhe parecerão tão banais que ele facilmente se convencerá de que é menos um caso de não possuí-las do que o de estar muito ocupado para poder aplicá-las[68].

Parece-nos, a esta altura, que Raphael aponta para o fato de que os diretores (decerto não todos) acreditam que basta estarem alfabetizados para poderem escrever seus filmes. Com a

---

[65] Ferro, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
[66] Carringer, Op. cit., p. 37
[67] cf. Raphael, Frediric. Kubrick: de olhos bem abertos. São Paulo: Geração, 1999
[68] Ibid, p. 46
[69] É preciso destacar que não estou afirmando que não há diretores que escrevam bem, nem tampouco que apenas filmes com roteiros bem escritos são bons.

profissionalização do cinema, e aqui referimo-nos unicamente a Hollywood, os escritores são contratados para escrever roteiros. Assim, na verdade, há possibilidade de aparecer um número maior de roteiros bem escritos[69] – ainda que venham a ser alterados nas etapas posteriores do processo de realização cinematográfica: filmagem e finalização.

A tradição da acumulação dos trabalhos de redação e direção dos filmes é antiga no cinema e, em particular, no Brasil. Desde as experiências da Vera Cruz e da Cinédia, surgiram poucos roteiristas ou, pior, poucos filmes cujos roteiros não foram redigidos pelo próprio diretor, sozinho ou em co-autoria; ou seja, também no Brasil ainda não é usual o diretor de um filme contratar alguém para escrever o roteiro, mas apenas para ser co-roteirista. E podemos constatar isto ao lermos os créditos dos filmes brasileiros.

Podemos acrescentar que "não que, em si, um roteiro seja garantia da qualidade da obra concluída: conhecemos dúzias de exemplos de maus filmes realizados a partir de 'bons' roteiros, e vice-versa"[70]. E, ainda, que

> os filmes que obtêm os maiores sucessos não têm necessariamente bons roteiros. Há mesmo alguns cujo roteiro é particularmente desinteressante e desleixado. Esses filmes conquistam o público graças à presença de um ator, ao aspecto "empolgante" de um tema, à qualidade do ritmo, da direção, ao frescor de um look. Talvez, mais tarde, revê-los não seja tão apaixonante quanto rever outros filmes mais bem "escritos" – mas, por enquanto, eles dão certo. É por isso que somos céticos quanto à propalada "demanda" de bons roteiros no cinema francês, pelo menos por parte dos produtores, e mesmo dos diretores.[71]

Entende-se, assim, quando William Goldman, veterano roteirista de Hollywood (Butch Cassidy and Sundance Kid, entre outros), em entrevista a John Brady, diz que

> [...] no creo que las películas sean buenas o malas cuando se estrenan. Creo que funcionan o no funcionan para el público masivo, y a uno personalmente le gustan o no le gustan, pero no sabemos cuán buenas serán con el tiempo. Por ejemplo, todos alabaron The China syndrome [Sindrome da China] y Hair. Bueno, puede que sean películas estupendas, pero no sabemos si seguirán siéndolo dentro de veinte años. Hay muchas que se caen, que pasan de moda, y en mi opinión el tiempo es el único baremo estético para una película. Mientras tanto funciona o no funciona.[72]

Estes depoimentos forçam-nos a discutir dois tópicos: o primeiro, de que só o tempo é um dos

---

[70] Tarkovski, Op. cit., p. 151
[71] Chion, Op. cit., p. 3-4
[72] Brady, John. El oficio Del guionista. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 119

elementos que dará o alcance dos "bons filmes"; o segundo, de quais são os instrumentos que nos permitirão optar por este e não por aquele roteiro ou filme.

Ainda que sejamos obrigados a concordar que só com o tempo se desvelaram algumas obras e alguns artistas, como foi o caso, por exemplo, de Van Gogh, na pintura, Hitchcock e o próprio Mário Peixoto, no cinema, não nos parece que este seja o melhor critério. Por outro lado, e este parece-nos ser um caminho interessante a trilhar, os grandes filmes são aqueles que nos dão, para além de nós mesmos, alguma coisa: a beleza, o tempo, a vida, a ética etc., ou ainda, o cinema, o filme, a própria arte. Estes filmes desvelam, desnudam possibilidades que, de alguma forma, a filosofia ou a ciência, por seus caminhos, por seus instrumentos, se nos fazem aparecer e, pasmem, são constituídos. Estes são da estirpe e da sofisticação do pensamento, aqui entendido como criação e/ou invenção, aquilo que rompe as fronteiras, limites, que é anterior ao humano e o ultrapassa.

Isso, na verdade, pode estar já na história a ser contada, como em A condessa descalça, ou no conto de Jorge Luis Borges, "O jardim dos caminhos que se bifurcam"; na forma de contar essa história, como L'Atalante, de Jean Vigo, ou mesmo Limite (1931), de Mário Peixoto; ou em ambos, na história e na forma de contá-la, como em Deus e o Diabo na terra do sol (1964), de Glauber Rocha e Francisca (1981), de Manoel de Oliveira. É claro que sempre que há uma história, há (mais de) uma forma de contá-la e, também, ainda que discutível sempre que se conta algo, há sempre uma história a ser contada. Há níveis de interesse e de importância, momentos em que o que se conta é mais importante do que a forma de fazê-lo e vice-versa. Mas, parece-nos, as grandes obras alcançam um equilíbrio que nos forçam a reconhecê-las enquanto tais. Nas grandes obras, por exemplo Cidadão Kane, o que se conta e a maneira como se conta tornam mais fortes, únicos, um em relação ao outro, forçando a crítica mundial a vê-lo sempre como um dos mais importantes filmes de todos os tempos.

XIII

Acredito que, agora, já possamos adotar uma outra concepção do roteiro: o roteiro é (juízo de atribuição) o texto que vem de uma invenção (idéia original ou de qualquer texto a ser adaptado) que já não é literatura mas, por outro lado, ainda não é filme, mas já é, contudo, cinema!

O roteiro, mais do que a forma escrita de qualquer espetáculo audiovisual, mais do que a sub obra que antecede a obra, é, como salientou Pasolini, "uma estrutura que quer ser outra"[73], é algo indecidível, é o entre, é, podemos experimentar, em alguma instância, literatura, porquanto é a palavra escrita, é texto, é também cinema, pois se arroja para além do texto, é assim vontade de movimento, vontade de tempo, ou melhor, vontade de cinema.

---

[73] Pasolini, Op. cit., p. 153-60

[74] Deleuze, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: 34, 1992, p. 60. Deleuze, neste texto, apresenta Godard como aquele que pensa e mostra o e "de uma maneira muito nova".

[75] Ibid, p. 60-1

O roteiro, assim, pode ser pensado como o que está entre o conceito e a imagem sensível. Mas também como a conjunção "e", que, por força, está sempre entre dois, constitui um juízo de relação do tipo autônomo, que "desequilibra todas as relações, o ser, o verbo...".[74] O roteiro é uma gagueira que está entre o texto e o filme, o projeto e o financiamento, a idéia e a invenção, ou seja, é o próprio cinema, é multiplicidade, diversidade etc. Estes elementos não são de sua mesma natureza, por isso são cinema, e só o são porque "o E não é nem um nem outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E, no entanto, é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam"[75].

A potência não está nem de um lado, nem de outro, mas entre eles, na fronteira, naquilo que já é cinema, sem ser imagem ótica, filme, e já não é literatura, mesmo sendo a palavra escrita, que é a concretude, o corpo que contém almas, que são devires, e que é jogado no mundo dos acasos, das surpresas e que, nos grandes filmes, fazem ver o imperceptível e ouvir o inaudível.

Em suma, o roteiro não é literatura, mas, da mesma forma como a peça teatral é teatro, a partitura musical é música, o roteiro é cinema, e convém iniciar a busca por seus elementos específicos de análise, mais próximos do filme, enquanto processos de pré-produção, filmagem e finalização, e de seu instrumental teórico, diferenciado das teorias especificamente literárias, pois, mesmo sendo palavra escrita e ainda sem ser filme, o roteiro já está, sem dúvida, no âmbito do cinema.

Referências Bibliográficas

ALLEN, Woody. Manhatan. Rio de Janeiro: L&PM, 1983.
BALOGH, Anna Maria. Conjunções, disjunções, transmutações da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Anna Blume/ECA-USP, 1996.
BERNADET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
———. Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.
BORGES, Jorge Luis. Sete noites. São Paulo: Max Limonad, 1983.
BRADY, John. El oficio Del guionista. Barcelona: Gedisa, 1995.
CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
CARRIÈRE, Jean-Claude e BONIZER, Pascal. Prática do roteiro cinematográfico. São Paulo: JSN, 1996.
CARRINGER, Robert L. Cidadão Kane: o making of. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
CHAMNESS, Danford. The Hollywood Guide to Film Budgeting and Script Breakdown for Low Budget Features.) Los Angeles: The Stanley J. Brooks CO., 1988.
CHION, Michel. O roteiro de cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
COMPARATO, Doc. Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
COSTA, Antonio. Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: 34, 1992.
ÉVORA, José Antonio. Tomás Gutiérrez Alea. Madrid: Asociación Cultural Certamen Internacional

Imagens Obra Imagem

de Films Cortos "Ciudad de Huesca"; ICAA; Ministerio de Cultura; Ediciones Cátedra, 1996.
EISENSTEIN, Serguei. Reflexões de um cineasta. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
———. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
FIELD, Syd. Manual do roteiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
———. Os exercícios do roteirista. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
———. 4 roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
GODARD, Jean-Luc. Ler, então viver. Entrevista a Pierre Assouline. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 1997. Cad. Mais. Entrevista. p. 6.
HOWARD, David & MABLEY, Edward. Teoria e prática do roteiro. Trad. Beth Vieira. São Paulo.: Globo, 1996.
KATZ, Steven D. Film Directing Shot by Shot.) Stoneham, Ma: Michael Wiese Productions, 1991.

Jorge Luiz Cruz, professor do Instituto de Artes da Uerj, doutor pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-São Paulo e diretor do curta-metragem A Quadrilha, 2002.

Florestas: Paisagem e Arte na Obra de Antônio Parreiras

Isabel Maria Carneiro de Sanson Portella

Pintor de vasta produção, Parreiras seguiu uma longa trajetória até alcançar a maturidade. Foram muitos anos dedicados ao trabalho obstinado, procurando transportar para a tela o fruto de seu olhar e o sentimento da alma.
Parreiras absorveu a força das florestas, assimilou a energia das matas brasileiras e, mesmo após encerrar-se nos ateliês, sua alma permaneceu impregnada dessas imagens. Encontrou segurança e originalidade na síntese amadurecida das convicções naturalistas, dedicou-se e soube valorizar a paisagem brasileira e as nossas florestas. A tônica de sua obra sempre girou em torno da pintura de paisagem e a identidade com a natureza é fator evidente.
A floresta, terma repleto de simbolismos ao qual Parreiras retorna no final de sua vida, completa a trajetória em direção à dignação da pintura de paisagem no Brasil.

Pintura século XIX, Pintura de paisagem, Antônio Parreiras

...penso que todo paisagista que
não sabe traduzir em sentimentos
mediante uma composição de matéria
vegetal ou mineral não é um artista.
(Charles Baudelaire)

Imbuído de um espírito tenaz, Antônio Parreiras, discípulo fiel de Grimm, desenvolveu durante os cinqüenta e quatro anos de carreira, a mais importante obra de pintura de paisagem brasileira. Nenhum outro pintor, dos que seguiram a escola de pintura ao ar livre, trabalhou e lutou como ele para vencer dificuldades, tanto financeiras como de preparo artístico.

Obstinado em procurar caminhos autênticos e coerentes para seu trabalho, Parreiras encontrou segurança e originalidade na síntese amadurecida das convicções naturalistas. Seus fundamentos são os adquiridos na convivência profunda com os ideais da pintura ao ar livre.

Para pintar uma paisagem, primeiro fazia diversos estudos, observava, desenhava, analisava os efeitos da luz em diversas horas do dia. Com o auxílio desses desenhos é que então compunha a paisagem, interpretando o que havia visto. Seus quadros são interpretações, não cópias. A natureza apenas inspira e auxilia; quem produz é o artista. "Desenhando se estuda mais do que pintando; a pintura nada mais é do que um desenho colorido"[1].

---

[1] Salgueiro, Valéria. Caderno com notas manuscritas em 90 páginas sobre técnica de pintura e opiniões sobre arte. In: Antônio Parreiras. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói : EdUFF, 1998, p. 63.

Completava-se a fase de afirmação da pintura de Parreiras na última década do século XIX. Inquieto, sentindo necessidade de isolar-se, voltou-se inteiramente para a natureza, revoltado com o meio ambiente social. Aprofundou-se como nunca nas matas, encontrando a paz na observação das cores, das árvores. Como resultado, conseguiu uma integração quase absoluta com a natureza selvagem. As formas vegetais adquiriram, em seus estudos, propriedades anímicas. A árvore deixou de ser um conjunto de tronco, galhos e folhas para conter em si tudo o que constitui o ambiente em que se encontra. A observação profunda do espaço está contida na forma das árvores, que denuncia a idade, a atmosfera que a envolve e sua origem. Com uma árvore, Parreiras afirma: "pode-se exprimir alegria, dor, velhice, mocidade, saudade e nostalgia[2].

Porém,a dificuldade para se conseguir tais propósitos é imensa. Dar sentimentos às árvores e florestas não é como se faz com a figura. Não há duas árvores iguais e o desenho de uma é completamente diferente do da outra.

Na paisagem, tudo varia a cada minuto: a linha geral de um contorno externo não será amanhã o que é hoje. Para desenhar bem uma árvore, Parreiras parte do esqueleto formado pelo tronco e os galhos. Esta é a base a que corresponderá o volume e o peso da folhagem. Surgem daí os cipós contorcidos, o tronco e os galhos com movimentos quase gestuais.

Parreiras procurava sobretudo esta expressão quando pintou Sertanejas (1896), grande tela que "sintetiza um conjunto impressionante de valores naturais na representação viva e enérgica da vegetação tropical do país".[3]

No quadro, o desenho diluído e as formas construídas da fragmentação da pincelada criaram uma atmosfera quase irreal, entre o tenebroso e o fantasmagórico. Parreiras sintetizou em Sertanejas tudo o que havia observado na floresta, todos os tons da selva, assim como sua luz. Mas, principalmente, o que sobressai e impressiona a todos que observam o quadro é o tom de verde empregado. Esse verde, após a exposição, ficou conhecido como Verde Parreiras.

Sertanejas

Foram anos de trabalho, de observação in loco nas florestas, sintetizados

---

[2] Idem, p. *69*.

[3] Levy, Carlos Roberto Maciel. Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981, p. 40.

Isabel Maria Carneiro de Sanson Portella

e registrados em centenas de esboços e desenhos, que resultaram numa obra viva, retirada do seio da imensa floresta tropical. O quadro é tão absolutamente verdadeiro que se pode perceber a liberdade das borboletas sobrevoando um caminho iluminado.

A palavra Sertanejas vem da denominação popular para um tipo de borboleta, grande e azul, encontrada em abundância nas regiões florestais exploradas pelo pintor. Um bando de borboletas move suas asas para manter-se em equilíbrio no ar, um feixe de luz penetra na floresta banhando o chão com uma luminosidade magnífica. O observador é levado a concentrar-se no que se passa imediatamente diante de si; as folhas secas no chão, as sertanejas que voam diante das raízes. A natureza surge como um mundo interior tornado visível. No fundo, uma clareira se destaca. Esta só existe em virtude do diálogo secreto com a floresta que a circunda.

Sertanejas foi, sem dúvida, a obra-prima de Parreiras e seu enorme sucesso em 1896 inspirou; versos de vários poetas, entre eles Olavo Bilac, Guimarães Passos e Valentim Magalhães.

O crítico João Luso, num artigo para o jornal A Noite, diz que "Parreiras traz a floresta no sangue, nos nervos, no sentimento",[4] e considera Sertanejas a obra máxima da paisagem brasileira.

A paisagem romântica nasce do processo associativo, pelo qual os estímulos da natureza são transformados simbolicamente em imagens da origem da vida. As árvores de uma floresta tropical se apresentam em todos os estados imagináveis de desenvolvimento e decomposição, com troncos caídos e galhos curvados. Essas formas fantásticas são motivo de interesse para os pintores românticos que procuram o inusitado.

Nesse mesmo período, na Europa, o Impressionismo se posicionava como movimento. Em 1886, os impressionistas fizeram a última exposição coletiva e, em 1894, Monet terminou sua série da Catedral de Rouen. A fotografia já era de fato considerada como uma técnica artística, podendo isentar os pintores de seu papel de retratistas. Sertanejas, surgiu no período em que Parreiras tinha como concepção ideológica o romantismo e, como técnica artística, seguia as pesquisas dos impressionistas. Este romântico tardio conseguiu transmitir seu inconsciente traduzido em florestas.

Sob o ponto de vista psicológico, a floresta é vista como região do desconhecido, lugar impenetrável de todos os medos, que fica após os campos, muito além dos muros da cidade. O pintor que nela se aprofunda busca a redenção de seus conflitos, pinta-a de acordo com sua emoção particular, tornando-a sua, possuindo-a. O essencial é a relação que estabelece com a natureza, quando não procura imitá-la. Equivale à desordem e ao profundo, regiões apenas tateadas pela arte do pintor. Uma outra forma de imaginar as profundezas da floresta é como uma fortaleza natural.

Segundo Jung, "por sua obscuridade e seu enraizamento profundo a floresta simboliza o

[4] Luso, João apud LEVY, Carlos Roberto Maciel. Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981, p. 75.

[5] Gheerbrant, Alain, e Chevalier, Jean. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 440.

inconsciente. Os terrores da floresta, tal como os terrores, pânicos, seriam inspirados, pelo medo das relações do inconciente".[5]

Simon Schama, em seu livro Paisagem e Memória, ressalta uma "tradição pagã que via as florestas como o nascedouro das nações; o início da habitação". Ele também ressalta que, "na tradição judia, criar uma floresta significava voltar à origem de nosso lugar no mundo, ao berço da nação".[6] Mais adiante diz: "uma vez implantado, o irresistível ciclo da vegetação, onde a morte simplesmente aduba o processo do renascimento, parecia prometer a verdadeira imortalidade nacional"[7].

Em cada país, a floresta tem um significado diferente. Na Alemanha, por exemplo, a floresta primitiva era o lugar de auto-afirmação tribal contra o Império Romano . Na Inglaterra, o bosque verde era local onde o rei ostentava seu poder nas caçadas reais.

A floresta sempre ocupou um grande espaço no imaginário dos povos. Desde a infância, ouvimos ou lemos fábulas em que a mata é cenário de enredos fantásticos e habituamo-nos a percebê-la no plano da fantasia. Para os primitivos, a floresta era uma inimiga poderosa; dominar a natureza, muitas vezes, era garantir a sobrevivência da espécie humana. Abrir clareiras era o triunfo da civilização.

Com o tempo, a floresta deixou de ser adversária para ser protetora. Serviu como espaço de esconderijo para ladrões e criminosos e, ao mesmo tempo, como lugar para meditações e orações de religiosos de todas as crenças.

A floresta, para Parreiras, é o ambiente hostil ou acolhedor, com o qual se tece sempre uma relação ativa, semelhante à que liga o indivíduo à sociedade. Para ele, como para Constable, não existe um espaço universal dado a priori, imutável em sua estrutura. Seu espaço é composto de coisas – árvores, água, troncos, folhas secas.

> Annos passei dentro das florestas, ou a percorrer o litoral e constatei que, quanto mais se observa essa extraordinaria Natureza brasileira, grandiosa, phantastica, mais dificil se tornou a sua interpretação.[8]

O motivo da floresta parece instalar-se na pintura de Parreiras não só com o aparecimento do realismo pictórico, da atenção dispensada à natureza, mas também com o interesse renovado pela cor.

Parreiras foi considerado o revelador da paisagem e da floresta, tendo sabido se libertar das tradições e das regras, no seu país, onde a multidão não compreendia a natureza detestando-a, encarando-a com ironia e esnobismo.[9]

Em 1923, trinta e três anos após pintar Sertanejas, Parreiras executou o tríptico Terra Natal,

---

[6] Schama, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 16.
[7] Idem. p. 16.
[8] Salgueiro, op. cit., p. 77.
[9] Normandy, Georges apud Levy, op. cit. , p. 76.

retornando a orientação adquirida nas matas de Teresópolis.

> O accaso levava-me aquelle abandonado abrigo serrano, como a muitos outros logares, quando moço me dedicava exclusivamente a pintura de paisagens, a procura dos sitios os mais agrestes, os mais selvagens.[10]

Baudelaire, poeta e romântico, além de um dos maiores críticos de arte de seu tempo, defendia a idéia de que o pintor grandioso é aquele que abre novas portas para a imaginação e o sonho. Um artista que representa não o que sonha, mas o que vê, que "quer exprimir a natureza, mas não os sentimentos que ela inspira, submete-se a uma estranha operação que consiste em matar dentro dele o homem pensante e sensitivo"[11]. Apaixonado pela natureza de sua terra natal, Parreiras traduz em sua obra sentimentos nostálgicos que a saudade aflora. A arte, como a poesia, é uma catarse espiritual e o verdadeiro artista deve ser capaz de, guiado pela imaginação, deixar transparecer em suas criações o "eu" interior.

Parreiras sempre fez questão de destacar em seus discursos a fonte na qual se inspirava: a natureza de sua terra natal.

O tríptico Terra Natal representa um momento de síntese do enfoque filosófico de suas paisagens pintadas antes de 1900 e da linguagem visual mais elaborada alcançada por sua pintura nos últimos anos.

> Tinha que vir à "cidade" expor aos olhos profanos do publico esses pedaços de – Natureza – que me haviam fascinado. Tinha que sujeital-os à critica dos que, dessa Natureza gigantesca, só conheciam a transplantada arvore, rachitica, atrofiada, pelo ar da cidade ou deformada pelo recurvo cutello de brutal jardineiro.[12]

A luz, em diferentes momentos do dia, é a instância central da pintura. As árvores assumem formas quase humanas; os galhos quebrados e as folhas secas estão impregnadas do subjetivismo que distingue Parreiras de qualquer outro artista. A espiritualidade desse artista e o calor de seu temperamento tropical permitem exprimir com exatidão o colorido de nossas selvas, o verde

---

[10] Salgueiro, op. cit., p. 175.
[11] Baudelaire, Charles. A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 p . 127.
[12] Idem, p. 78.

intenso das florestas. Os cipós emaranhados e as árvores gigantescas são velhos conhecidos de Parreiras, que com eles conviveu por diversas vezes. É a luz de nosso sol que ele traz para as telas, enquanto vai pintando o que sente numa visão muito própria.

Em O Fogo (1937), uma de suas últimas telas, representa mais uma vez a floresta de cipós, troncos e galhos caídos. Mas a natureza aqui está transformada, consumida pelo fogo que, rápido e eficiente para abrir clareiras, é também um devastador irracional. A arte de Parreiras é um manifesto solitário contra a destruição. O incêndio, em sua obra, transmite uma sensação de impotência, de perda irreparável, de desolação. A fumaça entrando nos pulmões do espectador o faz perder o fôlego, numa sensação conflitante de agonia e êxtase.

Parreiras fez com que a natureza não fosse apenas uma escolha estética: a floresta é uma opção ética e moral. Pela primeira vez, um artista trabalhou em co-autoria com a natureza, com ela desenvolvendo um pacto: "É porem não esquecer jamais que o que perdura, o que tem valor, o que dignifica o homem é o que elle produs com o cerebro".[13]

Fugindo da cidade e sempre optando pela tranqüilidade da floresta, seu refúgio, ele também a tinha como símbolo de fé e um lugar para reflexão. Uma declaração do filósofo Sêneca, resume um pouco dos sentimentos de Parreiras:

> Se você alguma vez encontrou um bosque cheio de árvores antigas que cresceram até um tamanho fora do comum, tapando a visão do céu como uma cortina de galhos dobrados e entrelaçados, então a suavidade da floresta, o isolamento do lugar e a sombra ampla e uniforme no meio do espaço aberto lhe provarão a presença de Deus.[14]

As árvores sempre exerceram um fascínio sobre a humanidade. Percebe-se que, ao longo da história, nos períodos de crise pessoal ou diante de dificuldades, o homem muitas vezes busca refúgio na floresta para testar sua força e recobrar o senso de identidade com o ambiente ao redor. A árvore é considerada sagrada por muitas religiões talvez por sua força, sua longevidade e por crescer buscando as alturas, em direção ao céu.

Árvore morta (1936) traz todo o sentimento e a solidão do interior das florestas, assim como O Fogo, trata da destruição, mantendo a emoção e a individualidade do artista. A figura de uma

---

[13] Salgueiro, op. cit., p. 118.

[14] Sêneca apud Leão, Regina Machado. A floresta e o homem. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 70.

árvore morta, quebrada pela tempestade, desenha-se no primeiro plano do quadro; desperta uma angústia fugaz, pois nosso olhar é atraído para mais longe, onde vemos o resto da floresta também destruída. Parreiras imprimiu, a morte na tela, despertando assim o olhar para a finitude humana. Quando, quase dois séculos antes, Turner apagou o homem da paisagem pictórica, foi em proveito da sensação de força que a natureza transmite. Como Turner, Parreiras era um artista fascinado por seu poder de destruição e dissolução. Na paisagem apocaliptica, uma maior quantidade de amarelos e tons terra fazem-se necessários para conferir a dramaticidade necessária.

Brasil é nome de árvore — pau-brasil — que abundava em nossas matas e para sempre uniu nosso país às florestas. Os exploradores europeus foram os primeiros a se interessarem pela riqueza e exuberância das matas brasileiras. Encantados à primeira vista, como Pero Vaz de Caminha em carta a D. Manuel, rei de Portugal, exaltaram as maravilhas encontradas nas terras recém-descobertas: A estender os olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredo, que é tanto e tamanho tão basto e de tanta qualidade que não se pode calcular...[15]

Entretanto, essa imensidão verde de que falavam os descobridores foi em pouco tempo arrasada. Os portugueses e, logo após, franceses e holandeses, seguidos de vários outros, destruíram nossas florestas litorâneas. Extraindo árvores em nome da colonização e do progresso, abriram chagas na alma do brasileiro, deixando a nostalgia aí gravada para sempre.

Na Europa, durante o século XIX, explodiu o sentimento do sublime favorecido pelas condições de obscuridade e presença do poder, da solidão e do silêncio. O sublime provoca a reverência, o respeito, a admiração. Nas artes, transparecem elementos dessa estética: a natureza em sua forma mais extrema — árvores curvadas pela força do vento, mares encapelados, céus escuros e nebulosos — figuras humanas anônimas, contemplativas, entregues à divagação e alheias ao turbilhão da natureza.

Parreiras tinha na alma a nostalgia secular das matas ancestrais. Em seu cérebro, a determinação, a perseverança, a força da vontade. Não houve obstáculo que o detivesse, não houve crítica

Este ensaio é parte da dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Área de Concentração em História e Teoria da Arte da EBA/UFRJ.

Isabel Portella é museóloga com especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio e mestre em História e Teoria da Arte pela EBA/UFRJ.

---

[15] Trecho da carta de Pero vaz de Caminha apud Leão, op. cit., p. 163.

"X": Percursos de alguém além de equações

Ricardo Basbaum

Neste artigo o autor descreve e comenta algumas das ações e performances realizadas pela artista Márcia X. durante os anos 80, muitas delas em parceria com Alex Hamburger. Estas ações são percebidas e discutidas em articulação direta com questões de linguagem da arte contemporânea e do contexto socio-cultural da atualidade. Entre outros tópicos, são abordados problemas tais como a "imagem do artista", "experimentalismo e vanguarda", "mistura e combinação de linguagens", "volta à pintura" e "circuito de arte".

Performance, Experimentalismo, Crítica de arte, Arte Brasileira, Arte Contemporânea

O problema que Márcia nos coloca não é solúvel em equações de uma matemática qualquer, sob cálculos de rígidas metodologias: o "x" que a acompanha desde 1985 é mais do que uma incógnita de primeiro grau a adornar seu nome. O efeito inevitável parece ser aquele de um mistério que não deseja se resolver – não por capricho, mas porque é preciso desde logo apostar em outro caminho que não aquele automatizado e previsível: o "x" de Márcia não demanda solução, resposta ou finalização, mas um adiamento contínuo rumo à próxima etapa. Quando assobiamos por Márcia X. não estamos procurando uma "equação generalizadora do gênero humano", mas atraindo a atenção de uma agente problematizadora das mais interessantes, alguém que incluiu em seu nome uma partícula ("x"), indicadora de uma busca por caminhos limítrofes entre o mundo das coisas todas do dia-a-dia e suas regiões de ocultamento de potencialidades transgressoras.

> – Alô, é Márcia X.?
> – Sim, pode falar, o que deseja?
> – Apenas comentar que alguém ainda há de implantá-la como a figura-X, interrogação-mor inquietante da arte brasileira.

A partícula-X foi adicionada ao nome de Márcia Pinheiro em conseqüência da performance "Cellofane Motel Suite", apresentada em parceria com o polipoeta Alex Hamburger na Feira Internacional do Livro do Rio de Janeiro, naquele momento (1985) montada no Shoppping Fashion Mall, no bairro de São Conrado. Márcia vestia e demonstrava uma dupla camada de "Não-Roupas", construídas a partir de sacos plásticos: uma não-roupa preta, sobre uma não-roupa transparente. Enquanto lia um poema (de sua autoria), Alex (vestido como homem-sanduíche) ia cortando a primeira camada de não-roupa (preta), revelando aos poucos a segunda camada (transparente): uma não-roupa que cobria mas não ocultava o corpo de Márcia, visível sob o plástico, em sua nudez performática. A presença de tal performance não autorizada num templo comercial da literatura

(por mais culta que fosse a postura ultra-informada da dupla performática de vanguarda, ali não haveria espaço para eles) acabou por despertar a fúria do serviço de segurança do evento, culminando com um revólver apontado para a artista quase nua e seu partner, o poeta experimental: no dia seguinte, o acontecimento foi registrado nas páginas dos jornais, como mais uma daquelas efemérides exóticas que divertem leitores cansados. Acontece que a estilista homônima Márcia Pinheiro não gostou de ver um nome como o seu envolvido em fato tão escandaloso e tratou de enviar nota às colunas sociais, em que dizia: "Enquanto eu visto as pessoas, esta outra [notem o tom de desprezo blasé com que a socialite refere-se à artista avançada, afinada com seu tempo] tira a roupa". Claro: para evitar ter sua imagem associada à da famosa estilista, Márcia então realiza a operação de anexar um "x" ao nome, acoplando-se definitivamente à partícula indicadora de movimentação contínua, sempre atenta a alguma coisa não feita, a mais uma coisa para se fazer.

São memoráveis as diversas ações, montagens, intervenções, performances etc. que Márcia X. realizou em conjunto com Alex Hamburger, no período de 1985 a 1990: é possível listar aqui ao menos sete trabalhos[1] de contundência ímpar e ousadia sem igual (para o momento), em que a dupla desfiava (e afiava) estratégias para discutir se a existência possível para o artista a partir de meados dos anos 80 (notem bem: pós-crise do petróleo, pré-Guerra do Golfo, isto é, num período de euforia econômica conservadora que precedeu a consciência do simulacro comunicacional – tudo em meio à reacionária, "lenta e gradual" abertura política brasileira) deveria ou não retomar algo do modelo das (neo)vanguardas. No que faziam, M.X.&A.H. estavam demarcando uma importante posição alternativa àquele artista que firme e "ingenuamente" endossou as manobras que reconduziram a arte para o caminho do "investimento econômico correto e seguro". Filtrando motivações Dada&etc (com Duchamp-Cage-Fluxus in the background), as performances de marca M.X.&A.H. invadiram espaços in and off, muitas vezes sem pedir licença. Ousadia e lucidez não faltaram em Tricyclage (1987), realizada no concerto-homenagem a John Cage, na Sala Cecília Meireles (RJ): enquanto 97% da platéia exibia reverência ao criador de 4'33", Márcia e Alex enxergaram mais longe e sem avisar ninguém – nem o próprio Cage, que lá estava – subiram ao palco para pedalar velocípedes durante uma peça para pianos: naquele instante, Winter Music era rebatizada como Música para dois velocípedes e pianos. A ação foi precisa, pontual; M.X.&A.H. avisavam: "estamos atentos, sabemos que as linguagens da arte conquistam sua densidade experimental à custa de disponibilidade invasiva e excessiva, que não espera por permissão oficial".

É do universo de referências à tradição da vanguarda que surge As Anthenas da Raça, apresentada em duas ocasiões diferentes durante o ano de 1985: no Circo Voador (para um público mais afeito às aventuras da música pop) e no Bar Botanic (para uma audiência embalada a recitais semanais

---

[1] Em ordem cronológica: Cellofane Motel Suite (1985), As Anthenas da Raça (1985), Sex Manisse (1986), Tricyclage (1987), 1ª Macabiada Volante (1987), Performance: Arte ou Banalização (1988), Navio Museu Bauru (1990) – este último existe apenas como projeto, os demais foram realizados.

Márcia X. e Jocy de Oliveira no palco da sala Cecília Meireles, Rio, 1986, durante o concerto de John Cage, Winter Music (1960), retitulada Tricyclage por Márcia X. e Alex Hamburger. Foto de Claudia Moraes.

de poesia). A célebre frase de Ezra Pound ("os artistas são as antenas da raça") era transportada para uma situação que a literalizava, literalmente: M.X.&A.H. convidam para compartilhar o palco um casal de camelôs especializado na venda de antenas para televisão. Ali, naquela situação de destaque, com todos os holofotes apontados para si, texto e atuação dos vendedores são evidenciados em sua dimensão verbivoco-visual+gestual, e frases-chave de seu trabalho habitual – tais como "estas antenas resolverão ruídos de comunicação, você poderá conectar-se sem interferência" etc – têm o sentido multiplicado quando combinadas com gesto, texto e visualidade trazidos por Márcia X. e Alex Hamburger. O evento aproxima dois verdadeiros vendedores de antenas a dois legítimos artistas-antena, construindo um ritual duplicado das práticas cotidianas de cada uma destas duplas de "funcionários": Márcia escova os dentes e desempenha outras séries de gestos do dia-a-dia, permeados por leituras de textos; Alex realiza também leituras variadas; ambos vestem-se de modo um tanto circense, trazendo à cena um uniforme de artista mambembe sobre o corpo de artistas que se querem na vanguarda. O efeito é fulminante: signos de um experimentalismo radical, caros a uma tradição avançada, tornam-se subitamente visíveis e assombrosamente presentes nos vendedores da esquina (camelôs), ao mesmo tempo em que experimentadores avançados se tornam capazes de atualizar uma corrente de links que se estendem de Hugo Ball a Maciunas e subitamente se cristalizam na cidade do Rio de Janeiro. É claro que o humor é tempero básico dessa estratégia, elemento aglutinador de uma surpresa e digestão não muito fácil, tornada empatia – sem perda de estranhamento. Mas o que se destaca é uma evidente liquidificação e questionamento investigativo do personagem-artista: será a "vanguarda" também mais um clichê, com procedimentos estereotipados cuja operatividade estaria colada à paródia ou haverá uma

Ricardo Basbaum

vez mais um lugar a construir que concentre as energias críticas da investigação de linguagens? M.X.&A.H. têm o mérito de sustentar a chama dessa discussão (aliando-se muitas vezes à Dupla Especializada e ao grupo Seis Mãos[2], entre outros) em um momento em que a energia inventiva dos artistas era instantaneamente vampirizada pela dinâmica das manobras comerciais.

Nesta virada de século, talvez não se tenha a dimensão do que significou investir em manobras experimentais em meio ao refluxo dos anos 80. Se quisermos positivar algo dessa década difícil – e a grande dificuldade parece ter residido na franca implantação desse liberalismo esclarecido do capital, que abalou os modelos tradicionais de organização e planejamento das estratégias coletivas do sensível e do pensamento –, isto habitará a superfície do que se chama "imagem" e suas virtudes de interfaceamento, empatia, veículo crítico e comunicação: somente sob esse prisma podem-se aproximar eventos como o surgimento dos computadores pessoais, a inauguração da MTV, a "volta à pintura", as teorias do simulacro etc. Tudo isso possui uma dimensão meramente instrumental, reterritorializadora, em que a experimentação perdeu terreno; mas abriga também uma potencialidade ímpar, que aos poucos se reorganiza em novas estratégias inventivas e de investigação. É nessa linha de fuga que as ações e performances de Márcia X. (em atividades solo ou em parceria com Hamburger) avançam, efetivamente inventando estratégias de imagem, recusando-se a fechar os olhos para o entorno e definitivamente evitando cumprir o que era esperado de um artista desejoso de se inserir no magro circuito de arte do Rio de Janeiro/Brasil.

Eu a conheci apresentando slides que documentavam sua Chuva de Dinheiro (1984, em parceria com Ana Cavalcanti): numa sala da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em plena exposição "Como Vai Você, Geração 80?", Márcia Pinheiro (antes do "x") explicava aos interessados a ação tão oportuna que ecoava diretamente a atmosfera reinante no país (euforia pela redemocratização, agonia inflacionária) e no mundo (euforia neoliberal). A ação consistiu no lançamento de grandes (cerca de 120 x 60 cm) cédulas de dinheiro, impressas em serigrafia, do alto de prédios da Cinelândia (Centro do Rio). Embaixo, a população assistia àquelas notas voadoras gigantes e vibrava a cada novo lançamento. Penso nesse trabalho como uma discussão pop-tropical, via Warhol, de nosso micromercado e das relações valor/obra de arte, tendo como referência o circuito – lugar, na arte contemporânea, em que se opera essa conversão entre valor estético e valor financeiro – conforme este se manifesta por aqui. Márcia acerta na mosca (graças a suas antenas?) promovendo o "x" de um problema concreto, em um dos momentos de manifestação mais aguda da questão (os anos 80). Serigrafias em grandes formatos eram distribuídas de graça: alguma poderia cair nas mãos de um dos passantes, conforme a força e direção dos ventos naquele local, àquela hora: notas iam diretamente para os consumidores, transgredindo os mecanismos de intermediação do circuito de arte (que valoriza os trabalhos na medida em que os retêm, forçando sua circulação por caminhos institucionalizados): gozo estético enquanto consumo materializado em capital:

[2] Dupla Especializada: formada por Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum. Grupo Seis Mãos: formado por Alexandre Dacosta, Barrão e Ricardo Basbaum. Ou seja: o autor deste texto esteve (e está) envolvido neste campo de práticas...

curto-circuito à moda de Bataille.

Outros dois importantes trabalhos de Márcia X. estabelecem também uma interessante discussão crítica sobre o panorama peculiar da dinâmica da arte "oficial" dos anos 80 (isto é, aquela agrupada sob o rótulo da "volta à pintura"). Baby Beef e Soap Opera (1988) têm estrutura semelhante: grandes painéis monocromáticos compostos de uma superfície de tinta sobre a parede, combinados com objetos apropriados que são justapostos a esta superfície. Soap... é ainda complementado por uma performance-vídeo, isto é, uma série de ações específicas realizadas a partir do trabalho e materializadas em videotape, dando continuidade à instalação. Além disso, Baby Beef e Soap Opera são projetados para eventos de caráter institucional, levando os trabalhos a se confrontarem com os limites de uma exposição coletiva ("Novos Novos", na Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, para Baby Beef) e de um salão oficial (Soap Opera foi selecionado e apresentado no VI Salão Paulista de Arte Contemporânea, no Pavilhão da Bienal). Talvez por esta série de injunções, as duas proposições possam ser vistas como exercícios críticos de "pintura expandida", pintura para além da tela, cujo sentido envolve a mobilização de uma superfície de cor criando uma área de atuação (Yves Klein), a apropriação de objetos banais (Pop) e a figura do artista em performance, combinando corpo e obra através da música (em Baby a presença dos Mutantes é invocada em um vídeo documental; a ária "La Donna é Mobile" permeia Soap...).

Baby Beef, como se imagina, ocupava uma vitrine totalmente impregnada de vermelho – paredes frontais e laterais, chão –, o que o caracteriza sobretudo como um experimento de pintura tridimensional (e é importante observar que as luzes internas também eram vermelhas); sobre esta parede, compondo uma linha sinuosa, estavam alinhadas diversas línguas de plástico (imitando nosso órgão auxiliar da digestão, responsável pelo gosto e fundamental para a fala – próteses em paródia?), igualmente vermelhas. O conjunto compunha um ambiente de forte concentração cromática, cujo impacto se dissolvia no choque irônico das línguas para fora: monocromo vermelho a mostrar a língua a você, espectador desavisado. A carnalidade da pintura transformada em beef mal-passado, o sublime consumido como um problema de gosto, paladar. De forma condimentada, Márcia X. impunha limites e parâmetros claros para negociar sua inserção no circuito das convenções artísticas: toda a hipocrisia deve ser execrada; ao artista cabe negociar cada centímetro de sua presença, sem facilitar sua apropriação pelos intermediários que promovem (se continuarmos nesta acidez) jogatinas de âmbito pessoal, na fragilidade de um gosto-não-gosto desprezível, onde os mais diversos interesses são articulados junto às esferas de poder (e o artista é acoplado nesse processo como um agente menor, instrumentalizado). Soap Opera duplica este raciocínio formal da pintura expandida, agora rumo ao mundo do espetáculo, às televisões e telenovelas. Neste caso, a superfície monocromática serve de suporte para uma parede construída com barras de sabão para roupa, todas de uma mesma cor. Repetição da repetição (a coisa utilitária de consumo), parede em frente à parede, transformando o objeto em módulo, elemento de construção para a artista engenheira-X: qual seu "projeto construtivo?" Sintomaticamente, o muro não é finalizado, a

© Ricardo Basbaum

segunda parede resta incompleta frente à primeira – ambas, campos de cor de intensidade monocromática: mais uma vez, parede sobre parede, ou, usando o artifício da língua inglesa (presente no título), parede sobre parade (parada, desfile): é isto que vemos/ouvimos no vídeo: ora Márcia X. repete a linha musical "La donna é mobile", ora Aimberê Cesar (cameraman, editor de imagens, videomaker, performer) desfila num carreto de carga, defronte a Soap Opera. Frente às discussões que cercaram a arte dos anos 80, Baby Beef e Soap Opera demarcam pontos importantes, uma vez que constroem uma referência ampliada à questão-pintura, apontando linhas de fuga para regiões além e mostrando, a um circuito acanhado, a amplitude que um debate mais agudo deveria assumir, para além das convenções da tinta sobre tela (isto é, levando em consideração relações com o circuito, a construção da figura do artista, a relação com as linguagens da performance, com objetos, com a imagem tecnológica etc).

Mas Márcia X. está na verdade atenta a mais de uma coisa, percebendo a dinâmica real das tramas dos trabalhos em relação ao circuito de arte. É mesmo num diálogo com o circuito – e mais, com a própria formulação das linguagens e com a cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes-personagens – que acontecem trabalhos como Academia Performance (1986) e Exposição de Ícones do Gênero Humano (1988). Cada uma destas exposições-acontecimento (não são simplesmente happenings) merece um comentário, ainda que breve.

Academia Performance: Em um momento em que se vivia no Rio uma certa onda em torno da "performance" (a palavra circulava pelos jornais, artistas agrupavam-se para agir em sua função; pouco foi registrado do que havia de interessante ali, mas ainda hão de), aconteceu de uma academia de ginástica, localizada na mesma pequena galeria comercial do Leblon onde estava instalada a Galeria Contemporânea (palco de alguns significativos agitos de então), chamar-se exatamente Academia Performance. O lugar era repleto de aparelhos de musculação e outras máquinas de auxílio corporal – para quem deseja "manter-se em forma" –, arrebatados por uma bela vitrine, permitindo que os passantes visualizassem quem estivesse ali a se exercitar. Nada mais adequado para ser ocupado por uma artista que faz performances, pensou Márcia X: "ocupar a Academia Performance com performances variadas, transformar o espaço numa ampla 'instalação', transmutar os aparelhos em obras de arte ready-made, exercitar o corpo em manobras imprevistas sem objetivos estéticos etc". Um recado claro também aos acadêmicos da performance, em todas as latitudes e longitudes (camaradas preocupados com xícaras de chá, imortalidade e fardão). O evento durou uma noite de exercícios apenas: Márcia X., vestida com uma espécie de vestido plástico de ginástica, evoluiu pelos mais diversos aparelhos, fez demonstrações, movimentou uma máquina de pintura, levantou halteres etc. Dois exercícios principais eram continuamente repetidos: 1- colocar em funcionamento a máquina de pintura; 2- espremer laranjas num espremedor plástico assimétrico (o modelo era do tipo laranja-limão), utilizado como sutiã. Diversas obras foram trazidas para aquele espaço, dispostas entre as coisas da Academia: "A Noiva do Governador Valadares" (um vestido de noiva), "implastro poroso modelador" (almofada envolta em uma cinta

ortopédica de borracha), "márcia revista" (páginas centrais de uma revista erótica masculina), "alvará de funcionamento" (o próprio alvará de funcionamento daquele estabelecimento comercial), "A Glória Instantânea" (lata vazia de Leite Glória pintada), entre outros. A artista divulgou na ocasião o texto "Noite de Artes Marciais", do qual reproduzimos um trecho:

> Exercícios, testes físicos, testes de tolerabilidade a matérias de teor experimental e de adaptação às condições dadas, representam um grande passo na transformação de toda atuação artística num labor-arte. (...) O privilégio do cérebro como centro gerador de valores chega ao fim, substituído pela maquinária de desempenho exuberante apta à formação de uma linguagem inteiramente artificial, de possibilidades extremas e singulares, mais adequadas às perspectivas óticas que enfim se delineiam. (...) A estranheza das formas que daí surgem é capaz de causar alguns problemas, não obstante o sucesso de nossa academia, de sua postura consciente da fisiologia dos aparelhos é inconteste, exercendo atração incomum, encontrando adeptos e entusiastas por toda parte. FAÇA JÁ SUA INSCRIÇÃO. [3]

Muito desse exercício mais-que-plástico articulado nesta Academia Performance passa por uma presença evidenciada da palavra escrita, elemento-chave na costura de toda a trama. "Márcia X.", "Artes Marciais", "márcia revista" etc, mostram a consciência de um deslizamento intersígnico a pontuar o trabalho, do qual X. não abre mão, e que aponta para uma inserção diferenciada desta obra no circuito: quando os trabalhos reivindicam também para si uma carga textual – e apostam sua materialidade nisto –, assumem um deslocamento mais lento nas trilhas do mercado, da recepção crítica, do colecionismo. Ao menos nestas terras. Por enquanto.

Exposição de Ícones do Gênero Humano [4]: Este evento durou apenas dois dias, com a seguinte estrutura: 30 de março, às 21hs: "Extra Icono-gráficos"; 31 de março, a partir das 15hs: "módulo VTR; revelações 1 hour, câmaras de ar". A proposição aqui consistiu em construir uma estratégia de exibição em que os próprios convidados ao vernissage fossem as obras, os "ícones do gênero humano", evidenciados em sua (bio)diversidade e semelhança, vasta fauna composta por aqueles atraídos pelas situações culturais – personagens do micro universo das artes plásticas (além de amigos, parentes etc). Como escreveu a artista, "Convite extensivo a artistas e habitués (marchands, críticos, galeristas, colecionadores), juntamente com representantes do fenômeno fã-clubista e público em geral, que a partir desta coletiva passarão a figurar num mesmo quadro estatístico e fotogramas de flagrante." Ou seja: o primeiro dia do evento constituiu-se como uma exposição em que os convidados eram as obras: galeria vazia, as pessoas encontravam-se para conversar, comentar, trocar idéias, em torno do tradicional vinho branco. Um livro de assinaturas especialmente preparado para a ocasião, intitulado "Minha Cara Marlene", celebrava a presença, entre os

---

[3] Folheto "academia perFORMAnce - 'Noite de Artes Marciais'", distribuído durante o evento.
[4] Apresentada na Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, em Ipanema.

convidados, do fã-clube oficial de Marlene (a "favorita da Marinha"), conectando o acontecimento à movimentação dos fã-clubes de artistas (tangenciando o velho bordão Emilinha x Marlene): a personagem artista – agora incluída junto aos ícones humanos obras-de-arte (tornando-a assim igualmente visível e presente naquele espaço) – estabelecia a comparação entre os fã-clubes de Márcia X. e de Marlene, diferentes sintomas de uma mesma histeria coletiva que permanentemente assola (em diferentes gradações) o mundo da arte. Nessa imagem da artista cercada de fãs ressoa um traço peculiar dos anos 80, em que o artista diversas vezes retratou a si mesmo ao modo do "artista como celebridade", isto é, procurando pensar seu lugar de inserção social de modo semelhante aos pop-stars e celebridades do mundo cinema-TV (Jeff Koons talvez tenha sido quem mais decisivamente experimentou tal papel; entre nós, os grupos Dupla Especializada e Seis Mãos aventuraram-se a discutir o perfil do artista em diálogo com o universo da mídia). É muito importante que Márcia X. tenha insistido em construir seu lugar de visibilidade como artista, em meio à exposição de ícones, pois esta estratégia conduziu à segunda etapa do trabalho. A artista se deslocava pela galeria, tal qual um pólo de atração que imprimia dinâmica ao espaço; sua movimentação era complementada por documentação fotográfica (conduzida por Aimberê Cesar e Maurício Ruiz) e videográfica (comandada por Alex Hamburger); de modo que os "ícones do gênero humano" foram devidamente registrados em seus nuances físicos, antropológicos, sociológicos, psicológicos etc. No dia seguinte, a partir das 15 horas, a galeria foi ocupada com este material documental, e todos aqueles que haviam estado presentes na noite anterior eram esperados para apreciar as imagens foto/vídeo: agora, nas paredes da sala de exibição, uma ampla série de imagens completava o percurso investigativo: desconstrução de um dos mais célebres rituais do ambiente das artes, mergulho por aspectos da estranha cerimônia de inauguração das exposições de artes plásticas. Estratégia não-passiva para neutralizar e reverter certas forças convencionais do circuito, investindo energia ativa nos

processos de condução e inserção do trabalho.

Quase todos os eventos descritos e comentados acima foram experimentados por mim, live. Mergulhado na intensa dinâmica daqueles anos, compartilho de proximidade – e mais, cumplicidade – com este percurso notável de Márcia X., marcado por tantas ações interessantes e instigantes e, sobretudo, pela coragem de imprimir ao circuito local uma dinâmica que o confrontava cara-a-cara: a imagem de artista que Márcia X., Alex Hamburger & Co. trouxeram à cena em nada combinava com aquilo que era cobiçado, atraído e formatado como "o que devia se esperar de uma artista de sucesso nos anos 80". Se Márcia X. soube transmutar-se e desdobrar os caminhos de seu trabalho a partir destes choques, é porque manteve aguda atenção ao fio de linguagem de tudo que tem inventado, sempre com um olho aberto às camadas de intensificação do atual e do presente, ciente dos contornos das situações, circuitos, meios, coisas, comportamentos – em suas linhas de fuga, linhas de sombra do não-dito ou do articulado à meia-voz. É nesta trilha que recentemente (em agosto de 2000) Márcia X. realiza, durante 6 horas ininterruptas, a performance-instalação Desenhando com Terços (no Centro Cultural Casa de Petrópolis): cerca de 200 terços são utilizados para construir, dois a dois, incontáveis desenhos de um pênis. O trabalho prossegue até que toda a superfície da sala esteja ocupada com os desenhos, preenchida com imagens (estilizadas, simplificadas, icônicas) do órgão sexual masculino em estado de ereção. Arrancar de um dos símbolos religiosos algo que está ali inscrito (o perigo da carne) e que os imperativos morais da religião preferem ocultar, privilegiando o espírito desencarnado. Com uma manobra quase singela, em meio à grande concentração, rigor e devoção que permeiam esta longa e exaustiva ação, Márcia X. coloca em movimento através do ícone fálico uma fonte de energia inesgotável (virilidade), da qual visivelmente se alimenta. Sejam os lugares do feminino ou do masculino, Márcia X. aproxima-se de todas as fontes, num contínuo desdobrar de impactantes invenções sem par:

Sim, ela quer sempre olhar tudo de frente, respirar e manter os

Desenhando com Terços, Casa da Cultura Petrópolis, 2000. Foto Vivia 12.

Ricardo Basbaum é artista e escritor. Professor-assistente do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes, UERJ. Co-editor da revista de arte item. Participa do coletivo internacional Magnet.

Peter von Cornelius: Fausto and Mefistófelis on the Brocken. 1811. Bico de Pena (40,5x34cm).

Sobre Nada, ou quase.

Gustavo Amarante Bomfim

Como o título anuncia, o texto que se segue é uma breve mirada de alguns momentos do processo histórico da construção da realidade, como fazer compulsório do ser humano no preenchimento de seu vazio material, intelectual, espiritual e de sua representação sensível, sempre mutável. A guiar-nos nessa aventura, Fausto e Mefistófeles se revezam levando-nos a conhecer o nascimento e o definhar do homem moderno, enquanto se aguarda o tão anunciado surgimento de um novo homem, denominado de modo muito evasivo e polissêmico como pós-moderno.

Filosofia, cultura, nada.

Por que realizar uma obra se é tão mais belo sonhá-la?[1]

1. Introdução

Há um antigo questionamento filosófico que persiste até nossos dias e que indaga sobre o vazio. A origem da questão é anterior à era cristã e remonta a Platão, Aristóteles e muito antes deles a Parmênides, de quem Melissos de Samos[2] foi discípulo e autor do famoso axioma: o vazio é o nada e o que é o nada não pode ser. A idéia do vazio como negação da existência sempre perturbou a alma e o espírito do homem, pois como refletir sobre aquilo que não possui matéria ou essência, causa ou finalidade e, sobretudo, forma? A permanência de tal estranhamento em culturas mais modernas deve-se em grande parte à herança do pensamento aristotélico, que a epistemologia ocidental tomou tão arraigadamente para si, tornando-se para sempre atormentada pelo horror vacui, o horror ao espaço vazio. Para Aristóteles não havia possibilidade de existência do vazio, pois todo o espaço seria ocupado por superfícies complementares, ou seja, o mundo, para ele, não seria volumétrico, mas planimétrico: a concavidade de uma abóbada não determinaria um volume, mas apenas superfícies côncavas. Tal concepção levou Aristóteles a justificar a planura da Terra, tal qual descrita no Antigo Testamento e, mais que isso, a pregar a imobilidade do universo, pois se ele tivesse movimento, haveria também um espaço vazio a ser deixado para trás e um outro à frente a ser ocupado, o que para o filósofo de Estagira era inconcebível. Essa realização de um universo fechado em si mesmo, heliocêntrico, foi apenas modificada por teólogos da Idade Média, em particular por São Tomás de Aquino, para uma versão geocêntrica, mais de acordo com os dogmas cristãos, que colocava o nascedouro do Salvador no centro do espaço celeste. Restava,

---

[1] Pier Paolo Pasolini.

[2] Filósofo grego da escola dos Eleatas (de Parmênides de Eléia), viveu no século V a.C. e tentou provar a eternidade e a imutabilidade do Ser, negando a existência do vazio e do próprio tempo.

contudo, a questão da imobilidade do universo, discutida por cientistas de extrato empirista, como Roger Bacon, e por exegetas transcendentalistas para quem a hipótese da imobilidade do universo desafiaria a onipotência de Deus. A própria Igreja Católica, por fim, repensou o dogma da imobilidade e pouco a pouco admitiu não só a existência do vazio, como a volumetria de um universo muito mais amplo que a redoma imaginada no medievo.[3] E com a aceitação do vazio surgiu também a necessidade de ocupá-lo.

Essa transformação do entendimento formal do universo pode ser acompanhada claramente através das representações pictóricas do espaço, entre o final da Idade Média e o início do Renascimento, elegendo-se aqui de modo apenas convencional Giotto, como marco de transição entre elas. Na representação pictórica do medievo, sabidamente desprovida de qualquer intenção perspéctica, o plano dos homens e o plano de Deus são representados em comunhão, como convinha aos princípios teológicos então em vigor e às possibilidades do observador iletrado, mas ciente de que o vazio não existia. Há integração entre os planos divino e humano e, mais do que isso, uma relação primordial entre ambos. Deus e os homens mantêm interlocução imediata ou mediada através da igreja, dos santos domésticos, dos padroeiros, da Virgem e do próprio Cristo. Há intimidade entre eles: graças e benesses são solicitadas, promessas e promissórias são pagas. Deus está em todos os lugares e se manifesta em todas as coisas, do mesmo modo como a alma e – após o juízo final – o corpo habitarão um novo e único espaço desprovido de tempo. Assim, não cabe perguntar se a razão e a sensibilidade dos pintores medievais desconheciam a perspectiva e a representação volumétrica do espaço, que de fato percebiam sensorialmente através dos olhos físicos, mas sim se interessava fazer uso delas. Os árabes que, antes dos cristãos, tiveram maior intimidade com a matemática e a geometria também preferiram representar o mundo de modo muito mais sofisticado e sutil do que através de um ponto de fuga determinado pelo olho do artista ou de seu mecenas. Havia então o predomínio de um outro modo de perceber e construir o mundo, que deslocava a visão do olho físico para um olhar interpretativo intelectual, posto que a representação do tridimensional sobre o gesso de uma parede ou de uma tela não passava, de qualquer maneira, de um truque caprichoso, uma habilidade adquirida, uma ilusão de realidade. Giotto trouxe com sua pintura a corte celeste à Terra, dando ambiente, postura e vestuário humanos a santos, anjos, a Maria e a Cristo. Não pretendia com isso criar uma versão humanizada do divino, mas sim unir indissoluvelmente Deus e o homem em um mesmo espaço.

---

[3] Conta uma lenda, que santo Agostinho caminhava pela praia, atormentado por não conseguir alcançar a idéia da plenitude de Deus, de sua onipresença e onipotência, ou seja, refletia sobre a extensão do todo e do nada, quando se deparou com um menino que corria repetidamente do mar a um pequeno buraco cavado na areia levando com extremo cuidado uma concha cheia de água. Intrigado Agostinho indagou qual o sentido daquele jogo e teve como resposta que a criança pretendia levar toda a água do mar para aquela pequena cavidade na areia. Após sorrir da ingenuidade do menino, o santo explicou com palavras simples a impossibilidade física daquela tarefa. A criança sorriu para ele também e disse que era mais fácil levar com uma concha toda a água do oceano para o pequeno laguinho do que alcançar os mistérios da plenitude. E desapareceu.

Com o Renascimento e a introdução do ponto de fuga na representação pictórica, construiu-se o espaço volumétrico, mas a relação entre divino e terrestre não foi abolida, ao contrário foi reforçada. O Renascimento, na verdade, apenas alonga a visão do olho humano e entreabre a cúpula dos céus para mostrar, a maioria das vezes sobre nuvens, a imagem diáfana de Deus e sua corte celestial. Mas o espaço ainda é pleno, todos os elementos se interligam em completude. O vazio fica fora de qualquer possibilidade e, portanto, de representação.

Mas, se aparentemente o vazio havia sido deixado de lado, por que ainda se refletia sobre algo tão abstrato, conceito considerado a priori ininteligível, posto que pela complexidade do enigma que vela, o vazio só poderia ser o nada, o reverso do pleno? De fato, até a Idade Média, o assunto só interessou a poucos sábios e teólogos como questão ontológica ou epistemológica para opor a retórica à dialética, o atomismo de Demócrito ao espaço pleno de Aristóteles, ou seja, como pretexto na elaboração de argumentos e contra argumentos igualmente especulativos. A possibilidade do nada servia, pois, como uma espécie de desafio intelectual, uma tentativa sempre inconclusa de contradizer uma hipótese sequer demonstrável, já que o mundo no medievo era conhecido, não tanto pela heurística, que poderia responder a alguns mistérios da extensão física e factual, mas por princípios teológicos inquestionáveis. Havia a Terra, um tabernáculo com superfície territorial finita, delimitado acima pela abóbada celeste. Sobre ela se estendia o reino de Deus, dos anjos e das almas bem-aventuradas. Da mesma forma, em algum recôndito da Terra, a partir de uma fenda, se descia através de labirintos escuros e fétidos até as entranhas do inferno, ou se cumpria longíssima penitência, escalando o íngreme penhasco do purgatório para se alcançar, um dia, a plenitude do paraíso. Tudo isso era real e verdadeiro, ainda que não sensível, o que pouco importava em uma época pré-empírica. De qualquer forma, tal realidade era perfeitamente visualizável na sua representação através de afrescos, vitrais, iluminuras que tanto enterneciam como aterrorizavam o homem comum e o homem sábio. O nada, portanto, não pertencia ao plano físico, mas sim ao metafísico e, apenas muito mais tarde, durante o Humanismo, a idéia do vazio ganharia novamente evidência com a brecha provocada pela violenta reação da igreja católica à época da contra-reforma. O conflito entreabriu espaço para homens esclarecidos, que percebiam cada vez mais nitidamente a inutilidade e a impotência de seus conhecimentos diante de um cotidiano predominantemente dogmático e cerceador, pois se a fé demandava a ciência, o fazia de modo parcíssimo e cauteloso, como a confirmar a si própria. A ciência fazia suas descobertas, mas por prudência às vezes se calava. Ou se arriscava. Que o digam Bruno, Galileu e muitos outros.[4]

---

[4] Ao contrário do que muitas vezes se afirma, a causa que indiretamente provocou o processo da Inquisição contra o frade dominicano Giordano Bruno e, posteriormente, sua condenação à morte em 1600, mais de um século após a era dos grandes descobrimentos, não se relaciona propriamente à interpretação heliocêntrica do universo, mas à formulação da hipótese de um universo sem fim. A idéia de infinito perturbava as interpretações teológicas de um cosmo fechado, sobre o qual estava Deus, ou seja, qualquer que fosse a extensão do espaço haveria um limite final após o qual começaria um outro espaço, esse sim sem tempo nem medida, o campo divino.

Nessa mesma época surge na Alemanha a publicação de Johann Spiess, História do Dr. Joahann Faust, baseada em obra mais antiga e de autor desconhecido, que contava a história de um nobre que teria feito um pacto com o demônio para ter poderes sobre o mundo e que terminara seus dias amargando tão nefasta barganha. A História de Spiess, difundida em feiras por toda a Europa através de um Volksbuch, novela popular, transformou-se em uma das lendas mais conhecidas à época do protestantismo e da contra-reforma, pois falava ao subconsciente e ao imaginário de muitas pessoas sobre a possibilidade de ação e transformação de um mundo considerado pleno, já encerrado e enclausurado pela predeterminação. O conto inspirou também, na Inglaterra, Christopher Marlowe, supostamente ateu, autor de Edward II, Tamberlain, The Jew of Malta, The Massacre of Paris, entre outras importantes obras, cujo valor literário o colocam em patamar imediatamente abaixo de Shakespeare. Marlowe, autor das tragédias que fundamentaram o moderno teatro inglês elisabetano, interpretou, em 1590, o conto medieval alemão com extrema poesia e síntese, dando-lhe o colorido empírico da então jovem modernidade.

> Our souls, whose faculties can comprehend
> The woundrous architecture of the world,
> and measure every wandering planet's course,
> still climbing after knowledge infinite,
> and always moving as the restless spheres,
> will us to wear ourselves and never rest... [5]

O autor de The Tragical History of Doctor Fautus, assassinado aos 29 anos, foi grandemente admirado por Johann Wolfgang von Goethe, que auxiliado pela interpretação inglesa do personagem mitológico, iniciaria, já em 1772, com Urfaust, sua mais talentosa criação: Fausto. Na peça, logo na primeira parte, angustiado em seu quarto de estudo, repleto de livros e instrumentos científicos, Fausto se questiona sobre a inutilidade dos conhecimentos que adquiriu em filosofia, teologia, medicina e jurisprudência e se dedica à necromancia, esperando encontrar aí respostas para suas angústias mais profundas. Goethe, então, incumbe Deus de permitir a Mefistófeles a

---

A teoria de Bruno, apesar de se fundamentar justamente na plenitude do Criador, foi considerada herética e uma afrontava à igreja, pois através de uma interpretação enviesada poderia levar para muito longe a presença de Deus, numa época em que o senso comum acreditava ainda em uma relação física entre o reino Dele e o mundo dos homens. Johannes Kepler, contemporâneo de Bruno, não só foi mais além que seu colega italiano, como chegou a publicar Astronomia nova (1609) e Harmonices mundi (1619), onde proclamava abertamente a natureza física do movimento dos planetas. Mas Kepler vivia em Weil der Statt, na Alemanha, longe do alcance da Santa Inquisição. O conceito de infinito não poderia ser - e ainda não é - facilmente passível de compreensão: o que significa afinal um espaço que não tem fim? Séculos mais tarde, na década de 1920, quando Edwin Hubble postulou e, com auxílio da Teoria da Relatividade de Einstein, demonstrou que o universo está em contínua expansão, ele próprio não conseguiu jamais superar a opressão de sua terrível descoberta. Voltando ao contexto do início do século XVII, a idéia de um universo sempre crescente e em movimento simplesmente poria por terra todo o livro do Gênesis, motivo mais que suficiente para se condenar alguém à fogueira.

[5] Marlowe, Chr. The Tragical History of Doctor Fautus. Introdução e Tradução de Marcelo Cohen. Barcelona: Içaria, 1983.

condução de seu personagem central na tarefa de realizar seu desejo de ação, como partícipe da criação divina. A partir desse momento, Fausto, guiado pela astúcia do demônio, começa a longa jornada que o transforma de sábio atormentado e pusilânime, imerso em dúvidas hamletianas, em um ser transformado indivíduo.

Eis aí a grande metáfora da obra de Goethe: Fausto representa o nascimento do homem moderno e, de resto, de toda a humanidade em sua sanha de dominar, transformar e configurar a natureza em proveito próprio.

2. O Lamento de Fausto

Ah, estudei até a exaustão a filosofia,
A medicina e a jurisprudência,
E infelizmente também a teologia,
Tudo com a maior paciência.
Mas eis-me aqui pobre ignorante,
Não mais sabido do que antes.
Sou professor, doutor até,
Há dez anos eu fico atrás
Dos meus alunos sem parar.
Estudar, estudar e estudar!
Mas vi que não é possível saber
E isso dilacera meu coração.
Na verdade, sou mais inteligente do que outros paspalhos –
Doutores, professores, escritores e padres.
Não tenho escrúpulos, nem dúvidas me assolam,
Não temo nem o inferno, nem o diabo.
Porém, a alegria me foi roubada.
Não tenho mais a ilusão de saber,
Não tenho mais a ilusão de poder ensinar
Aos homens para melhorá-los ou convertê-los;
Também não tenho bens, muito menos dinheiro,
Nem honra, nem glória no mundo,
Nem mesmo um cão viveria desse jeito!
Por isso entreguei-me à magia,
Para ver se, por força do espírito e da palavra,
Consigo desvendar alguns mistérios.
Para que eu não fale mais, com suor azedo,
Daquilo que não sei.
Para que eu conheça o que o mundo
Esconde em seu âmago profundo
E possa observar toda eficácia e sêmen
E não fique remexendo nas palavras.[6]

[6] Goethe, J. W. [Urfaust]. Fausto zero. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 15.

Esse era o tormento que trespassava o insatisfeito Fausto, confrontando-o com um mundo de homens alheios, mais preocupados em sobreviver no duro cotidiano do trabalho, da usura e da guerra, pouco se importando com a idéia da existência ou inexistência do vazio. De vazio só conheciam os campos, os bolsos e a barriga. O vazio do espaço e da alma só parecia mesmo interessar àqueles teólogos, doutores e outros desocupados que Fausto criticara, com intrincadas questões escatológicas: se o vazio existe, seria ele a ausência de matéria e de espírito? O que haveria então? E se dessa possibilidade de equivalência entre o vazio e o nada, houvesse o não criado ou, ainda pior, se nas dobras do vazio houvesse espaço para outros seres, mundos, infinitos universos paralelos ao nosso? Teria Deus expulsado de cada um deles inumeráveis Adões e Evas? Teria Seu Filho encarnado e expirado sete vezes sete na cruz? E então ressuscitado? Quantos santos e quantas relíquias sagradas? Quantos tronos de Pedro? Teria o inferno espaço para todas as almas pecadoras ou seriam eles muitos assim como seriam vários os purgatórios? Somente o paraíso deveria estar a salvo de tanta pluralidade, posto que infinito e eterno pela graça de Deus, o verdadeiro Nada, o espaço sem tempo.

Mas se a idéia do vazio não interessava ao homem comum, convicto da plenitude do todo ao seu redor, perturbava em certa medida aquele que queria se distinguir da plebe ignara, não tanto pelo prazer em desvendar a natureza enigmática da questão, mas porque a idéia do vazio tornava a própria vida um estorvo que, de modo incongruente, só podia passar a ter sentido com seu oposto, a morte, quando então o ser encontraria a plenitude da vida na ausência do tempo. A existência terrestre era essencialmente passageira e coletiva, uma oração sem sujeito ou predicado; tinha rotina e se resumia a preces e penitências de nobres ou plebeus, santos ou pecadores; ao exercício de monótonos afazeres, fossem eles a labuta no campo ou a batalha em Jerusalém.

A preocupação com a finitude, mesmo com a esperança presente da imortalidade da alma, e o vazio da vida terrena trazia embutida um outro pensamento aterrorizador, que já havia sido transformado por Anaxágoras e Platão em questão ontológica, mais tarde revivida pelos escolásticos: o entendimento sobre o conceito de fim ou finalidade, que poderia dar sentido à existência. Não era difícil, mesmo para a filosofia de então, atribuir aos atos do homem uma finalidade e a ela associar os meios necessários. A ação da vontade e seu juízo pertenciam ao campo axiológico então regido pela teologia, pela ética e pela moral, que determinavam consensualmente o grau de liberdade do agir. A questão sobre até que ponto os fins podiam justificar os meios ou em que medida os meios desvirtuavam os fins nunca foi exclusividade do logos. A existência não tem finalidade per se e as ciências da matéria só puderam mesmo constituir-se como tal excluindo essa possibilidade. Mas o mesmo princípio não podia ser aplicado sem falsificações evidentes à natureza, para a qual só se poderia encontrar finalidade com o recurso do transcendentalismo, ou seja, do finalismo, que atribui à intervenção de um espírito criador a causa e a finalidade de tudo, as quais, no entanto, só podem ser compreendidas a posteriori, caso em que o conceito de

fim abandona o campo da ética em obediência à fé. A existência e sua destinação foram e são questões das mais complexas da filosofia, sempre presentes em diversas correntes do pensamento que, no entanto, nunca conseguiram afastar por completo a angústia do homem em relação à sua precariedade e contingência, o taedium vitae. Existirmos a que será que se destina?

Claro está que muitos homens se rebelaram contra pensamentos tão abstratos e fatalistas e desafiaram os preceitos sagrados, dedicando-se a acumular ouro e prata, saber e conhecimento, beleza e aparência, poder e glória, poesia e arte, ou seja, toda a sorte de posses fúteis para a satisfação de desejos destemperados, frutos natimortos da pretensão e da vaidade, que ao final eram apenas acalmadas e iludidas com ouropéis, pedras coloridas e quinquilharias de toda espécie. Mas, essa fraqueza, intrínseca da miserável condição do homem, também o levou à atitude benfazeja de começar a compreender e transformar a natureza e a si próprio, tornar-se de algum modo partícipe da criação e não mais circunstância de uma fatalidade. De fato, com o declínio da Idade Média e do determinismo de seu imaginário a respeito do vir-a-ser, o dilema da existência e de sua inexorável transitoriedade foi encoberto por uma atitude menos contemplativa, piedosa e mais generativa, em direção ao redescobrir do ser em sua verdadeira dimensão e grandeza humanas, que encerravam não apenas a existência material, mas também sua cultura, suas ciências e suas artes. A compreensão de que a morte de um ser não ameaçava a existência da humanidade e muito menos de suas obras – um renascimento tardio do idealismo platônico – e de que, enfim, o apocalipse não parecia afinal estar tão próximo assim, despertou ânimo e empenho para desenvolver saber teórico e atitude empírica que pudessem ser aplicados ao comércio, às navegações, às ciências, às artes da guerra, à cultura, à formação de estados nacionais, à conscientização das classes, com seus deveres e direitos, ou seja, às coisas mais práticas da vida. O coletivo conformista cedia finalmente lugar ao indivíduo empreendedor; nasce o homem moderno.

O vazio, como conceito ou concretude, algo sobre o qual se poderia refletir, mas por prudência, nunca dele demais se aproximar, passou a ser encarado justamente de modo oposto: o vazio não é o nada, mas latência, possibilidade de existência, o nascedouro de espaço a ser criado e ocupado na medida do tempo. O mundo material conhecido, antes restrito à idéia de um grande tabernáculo, sobre o qual se estendia um véu cravejado de estrelas, passou a ser cogitado como uma esfera, ainda não percorrida, mas demonstrada pela res cogitans. E mais, a Terra não só ganhou forma esférica, como também passou a ser um corpo caminhante em torno de um sol, ele também viajante no espaço celeste e infinito, até onde a visão dos aparelhos óticos e mecânicos podia alcançar e, mais além, até onde as possibilidades do cálculo matemático demonstravam, mesmo que ainda não pudessem mostrar aos sentidos.

O espaço conhecido e finito segundo uma geografia de inspiração mística transformou-se, portanto, em possibilidade infinita de concretude; nem vácuo, fenômeno físico, nem vazio metafísico, mas potência de vir-a-ser. Primeiro imaginado, depois mapeado, disputado, negociado e, finalmente, configurado. Naturalmente, essa realidade não existia – e continua não existindo

– a priori, se oferecendo à descoberta, tal qual um prado verdejante, cortado por uma estrada recém aberta. Existiria na medida em que fosse criada, construída, embora disso o homem daquela época ainda não soubesse perfeitamente. Sobretudo, não sabia que a construção do real não se assemelha à montagem de um gigantesco quebra-cabeça, com milhares de peças muito semelhantes, mas cada qual com seu lugar próprio e único em uma imagem finita que, aliás, já se revelava com antecedência, através de um quadro emoldurado ou um mapa. Segui-lo e encontrar o lugar certo de cada peça poderia levar séculos, exasperaria a paciência da humanidade, mas conduziria a bom termo. O que o homem não sabia é que a construção do real é sim um infindável quebra-cabeça, porém muitíssimo mais complexo, onde as partes são intercambiáveis entre si, podendo encaixar-se em muitos lugares diferentes, de modo que não há uma única composição possível e definitiva. Há muitas e nenhuma delas com completude ou contorno final, posto que no jogo do imaginado e do realizado só há processo e configuração. Mapa e espaço são configurados simultaneamente, pois o espaço é volátil e efêmero em suas mutações ao longo do tempo, sejam eles terra firme de além-mar ou estado d'alma. Assim como o espaço é ilimitado enquanto potência, também o é sua construção.

Justamente por não haver uma imagem única sobre o que poderia ser aquele real velado, ou melhor, a ser revelado, o imaginário formou-se como um rio caudaloso, alimentado por muitas nascentes: a lábia de hábeis comerciantes na oferta de especiarias originárias de supostos e reais reinos longínquos, sempre mais aprazíveis e ricos do que aqueles onde exerciam seu ofício; livros, diários, mapas – verdadeiros ou forjados – que apontavam para inalcançáveis terras prometidas; relatos fantásticos de viajantes que traziam consigo bizarros seres conservados pela arte da taxidermia para a admiração e o espanto de todos: licornes, pégasos, monocerontes com espessas armaduras de couro – espécie estranha que Albert Dürer chegou a desenhar –, lepidópteros que mascam folhas de amoreiras para construir delicados casulos, com os quais se produz o fio da seda, cavalos com pescoços e pernas tão compridos que podem se alimentar das copas das árvores, homens com torsos de touro, como os que existiam na Grécia antiga; uma fêmea de castor, ovípara, com bico de pato, que amamenta suas crias e muitas outras intrigantes e verossímeis espécies.[7] Peregrinos traziam sudários e mandilhos, despojos milagrosos de santos, crânios de João Batista (há cerca de meia dúzia em santuários da Europa e da Ásia Menor), madeirame da cruz de Cristo em quantidade milagrosamente abundante, palha da manjedoura de Belém e outras relíquias sagradas. Magos e cientistas apresentavam autômatos e outros engenhos que se moviam, cantavam ou dançavam movidos pela força do vapor; chumbo transmutado em ouro através de fórmulas secretas e tão

---

[7] De fato, entre muitos outros livros sobre tais bizarrices, o farmacêutico alemão Albertus Seba publicou, em 1734/35, seu Loccupletissimi Rerum Thesauri Accurata Descriptio, que contempla, entre a descrição de alguns milhares de pequenos e grandes seres, trazidos na maioria por marinheiros que retornavam de países exóticos, entre eles o Brasil, mais de quatrocentas ilustrações, como as de um lagarto ou hidra com sete cabeças e um pequeno dragão. O Loccupletissimi foi editado pela Taschen, em francês, inglês e alemão com o título de "Gabinete de curiosidades naturais de Alebertus Seba", em 2001.

dispendiosas quanto o próprio ouro que produziam; aparelhos que multiplicavam sem erros cifras inimagináveis, que ultrapassavam o milhar do milhar; pedras lunares furta-cor, diamantes rubros, gigantescos ovos calcinados de seres extintos; poderosos venenos e seus antídotos; lanternas mágicas que faziam aparecer e desaparecer fantasmas e muitas outras cousas extraordinárias e verossímeis, que enriqueceram os gabinetes de curiosidades dos senhores eruditos e aquinhoados. De outro lado, embaixadores de terras longínquas comparavam entre si textos e diagramas desenhados em pequenas tábuas de madeira, placas de argila, papéis finíssimos, sedas, velinos, palimpsestos, através dos quais se faziam compreender, ao mesmo tempo em que comprovavam a existência de uma língua comum e anterior a todas as outras, provavelmente aquela utilizada antes da construção da torre de Babel, aquele idioleto que Adão articulou antes de sua expulsão do paraíso. Enfim, a heurística e a fantasia floreciam juntas e complementarmente convidavam o homem esclarecido a construir e testemunhar uma existência mais além daquela que circundava o Mar do Meio da Terra ou mesmo o Helesponto.

3. O Júbilo de Fausto

> Escrito está: "Era no início o Verbo!"
> Começo apenas, e já me exacerbo!
> Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
> De outra interpretação careço;
> Se o espírito me deixa esclarecido,
> Escrito está: No início era o Sentido!
> Pesa a linha inicial com calma plena,
> Não se apressure a tua pena!
> É o sentido então, que tudo opera e cria?
> Deverá opor! No início era a Energia!
> Mas, já, enquanto assim o retifico,
> Diz-me algo que tampouco nisso fico.
> Do espírito me vale a direção,
> E escrevo em paz: Era no início a Ação![8]

Com o reconhecimento de que o mundo, além de se estender mais para além das antigas fronteiras do império romano, era esférico, organizaram-se caravanas, guias, embaixadas e exércitos para intensificar as rotas comerciais conhecidas com as distantes terras da Índia e da China. Por outro lado, pretendia-se chegar aos mesmos destinos por via marítima e fazer assim ruir o monopólio comercial de Veneza, Creta e Bizâncio. Para tal empreitada foi necessário encomendar naves velozes e robustas a estaleiros venezianos e portugueses; contratar astrônomos alemães, capitães genoveses e astrólogos de todo lugar; engajar tripulação de marujos, desterrados, prisioneiros e

[8] Goethe, J. W. Fausto. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: EDUSP/Itatiaia, 1981, p. 68.

prostitutas; comprar e estocar víveres, água e vinho; aperfeiçoar sextantes, astrolábios, bússolas, relógios e outros intrincados instrumentos de navegação e orientação; demandar a sábios, espiões e larápios mapas confiáveis; enfim, criar companhias e exércitos de conquista. E tamanho esforço só foi possível com o conluio entre príncipes, banqueiros e ricos comerciantes suficientemente perspicazes ou ingênuos para acreditarem nos planos de generais, aventureiros e embusteiros.

A partilha antecipada das novas terras americanas situadas ao sul do equador, que as casas reais de Espanha e Portugal promoveram entre si, cada uma com compreensão própria da vastidão de seus futuros territórios, dividiu os espaços do planeta, o que não eliminou, contudo, a intromissão de outros países e aventureiros avulsos nos negócios dos descobrimentos. Os territórios não incluídos no tratado, não o foram porque ainda não existiam enquanto possibilidade ou porque excluídos como não-lugares, até que alguma nova circunstância lhes atribuísse função política, econômica ou estratégica. Mas, para ocupar esses espaços não bastava apenas traçar mapas e negociar acordos com as bênçãos de Roma e os auspícios de reis; exigia ocupar o desconhecido, torna-lo conhecido, nele fincando bandeiras e brasões de armas, construindo muros fortificados, isto é, tornando-se senhor de terras e de mares, pois de nada servia a um navegador descobrir um novo território se a ele não pudesse retornar guiando poderosa esquadra que o protegesse de piratas, invasores e oportunistas e se, além disso, não existissem rotas seguras para transportar suas riquezas materiais e humanas para as sedes coloniais e, no sentido inverso, levar os artefatos, manufaturados e mão de obra, indispensáveis às futuras civilizações. Ocupar espaços implicava também aplainar o que antes havia, física e culturalmente, pois do processo de conquista fazia parte obsequiar aos conquistados hábitos, idiomas, religiões, valores de civilizações mais desenvolvidas e de culturas mais elevadas, mesmo porque conquistadores não toleram diferenças.

A era do wetware[9] (os humanos, os bois e os cavalos), quando o espaço físico e o tempo – o dia e a noite, as épocas de plantio e de colheita etc. – eram interdependentes, terminara. Pela primeira vez integrado, ainda que à força e precariamente, o espaço conquistado e domesticado demandava agilidade no trabalho produtivo e na concentração de riquezas, pois o tempo tornou-se aliado decisivo na exploração do espaço. Esse foi o primeiro grande feito político, econômico e científico da modernidade renascentista e mercantilista: a dominação pelo hardware. Não bastava mais um par de pernas ágeis, nobres ou plebéias, para conquistar o mundo, como no tempo das cruzadas. Conquistava-o quem o fazia mais ágil e solidamente, com meios de transporte seguros e velozes; máquinas, ferramentas e instrumentos; enfim, toda uma coleção de artefatos a serem criados, configurados, produzidos e também utilizados adequadamente como meios produtivos. Essa demanda objetiva trouxe um novo sentido ao conhecimento. A atitude desinteressada em conhecer e contemplar o mundo foi substituída pelo pragmatismo, e o saber transformou-se em mercadoria, em moeda de troca. O conhecimento sobre algo já não bastava a si mesmo, ao con-

---

[9] Bauman, Z. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

trário, só tinha sentido e só recebia acolhimento em função de uma oportunidade de aplicação. Sabe-se, por exemplo, que o princípio da máquina a vapor era conhecido no Egito antigo, mas os sacerdotes que dominavam os segredos dessa força física limitavam-se a se divertir criando estátuas moventes ou portas mágicas, que se abriam e fechavam à invocação de uma divindade, apenas para criar pasmo e respeito entre faraós e servos. Truque barato sem nenhuma utilidade prática além daquela de manter aqueles que o conhecia intocáveis. Só mais de três mil anos depois a máquina a vapor teria função econômica e social nos transportes e na indústria em geral.[10]

A partir do final do século XVIII e início do século XIX, o desenvolvimento científico e tecnológico foi acelerado pela demanda das manufaturas e da nascente, mas poderosa, indústria, valorizando-se cada vez mais a especialização da capacidade tecnológica do homem, no aperfeiçoamento e no controle da produção. Não bastava o saber desinteressado, tão ao agrado de von Humbold e de outros representantes do Aufklärung. O saber, tal qual Fausto, não se satisfazia mais em contemplar o conhecimento, pois se o agir sem o saber era tido como cego, o conhecimento sem o agir era infrutífero, castrado. Na disputa entre a formação humanística do homem, como havia ensinado Rousseau, em Emílio, e o pragmatismo positivista da polis é Ismena quem sobrevive a Antígona. As promessas do trabalho assalariado, supostamente sinônimo de uma vida mais confortável, com todos os bens e serviços que uma renda mensal regular permitiria contemplar, inflaram as cidades e suas periferias, transformando-as em grandes centros fabris, velozes, ruidosos e também repletos de desempregados e sub-empregados, un tourbillon social.

> Eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar.

---

[10] Os mesmos caminhos tiveram outras invenções, como o fac-símile, desenvolvido e patenteado em 1843, ou seja, com três décadas de antecedência à invenção do telefone e mais de um século antes que o fax despertasse interesse comercial. (Wertheim, M. Uma História do Espaço – de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. E, por mais inacreditável que possa parecer, a primeira sociedade anônima no setor da aviação comercial, a Companhia de Trânsito Aéreo, também conhecida como "Companhia de Carruagens Aéreas", foi criada na Inglaterra muito antes que qualquer avião tivesse decolado. A tal carruagem aérea, conhecida como Ariel, movida a vapor, fez um único vôo, do alto de uma colina em direção ao chão. (Farias, C. L. Análise Morfológica dos Interiores de Aeronaves de 1909 a 1969. Dissertação de Mestrado em Design, PUC-Rio, em conclusão). Finalmente, para abreviar a lista de descobertas de emprego tardio e de tantas outras esquecidas no tempo, vale mencionar o lycopersicum esculentum, o tomate. Originário da América Latina foi levado para a Europa como planta ornamental à época dos descobrimentos. Mais tarde, aclimatado na Tunísia, na Argélia, nas Ilhas Canárias e em solo europeu, encontrou uso farmacêutico na Espanha como ungüento na cura de hemorróidas. Só posteriormente foi empregado na culinária, contribuindo para a fama da cozinha italiana ao transformar a pizza no alimento mais consumido em todo o mundo, graças à invenção posterior da motocicleta, do delivery e, naturalmente, do motoboy. O telégrafo, o telefone, o fax, a Internet, o celular e muitos outros recursos de comunicação modernos, assim como os meios de transporte, do trem ao supersônico, só se tornaram populares na medida de sua disponibilidade tecnológica e do interesse comercial.

Eu não sei, a cada dia, o que vou amar no dia seguinte.[11]

À medida que a cidade crescia e se convulsionava nas vagas das massas de rostos anônimos de camponeses, se perdia e se reencontrava sempre nova e desconhecida. É nessa vida tumultuada e repleta de outros, que vagueiam os personagens de Baudelaire, em que se estampa o grito de Edward Munch, onde o apressado Coelho Branco de Alice se atrasa perpetuamente.

4. O Pacto de Fausto com Mefistófeles

Entendamo-nos bem. Não ponho eu mira
na posse do que o mundo alcunha gozos.
O que preciso e quero é atordoar-me.
Quero a embriaguez de incomportáveis dores,
a volúpia do ódio, o arroubamento
das sumas aflições. Estou curado
das sedes do saber; de ora em diante.
às dores todas escancaro est'alma.
As sensações da espécie humana em peso,
quero-as dentro de mim; seus bens, seus males
mais atrozes, mais íntimos, se entranhem
aqui onde à vontade e mente minha
os abrace, os tateie; assim me torno
eu próprio a humanidade; e se ela ao cabo
perdida for, me perderei com ela.[12]

Os países à frente do processo produtivo se valeram das matérias primas de suas colônias que, uma vez manufaturadas, voltavam a elas com valores multiplicados e, assim, consolidaram seus impérios comerciais. A modernidade iniciou-se, pois, sob o signo de Mercúrio, do hardware, da política colonial e expansionista, da aquisição, conquista ou furto de territórios alheios, pois neles jaziam riquezas como o ferro, o carvão, o ouro, os diamantes e, mais tarde, o petróleo, ou seja, bens arraigados ao solo, ao espaço. Na passagem do século XIX para o século XX, a economia mundial se consolidou com o capitalismo, cuja face se apresentava sob a forma de grandes empresas, maiores e mais seguras que as antigas fortalezas coloniais. O trabalho fabril, tornado objeto de estudo de ciências aplicadas ao processo produtivo por Ford, Taylor e seus muitos outros seguidores, contribuiu para a humanização e, ao mesmo tempo, para a reificação do ser. Os princípios filosóficos, éticos, ideológicos, políticos, científicos e religiosos foram alvos de rápidas transformações: a ciência, a democracia e a cultura moderna prometeram resgatar o homem do

[12] Goethe, J. W. Fausto. Tradução de Antônio Feliciano da Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1948.

fatalismo inexorável das doenças, da carência, da servidão sem fim e, de fato, o fizeram em parte. Mas a miséria que antes dominava o campo, sujeito aos bons e maus humores da natureza, apenas transformou-se em pobreza urbana e mostrou-se mais contundente e aprisionadora. As fábricas, escuras e inóspitas, locais de concentração de operários – homens, mulheres e crianças explorados ao extremo de suas forças – se diferiam das miseráveis moradias em guetos insalubres onde os trabalhadores viviam apenas pela ausência dos muros e das altas chaminés.

> Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e de veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado.[13]
>
> A burguesia transmudou toda a honra e dignidade pessoais em valor de troca; e em lugar de todas as liberdades pelas quais os homens têm lutado colocou uma liberdade sem princípios – a livre troca. São elas também mercadorias.[14]

A brutalidade desses espaços e a consumação do trabalhador mereceram críticas contundentes, como as de Marx e propostas de solução, tanto de democratas como de socialistas convictos, ainda que muitas vezes ingênuas, pois não alcançavam ou não queriam alcançar a essência da questão. Em 1913, Walter Gropius, líder da Liga Alemã do Trabalho e primeiro diretor da Bauhaus, alertou:

> Do ponto de vista social não é indiferente que o operário industrial moderno trabalhe em casernas industriais feias e odiosas ou em espaços perfeitamente proporcionais. O trabalho produzirá alegria e se alcançarão melhores resultados naquelas oficinas projetadas e construídas por artistas, que ofereçam o sentido da beleza e onde a monotonia do trabalho mecânico puder ser humanizado. Assim, com o crescimento da satisfação no local de trabalho, crescerá também a produtividade.[15]

Hannes Meyer, marxista convicto, e segundo diretor da mesma escola foi mais além:

> Como projetistas nossa atividade tem fundamento social e o círculo de nossas tarefas se refere à sociedade. A sociedade não exige, hoje, na Alemanha, milhares de escolas, jardins públicos, casas; centenas de milhares de apartamentos? Milhões de móveis populares? Nós não procuramos nenhum estilo para a Bauhaus, muito menos uma moda Bauhaus. Nenhuma forma de época, ornamental ou dividida em horizontais

---

[13] Marx, K. e Engels, F. Sämtliche Werke. Rjasanov, 1926.
[14] Marx, K. e Engels, F. Op. cit.
[15] Gropius, W. Die Entwicklung moderner Industriebaukunst. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbunds, 1913, p. 20.
[16] Meyer, H. Bauhaus und Gesellschaft. In: Claude Schnaidt. Über die Erfahrung im Städtebau mit Hannes Meyer. Architese, 1974, p. 98.

> e verticais, derivada do neo-plasticismo. Nós não procuramos imagens geométricas ou estereométricas, estranhas e inimigas da função. Nós rejeitamos todas as formas que se prostituem em formalismos.[16]

A arte também se manifestou sobre o tema através de inúmeros estilos e linguagens. O Romantismo, melancólico, saudoso da natureza idealizada, e tão ao gosto das massas que se formavam nas cidades, foi substituído pelas novas correntes da vida e da arte modernas e em seu turbilhão não tardou a surgir o pesadelo da realidade, no Cubismo, no Expressionismo, no Surrealismo e em tantos outros movimentos. A arte falava, vociferava, quando a razão emudecia, umas vezes de forma ficcional e trágica, com em Metropolis, de Fritz Lang; outras vezes como tragicomédia, como em Tempos Modernos, de Charles Chaplin; mas também de forma perversa como no Manifesto Futurista.[17] Com a distância que a história hoje nos permite, sabemos que o Futurismo conseguiu muito mais: alguns dos integrantes do movimento, como o escultor Umberto Boccioni e o arquiteto Antonio Sant'Elia, foram mortos durante a Primeira Guerra Mundial pelas máquinas que tanto haviam saudado, mas Marrinetti, o líder do movimento, sobreviveria a eles apenas para servir de arauto cultural dos camisas pretas de Mussolini.

A realidade então construída passou ela própria a agir como se tivesse vida, vontade e discernimento, mostrando-se muito mais complexa, dinâmica e distinta daquilo que políticos, empresários e cientistas de qualquer matiz ideológico haviam anunciado. Através de modelos por eles aperfeiçoados, com recursos inquestionáveis da matemática e combinados a interesses ideológicos e politicos, foi criado um novo e admirável mundo, que, no entanto, não é melhor ou diferente daquele antigo, apenas constituído de realidades superpostas, mais difuso, líquido e menos contrastante que o anterior. Muitos sólidos foram transformados em gazes, enquanto outros continuam se desmanchando continuamente no ar, principalmente a partir da segunda metade de 1980: a cortina de ferro, o muro de Berlim, as seculares fronteiras entre países, as moedas nacionais, as

[17] Em 20 de fevereiro de 1909 o poeta Filipo Tommaso Marinetti publicou Le Futurisme na primeira página do Le Figaro: Declaramos que o esplendor do mundo foi aumentado por uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corrida, sua carroceria ornamentada por grandes tubos que parecem serpentes com respiração explosiva... ...um automóvel estridente que parece correr como uma metralha é mais belo que a Vitória Alada de Samotrácia ... A beleza agora só existe na luta. Uma obra que não tenha caráter agressivo não pode ser uma obra-prima... Queremos glorificar a guerra - a única higiene do mundo -, o militarismo, o patriotismo, o ato destrutivo dos anarquistas, as belas idéias pelas quais o indivíduo morre, o desprezo pelas mulheres. Queremos destruir os museus, as bibliotecas e as academias de todas as espécies, e combater o moralismo, o feminismo e todas as torpezas oportunistas e utilitárias. Cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, o prazer dos motins, as marés multicoloridas e de milhares de vozes da revolução em capitais modernas. Cantaremos a incandescência noturna e vibrante de arsenais e estaleiros, refulgindo em violentas luas elétricas, as vorazes estações devorando suas fumegantes serpentes... as locomotivas de peitorais robustos que escavam o solo de seus trilhos como enormes cavalos de aço que têm por arreios poderosas bielas motrizes, e o vôo suave dos aviões, suas hélices açoitadas pelo vento como bandeiras e parecendo bater palmas de aprovação, qual multidão entusiástica. Lançamos da Itália para o mundo este nosso manifesto de violência irrefreável e incendiária, com o qual fundamos hoje o Futurismo, porque queremos libertar esta terra do fétido câncer de professores, arqueólogos, guias e antiquários. (Marinetti, F. T. O Manifesto Futurista (trecho), apud Lynton, N. In: Conceitos da Arte Moderna. Nikos Stangos, na verdade o manifesto foi escrito originalmente em 1908, como prefácio para um livro de poemas de Marinetti, editado em Milão em 1909).

culturas regionais, as regras da moral, valores e sonhos de toda espécie. Um novo espaço de relações comerciais, financeiras e políticas, que desconhece limites territoriais se espraia pelo globo. Por outro lado, em uma realidade multifacetada, abrem-se espaços para o surgimento de focos de resistência, que se manifestam através do ressurgimento de consciências étnicas e culturais, de um novo regionalismo de inspiração neomarxista, de entidades e organizações não governamentais engajadas com a ecologia, mas também de partidos neofascistas, de facções religiosas radicais e de regimes francamente xenófobos. Da América ao extremo do Oriente organizam-se grupos, seitas, fóruns, associações de toda espécie em torno dos mais extraordinários objetivos; fanáticos se confrontam em várias partes do mundo; profetas de bons e maus agouros lançam sortilégios. Finalmente, multiplicam-se organizações civis que têm em comum a bandeira empunhada contra a hegemonia quase absoluta da sociedade capitalista e, em particular, norte-americana, onde o processo de destruição criadora revela-se em todo seu esplendor, despudorado, anunciando para que direção caminha o impasse entre barbárie ou socialismo. O homem moderno, herdeiro da tradição iluminista, apresentou um e outro como extremos de um falso dilema, dada a excludente obviedade da conjunção ou e propôs uma única resposta razoável. Já o homem contemporâneo, há muito se abstrai da incerteza, da perplexidade, do horror vacui, construindo um universo íntimo, doméstico, particularizado, quase sempre a partir de valores díspares, sincretismos e híbridos diversos, desconhecendo orgulhosamente a exclusão e submetendo-se à tolerância. Os sólidos não se volatilizam para cederem a novas ordens, mais sólidas, mais justas e duradouras na espiral ascendente de uma dialética afirmativa e otimista, como esperavam Hegel, Marx e Habermas. A nova ordem - seria mais correto pensar em novas desordens – é, na verdade, múltipla e cumulativa, formada por fragmentos captados pela lente instantânea e agilíssima de um caleidoscópio multimidiático[18] controlado por mão invisível, mas habilidosa de prestidigitador, que não deixa ao observador tempo de fixar imagem alguma, de compor uma ordem. Em sua memória ficam apenas impressões transitórias e dispersas. A tão festejada pluralidade e a aparente legitimação da alteridade, em um contexto ilusoriamente tolerante e incentivador da diferença e da dispersão, mal disfarça a indiferença, o mal-estar e o real interesse que se esconde com o desejo de fragmentação, por demais óbvio para ser inquirido.

De outro lado, o coletivo da sociedade contemporânea surpreendentemente reage com enfado às pretensões ideológicas, pois não há mais o que denunciar ou anunciar. Esmiuçada, autopsiada, retalhada, catalogada, repartida e disputada no imaginário dos cientistas modernos, entocados em seus minúsculos, mas arrogantes e auto-suficientes escaninhos do saber, a sociedade permanece imune e inerte a qualquer planejamento, a qualquer projeto de porvir. Suas constantes transformações parecem obedecer a obscuros comandos próprios, que têm o perverso prazer em se contrapor a qualquer previsão lógica, a todo bom senso, já que planejamentos e propostas

[18] O emprego do neologismo é intencional.

políticas são por ela desdenhados e ignorados. Em um momento a sociedade deixa-se enganosamente parecer isso ou aquilo que os especialistas pensaram dela ter construído, para logo após surpreender com uma nova face, qual esfinge pródiga, que não espera mais pela adivinhação de enigmas, apenas devora. Escapa da mesma forma da prática divinatória e diverte-se com ela e com sua própria rebeldia mais que traquinas. Pois se é ela, a sociedade contemporânea, que tudo consome e que diante de tudo se ilude, se é líquida para amoldar-se docilmente a qualquer forma, o é o bastante para consumir, iludir e amoldar também seus próprios criadores. Tudo é consumo, descarte e desperdício. E mesmo a natureza, hoje transformada em preocupação primaz do homem contemporâneo, finge enrubescer diante de tantos pretendentes e de tantas iniciativas não governamentais. A natureza sobreviverá instintivamente e independente do que a ela ainda venha a fazer ou oferecer o homem, assim como já sobreviveu a tantos outros exterminios. O homem, ao contrário, talvez passe como passaram e desapareceram raças e espécies; a natureza, desconstruída como tal pela ausência de quem a imagine, continuará, no entanto, em paciente e serena latência, esperando como negação absoluta por um novo quarto dia da criação cósmica.

> Eu sou o espírito que tudo nega!
> E assim é, pois tudo o que existe
> merece perecer miseravelmente.[19]

Na contemporaneidade, as tentativas de preencher o vazio através da configuração de novos espaços ultrapassaram todas as barreiras e expectativas, mesmo aquelas que as mais fantásticas ficções puderam anunciar para um futuro longínquo. Do ponto de vista filosófico e científico, o espaço continuou sendo desvelado ao longo da história por hipóteses e teorias cada vez mais sofisticadas, de Nicolau de Cusa a Einstein e Max Plank, entre muitos outros filósofos, matemáticos, físicos, astrônomos e especialistas das várias ciências que se ocupam do tema; e hoje sabemos, afinal, que o nada existe sim, enquanto construção do homem, para ser sempre e novamente ocupado: no hiper-espaço, no desvão de longínquas galáxias, nas dobras da relatividade, no microcosmo celular das transformações genéticas e das clonagens, na ilusão da virtualidade, nas próprias entranhas da carne, com protéticos implantes cirúrgicos, no revival de fanatismos religiosos que transbordam a alma. Porque, cada vez mais, a compreensão do vazio se inspira naquela de Melissos de Samos, com a substituição de apenas um verbo: o vazio é o nada e o que é o nada não deve ser.

A geografia e a cartografia que hoje se configuram pertencem a uma nova espécie: não falam mais de costas, acidentes da natureza, maciços, mares, lagos e rios, mas de um espaço criado pela virtualidade ou excluído da realidade tangível. Navegar não significa mais cruzar mares sob os terríveis humores da natureza, enfrentar monstros marinhos reais ou mitológicos, perder-se como

[19] Goethe, J.W. von. Fausto. São Paulo: EDUSP/Itatiaia, 1981.

náufrago em alguma ilha do dia anterior, ser o mestre-herói de uma sumaca. Navegar significa antes de tudo explorar as entranhas da relação espaço/tempo através da cibernética, da informática, da telemática e de outras novas ciências da atualidade; criar espaços relacionais e multidimensionais supostamente mais complexos e convincentes do que se crê possível. O espaço da virtualidade pertence ao campo do infinito. Lugar algum, mas ao mesmo tempo todos os lugares, que surgem e desaparecem como densas concentrações estrelares em um firmamento multidimensional e imaterial. A virtualidade é a potencialidade de todo conhecimento, informação e ação. É também espaço de ilusão.

A prodigalidade dos meios e multimeios oferecidos pelas tecnologias das ciências cibernéticas, que configuram a matéria dos sonhos, provoca êxtases e assombramentos. O incomensurável, o inumerável, o inimaginável, o irrepresentável tornam-se vividos diante de nossos olhos, no espaço aberto da cidade ou em uma tela retangular. E mais além, tal qual em um delírio, o homem adentra um espaço, que não cabe mais em seu nome, posto que lá se acredita experimentar o pleno, o êxtase, o sublime, da mesma forma que o horror e o nefando; tudo é possível e virtual, é claro, embora não se possa argumentar que a experiência se encerre no virtual, uma vez que também a virtualidade pertence à realidade, como antecipação ou mera ilusão. A matéria, energia no caso, é do estatuto do virtual, mas a sensação realiza-se e esse parece ser o assombro da virtualidade: a sensação e a sensibilidade em torno de uma forma imaterial, o significado sem significante.

Vive-se a época do imagético, em que o sentido da visão permanece em estado de super excitação pelo excesso de oferta. Os códigos sociais são visuais, o aprendizado se dá prioritariamente através da percepção ligeira de imagens produzidas por recursos óticos, pela aparência das coisas, por press-releases do que ocorre no mundo. O que se vê não é mais percebido como aquilo que um dia se denominou como a verdade dos fatos, expressão de resto vã, posto que nunca há a verdade, mas verdades que são construídas, transformadas e destruídas no cotidiano de cada um. Real é aquilo que se constrói como tal e, uma vez construído, demarca o espaço de nossa existência.

Mas o que há de novo nisso? Não foi sempre assim que o homem viveu, pleno de credulidade e esperança no espaço representado, chamando de realidade àquilo que cria ser? Um camponês da Idade Média, inculto e iletrado, vivia em seu mundo de imagens particulares, constituído de uma coleção de parcos artefatos, mas de uma natureza rica e familiar: um pinheiro com determinada característica podia indicar a proximidade ou distância de sua casa; uma curva acentuada de um rio anunciava a proximidade do vilarejo; o sibilar cadenciado do vento entre ramos e a variedade dos perfumes, as estações do ano; a maciez ou a aspereza do solo, o zurrar dos animais de tração traziam informações tão ricas e precisas que nenhum mapa ou imagem poderia igualar. Esses eram os signos da sua existência, de seu lugar, de sua redondeza, de seu universo cotidiano. Esse

---

[20] Cöln: grafia em gótico da cidade de Colônia, Alemanha.

mesmo homem, contudo, certamente se paralisava extático, quando, de raro em raro, ia, por exemplo, a Cöln[20] e admirava um pórtico lavrado em pedra de sua catedral, representando todas as graças do paraíso ou todos os horrores do inferno que os aguardariam, um ou outro, após sua morte. Do mesmo modo se apequenava no imenso interior, frio, escuro, silencioso e pontiagudo da construção mais que centenária, que se elevava com o passar dos anos cada vez mais em direção a Deus, que estava ali, acima de tudo, ele sabia e poderia vê-Lo caso seus olhos não fossem turvados pela bruma e pelo acúmulo de fumaças e vapores de tocheiros, velas e incensos. Nuvens coloridas pela projeção de vitrais criavam imagens animadas da paixão do Cristo, do anúncio do anjo à Maria, da criação do Mundo. Tudo isso era sensível aos seus olhos e, portanto, real; pois, como conjeturou maliciosamente Baudolino,[21] não é a autenticidade das relíquias que anima a fé dos cristãos, mas a fé dos cristãos que empresta a elas autenticidade.

Que efeito teria sobre este homem tão simples o luzir do ouro de ostensórios, crucifixos, pátenas e cálices? A seleta reunião de gentes do burgo com capas de peles finamente curtidas,

---

[21] Personagem central do livro homônimo de Umberto Eco. ECO, U. Baudolino. São Paulo: Record, 2001.

[22] A Catedral de Colônia, cuja construção se estendeu por quase 1300 anos (cerca de 600 a 1880), é uma das mais importantes da Europa e guarda inúmeros tesouros. Entre suas mais preciosas relíquias se encontram os restos mortais dos três Reis Magos. Manufaturada entre 1180 e 1225, a nova urna tem 2,20m de comprimento por 1,53m de altura e é considerada a mais perfeita obra de ourivesaria da Idade Média. A peça em ouro é adornada com cerca de 1000 pedras preciosas e pérolas, 300 gemas antigas, 74 figuras de ouro maciço, representando profetas, santos, apóstolos, evangelistas, entre muitas outras preciosidades da joalheria medieval. Os restos mortais dos supostos magos teriam sido encontrados por santa Helena, mãe do imperador Constantino, em locais diferentes do oriente e transladados para Milão, então sede do Império Romano, no século IV. O segundo bispo da cidade, Eustorgius I (santo festejado em 18 de setembro) mandara construir gigantesco abrigo em mármore (3,6 m de comprimento, 2 m de largura, 3,2 m de altura) para servir de perpétuo túmulo para os magos, sarcófago que se encontra até hoje na Igreja de santo Eustórgio, nas proximidades de Milão. (Virtutum signis pollens Eustorgius almus, digne laude piis em celebrandus adest. Cuius plura quidem clara inter facta beati, insigne hoc unum fama refert populi, constructam reboans ingentem Caesaris urnam... Fontana, Corpus Inscriptionum Latinarum 5/2, Berlim, 1877). De Milão as relíquias foram levadas por Reinaldo de Dassel, recém designado cardeal de Colônia e ministro por Frederico I, o Barba Ruiva, para a nova e atual urna. Considerando tantos deslocamentos dos despojos seria mais que razoável supor que seu conteúdo era conhecido, ao menos por algumas pessoas. No entanto, embora existam relatos sobre o translado das relíquias para Colônia, como o do abade Robert, da Abadia de Monte Saint-Michel, em 1158, somente a partir de 1741 há registros oficiais sobre seu conteúdo. Nesse ano e pela primeira vez, uma comissão chefiada pelo arcebispo Clemens August, pelo príncipe da Saxônia e rei da Polônia, Friedrich August, e pelo Conde de Brühl, Johann Moritz, retirou do relicário: um pequeno pedaço de tecido de algodão, sobre o qual repousavam os corpos dos magos; uma amostra de tecido tingido de verde oliva, que envolvia diretamente os corpos; uma parte de um tecido de seda com estampas em ouro que cobria o pano anterior. Esse material foi distribuído em três pequenas cápsulas transformadas por sua vez em novos relicários. Relevante sobre este fato foi a descoberta posterior das três cápsulas, que confirmam as anotações da comissão. Em 1748 e em 1751 foram retiradas novas amostras dos mesmos materiais. Em 20 de setembro de 1864 explorou-se o relicário de modo científico e sistemático e em seu interior foram encontrados em estado quase perfeito os restos mortais de um jovem, de um homem maduro e de um ancião. Pequenas partes do material desses três corpos foram separadas e guardadas na Câmera de Tesouros da catedral. Cerca de quarenta anos depois, em 3 de janeiro de 1904, o arcebispo Andrea Caro Ferrari recebeu como presente do Arcebispo de Colônia, Anton Fischer, ossos dos três magos, respectivamente, tíbia e perônio do ancião, perônio do homem maduro e uma vértebra cervical do jovem, que foram depositados pelo Cardeal Ferrari na igreja de Santo Eustorgio, na igreja de São Jorge e na igreja de Santa Maria della Fontana. Estudos recentes realizados por cientistas, historiadores, especialistas e laboratórios de renome confirmaram a origem, a matéria, a época e a região em que foram confeccionados os tecidos, mais precisamente, Palmira, na Síria.

brocados e jóias multicoloridas? Que desejos poderiam despertar os esguios corpos daquelas donzelas, que pudicamente escondiam suas mãos pálidas e seus rostos maquiados e encimados por cônicos chapéus? Que impressão causaria estar no centro de uma obra que ocupava e ainda ocuparia por séculos vidas inteiras de inúmeros artesãos e trabalhadores como ele? Que sentimento seria despertado no espírito desse homem rude a visão do rico relicário com os corpos dos reis magos[22] e, mais, a enorme pedra atirada pelo demônio do alto da catedral para destruir as venerandas relíquias, pedra onde ele via claramente, gravadas em baixo relevo, as garras de gárgula?[23] Certamente a impressão aterradora do sublime. Hoje tal imagem cabe no retângulo de uma tela, de uma fotografia ou de um postal, banalizada; um souvenir-troféu de alguma excursão pela Europa, que não evoca muito mais do que uma tênue lembrança de alguma catedral visitada rapidamente em Colônia. Ou teria sido em Paris?

Mas a virtualidade produzida pela cibernética e pela informática também cria encantos novos, possibilidades originais, espantosas e verossímeis já por demais conhecidas para enumerar. De qualquer modo, tudo parece ser possível: apequenar-se e conformar-se diante da disponibilidade do todo inalcançável que as possibilidades da informática, da telemática e da cibernética oferecem ou agigantar-se com drops de conhecimentos de uma infindável enciclopédia eletrônica; criar um passado, projetar um futuro desejável ou ainda abolir ambos e viver apenas e sempre o presente, já que uma das afirmativas recorrentes do contemporâneo é a do fim da História. E como o virtual também é real, adia-se a transformação do ser.

Mas, se todas essas construções permanecem mutantes, sempre a um passo entre o imaginado e o realizado, o olho onipresente, onisciente e onipotente, anunciado por Orwell para uma era que já ficou no passado, perscruta realmente nossas vidas cotidianas por onde quer que se vá: em condomínios fechados, em auto-estradas, em bancos, supermercados, shoppings, em aeroportos, nas ruas; a privacidade que resta é oferecida em sacrifício do voyeurismo pseudo-interativo, em troca das mesmas quinquilharias com que sempre se iludiu o espírito. Onde quer que se vá há uma câmera atenta, como nas salas de aula de antigos colégios religiosos, onde um quadro com o desenho de um triângulo com um olho pintado no centro nos intimidava e a nos lembrava: alerta, Deus tudo vê!

As transformações que levaram a criação dessa nova geografia virtual criaram também novos

[23] Entre as diversas fábulas que envolvem a catedral e sua construção se inclui a lenda Der Teufelsstein, (a Pedra do Diabo), que relata um fato supostamente ocorrido no início do século XV, quando a catedral tornou-se destino de inúmeras peregrinações, desde que as relíquias dos três Reis Magos foram guardadas em seu interior, em 1164. As constantes multidões de devotos que oravam diante do relicário irritaram a tal ponto o diabo - afinal os magos sequer foram beatificados pela igreja – que ele determinou-se a destruí-lo. Para isso deu vida a uma gárgula que ergueu sobre o teto da nave uma imensa e pesada pedra restante da construção e atirou-a sobre as relíquias. Deus, no entanto, evitou a destruição do relicário, puxando-o para um canto da nave, onde se encontra até hoje. A pedra onde estão gravadas as garras do demônio encontra-se também, ainda hoje, próxima a ele. (Frangi, G. The Rest of the Magi. www.traces-cl.com/archive/dic99/seustuck.html).

[24] Bauman, Z. Op. cit. P. 115.

[25] Foucault, M. Of other spaces. In: Diacritics 1, 1986.

espaços na realidade do cotidiano. São espaços demarcados não tanto pelas latitudes ou longitudes reais ou virtuais a que pertencem, mas por coordenadas sociais: são os espaços antropoêmicos, antropofágicos, não-lugares e, finalmente, como não poderia deixar de ser, os espaços vazios.[24] Os espaços êmicos são lugares cuja sacralidade intrinseca exclui a possibilidade do iconoclasta. São templos, museus, centros de consumo, que se descolam da realidade, lócus sem chrónos, um pedaço flutuante do espaço, um lugar sem lugar, que existe por si mesmo e ao mesmo tempo se dá ao infinito do mar. [25] Nesses espaços êmicos todos são transformados em iguais, pois respeitam ou devem respeitar um mesmo código de procedimentos; têm o mesmo status, almejam as mesmas coisas, são regidos pelos mesmos princípios; enfim compõem um mesmo rebanho protegido por um atento pastor com seus cães. Esse local de exceção permite uma permanência supostamente harmônica, em que não há receios de se encontrar estranheza ou estranhos. Nos espaços êmicos não há dia ou noite – não há mesmo relógios –, mudanças climáticas e marcos que os delimitem no entorno são evitados. Os sons que se ouvem são sempre agradáveis, os sorrisos amáveis, as saudações corteses. Nesses espaços não se conhece diferença, mais exatamente diferença que conte, diferença que requeira confronto diante da alteridade do outro, negociação, clarificação e acordo quanto ao modus vivendi.[26] São espaços auto-suficientes que se voltam para seu próprio interior e excluem o que está fora: não se escolhe freqüentar um espaço de tal natureza, é ele quem nos escolhe e nos acolhe.

Enquanto os espaços êmicos excluem, impedem a proximidade do indesejável, muram, criam guetos sociais, os espaços antropofágicos, ao contrário, ingerem, devoram, vampirizam, aniquilam a alteridade do outro pelo processo metabólico de ingestão social, cultural, comercial etc. Naturalmente, o conceito de espaço antropofágico, ou simplesmente, fágico, foi derivado de Tristes Trópicos, obra antropológica de Lévi-Strauss, que categoriza os espaços êmicos e fágicos como espaços públicos, mas não civis, onde a diferença tende a ser anulada, por exclusão ou por inclusão.

Os não-lugares são variantes dos espaços êmicos e fágicos, com a diferença que neles não se permite ou se deseja permanência, tais como aeroportos, apartamentos de grandes cadeias de hotéis, transportes públicos e, em algumas circunstâncias, até mesmo vias públicas. Em um não-lugar faz-se presente o mínimo necessário e apenas como corporeidade; toda alteridade é propositalmente inibida ou evitada, embora haja obediência a regras mínimas de convívio, como nos espaços que se constituem em torno de muitas reuniões sociais.

Finalmente, os espaços vazios, que não são vazios fisicamente, mas vazios de significado para alguém. É a existência dos espaços vazios que permite que cada um configure sua rua, seu bairro, sua cidade de maneira particular, incluindo ou excluindo aquilo que se pretende. Periferias, grandes áreas ao redor de auto-estradas; o entorno de aeroportos e de shoppings são não-espaços.

A sociedade atual elege e define seus espaços, circunscrevendo, excluindo, afastando ou sedu-

[24] Bauman, Z. Op. cit. P. 117.

zindo o que convém a seus inúmeros grupos, sejam eles definidos por afinidade etária, econômica, cultural, profissional, estilística etc. Comunidades inteiras se fecham em espaços êmicos, enquanto outras são classificadas como não-espaços e, naturalmente, considera-se que nos não-espaços há não-pessoas. Tal qual pela via da informática, os espaços físicos e sociais são construídos por cadeias de sítios, aos quais se chegam através de auto-estradas-links, evitando-se a todo custo perder-se por territórios indesejados, encontrar pop-ups que podem levar o navegante a algum lugar estranho. A geografia urbana convencional não é mais suficiente para revelar ou restringir grupos. As relações se esboçam a partir de outros vínculos que se sobrepõem à malha fixa urbana e, diferente dela, são extremamente heterogêneos, de modo que um mesmo bairro e até mesmo uma única rua podem ser espaços de diferenciados grupos que se toleram ou se evitam.

Mas, novamente, cabe a pergunta: o que há aqui de original, novidade que não havia já antes? Não eram os castelos feudais espaços êmicos? Os grandes centro urbanos da Renascença, antropofágicos? E o que dizer das vastas regiões desconhecidas do globo terrestre, quando muito apenas esboçadas em imprecisos mapas como terras de finis Africae? A construção e a delimitação de espaços sempre houve, fossem eles demarcados por sólidos blocos de pedra, vigiados por panópticos, protegidos ou afastados por cercas eletrônicas, controlados por câmeras filmadoras, escudos eletrônicos.

O processo histórico da construção de espaços mostra apenas que eles foram incrementados progressivamente pela crescente complexidade tecnológica, pela quantidade e a acessibilidade de meios e pela própria quantidade e variedade dos próprios espaços controlados. Esse controle quase absoluto e explícito do espaço social e a previsibilidade de seu futuro não arrefecem, contudo, a incômoda e permanente sensação de insegurança, de vacuidade e de isolamento. A questão sobre o nada e o vazio permanece inalterada e despudoradamente encara o ser, desafiante, perturbadora. E não há respostas definitivas e convincentes para além de um eterno e incansável criar e recriar.

5. Meia-Noite

> Surgem quatro sombrios vultos de mulher.
> A primeira: Meu nome é Penúria.
> A segunda: O meu é Apreensão.
> A terceira: O meu é Insolvência.
> A quarta: É o meu, Privação.
>
> Fausto:
> A noite cai mais profundamente fundo,
> Mas no íntimo me fulge ardente luz;

[37] Goethe, J. W. von. Op. cit. Quarto ato; Meia Noite.

Gustavo Amarante Bomfim

Corro a pôr termo a meu labor fecundo;
Só a voz do amo efeito real produz.
De pé, obreiros, vós! O povo todo!
Torne-se um feito o que ideei com denodo.
Pegai da ferramenta, enxadas, pás!
Completai logo o tratamento audaz.
Esforço ativo, ordem austera,
O mais formoso prêmio gera.
A fim de aviar-se a obra mais vasta,
Um gênio para mil mãos basta.[27]

Hegel imaginou a sociedade caminhando em direção ao Bem, através de uma dialética idealista, inelutável, ascendente; Marx e Engels a imaginaram materialista, cujo caminho se construiria arduamente palmo a palmo, entre vitórias e derrotas, mas afinal triunfante; outros mais pregaram a dialética negativa, pessimista e igualmente fatalista como a primeira.

Cada era delineia seu espaço e, ao mesmo tempo em que engrandece suas realizações e vangloria-se de uma imperfeição a menos do passado, antecipa também seu fim em meio a previsões esperançosas ou apocalípticas, de ordem ou de caos, de materialidade ou imaterialidade, de realidade e idealidade. São os ciclos sociais sucessivos por onde o homem caminha e que sua cultura e sua arte se encarregam esmeradamente em refletir e ilustrar.

A partir da década de 1960, contudo, em plena guerra fria, a sociedade ocidental, moderna, capitalista e pragmática pareceu claudicar mais seriamente em sua marcha: o Clube de Roma, a imprensa, as academias de ciência, a arte, a cultura popular e outros setores do fazer humano denunciaram os grandes sonhos do Moderno, mostrando que os mesmos haviam se transformado em dura e cruel realidade: as Guerras do Vietnam, do Oriente Médio, dos Bálcãs, entre muitas outras, a crescente desigualdade entre nações ricas e miseráveis, as ameaças cada vez mais alarmantes do mau emprego da energia nuclear e os acidentes prognosticados e reais com usinas atômicas, a intolerância entre etnias, raças e religiões, a degradação dos valores e do meio ambiente e muitos outros sintomas mostravam que o sonho da Utopia havia se convertido em pesadelo por demais real para continuar sendo ignorado. Em sua contabilidade cotidiana, o homem moderno podia se considerar ainda materialmente muito rico, mas esvaziado de valores e moralmente falido. A ruptura daí resultante, que Daniel Bell e J. F. Lyotard caracterizaram, cada um sob sua ótica, com fim da era moderna e início do Pós-Moderno, domina o debate cotidiano.[28] No início da década de oitenta, ainda no turbilhão da controvérsia entre Moderno e Pós-Moderno, Berman,[29] parodiando Goethe e Marx, assinalava que a própria dinâmica criada pelo capitalismo exigia um eterno caminhar na direção do desenvolvimento perpétuo, através de um incessante e interminável

[28] Bell, D. The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting. New York, 1973. Lyotard, J. F. Economie Libidinale. Paris, 1974. Das Patchwork der Minenheiten Für eine herrenlose Politik. Berlin, 1977. La Condition Postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris, 1979.

[29] Berman, M. Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da Modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

superar-se a si mesmo e aos outros.

Na atualidade, o homem percebe que seu processo de destruição criativa não demoliu apenas realizações e antecipações de uma utopia ideológica de igualdade, quando do desmoronamento da sociedade socialista e marxista, mas incumbe-se também de liquefazer a materialidade capitalista. Empresas mais poderosas que estados, cujas origens não têm raízes em solo físico, familiar, nacional ou sequer multinacional, mas que, em troca, possuem tentáculos eletrônicos de bits e megabits no mercado virtual, surgem e são pulverizadas em horas. Construções empresariais quiméricas, infladas por capital especulativo, tão ágil quanto volátil, são erguidas e se sustentam na credibilidade do imaginário que se garante através da onipresença da imagem. São elas também matérias vulgares, a que se atribui concretude magnânima por crença, ingenuidade ou fé: igrejas dos primeiros e dos últimos dias, loterias, baús de felicidade, lotes em Marte, excursões em torno da lua, paraísos terrestres para os mais humildes; curas milagrosas, amores perfeitos. Ao público mais abonado e sofisticado, a cornucópia de modos e modas ambientais, corporais, alimentares, vitamínicos, oníricos, orgásticos: êxtases a rodo através do sublime material, imaterial ou virtual em liquidação permanente.

Não há propriamente mais dialética alguma, nem retórica, espiral ascendente ou descendente; apenas um andar e correr em círculos sem maiores considerações. Para aquele que não se engaja em tal corrida ou dela foi excluído, resta apenas um passar do tempo ou passar o tempo, ocupando-o de alguma forma. Não há ideais ou grandes relatos a seguir, nenhuma perspectiva brilhante, nenhuma ideologia promissora, nenhum valor imaculado. Tudo é consumo, descarte e desperdício. O ser se entrega a si mesmo, arcando com todos os ônus e benesses dessa alteridade. Não há mais aonde chegar e, portanto, também de onde partir; e, como se pretende, nem passado, nem futuro. Há apenas um contínuo estar ou mal-estar permanente.

> Mefistófeles:
> Passou! Palavra estúpida!
> Passou porquê? Tolice!
> Passou, nada integral, insípida mesmice!
> De que serve a perpétua obra criada,
> Se logo algo a arremessa para o Nada!

Gustavo Amarante Bomfim, Doutor em Filosofia pela Bergische Universität Wuppertal, Alemanha.

---

[30] Goethe, J. W. von. Op. cit. Quinto ato.

Corpos interativos, telepresentes e pós-biológicos

Giodana Holanda

Essa dissertação tem como objetivo observar, através de um segmento da arte tecnológica contemporânea, como a noção de corpo se altera em função das tecnologias gerando novas formas de arte. Identificamos três momentos de mudança do corpo: aquele em que o corpo se perde em virtude da ênfase na informação, na virtualidade e na telepresença, aquele em que o corpo se redesenha numa simbiose entre o humano e a máquina, e aquele em que se cria um novo corpo a partir das tecnologias genéticas.

Arte, tecnologia, corpo, telepresença, pós-biológico

Um robô no jardim

> ... Qual seria a sensação de possuir uma flor ou uma verdura num jardim que nunca se visitou, e nunca se visitará, e ainda cuidando de forma telerobótica, acompanhando seu crescimento ? ...[1]

O jardim descrito no fragmento acima existe e se chama O Telejardim, um projeto desenvolvido pelos artistas Ken Goldberg, Joseph Santarromana e seus colaboradores. É uma instalação que contém um jardim real, com plantas e verduras reais, plantado e mantido à distância por internautas conectados a um robô que executa as tarefas de plantar e regar. O jardim obteve uma grande aceitação por parte do público, formando uma comunidade na convergência de interesses em torno da idéia de plantar, tornando-se um ponto de encontro – semelhante à idéia do jardim tradicional – e um porto de referência no ciberespaço.

O corpo obsoleto

> ... É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1.400 cm^3 é uma forma biológica adequada. Ele não pode dar conta da quantidade, complexidade e qualidade de informações que acumulou; é intimidado pela precisão, velocidade e poder da tecnologia e está biologicamente mal-equipado para se defrontar com seu novo ambiente extraterrestre. ...[2]

---

[1]Kusahara, Machiko, Presence, Absence, and Knowledge in Telerobotic Art, in: Goldberg, Ken (org.). The Robot in the Garden - Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet, Cambridge, MIT Press, 2000, pp. 199-212 .

[2]Stelarc . Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota, in: Domingues,

Essa é uma declaração do artista Stelarc, cujo trabalho se desenvolve, desde a década de 1970, em torno da temática do corpo, dos limites e extensões corpóreas, por meio de performances. Stelarc parte do princípio de fragilidade do corpo e busca seu fortalecimento. Inicialmente, o artista se pendurava com ganchos pela pele a tirantes, experimentos que testavam os limites do corpo. Posteriormente, Stelarc, considerando que o corpo não mais atendia às demandas de nossa vida tecnologizada, passou a utilizar a própria tecnologia como forma de extensão. Assim, considerando-o obsoleto, propõe-lhe um redesenho, um novo projeto tecnológico, que o torne mais potente e capaz de atender às exigências a que se submete nessa era chamada pós-biológica. Como exemplo dessas suas experiências, escolhemos a Terceira mão, uma mão acoplada a seu braço direito, que funciona como uma adição, potencializando seu corpo.

Corpo luminescente

> Quando Eduardo Kac propôs o GFP K-9, um trabalho de arte envolvendo um cão modificado por um gene de água-viva que o faria brilhar na luz ultravioleta, para o festival Ars Electronica, em Linz, na Áustria, o público, estupefato, fez silêncio...[3]

O silêncio transformou-se posteriormente num grande debate, quando Eduardo Kac, artista brasileiro radicado nos Estados Unidos, produziu a Coelha GFP, uma coelha transgênica (chamada de "Alba"), utilizando a técnica de modificação de um gene a partir da introdução de uma proteína fluorescente verde, retirada de uma água-viva. Criada com a colaboração de cientistas na França, em 2000, foi pelo laboratório retida devido a protestos do público. Assim, "Alba" tornou-se objeto de manchetes de jornais e televisões pelo mundo inteiro. Com a polêmica gerada, ela se transformou num novo marco na arte. A coelha, entre outros trabalhos, se insere nesse novo campo artístico, o da arte transgênica, que aborda a questão da criação de vida.

Agenciamento

Essas três cenas por nós escolhidas como objeto de pesquisa demonstram a amplitude com que se apresentam as possibilidades de trabalho nessa vertente da arte contemporânea, que se desenvolve na interseção entre a arte, a ciência e a tecnologia. Pretendíamos, com essa dissertação, construir uma pequena cartografia em torno dessas três obras. Nossa intenção, de fato, era a de criar relações hipertextuais, tecendo uma malha de relações entre elas, deixando ao leitor possibilidades abertas para construir suas próprias conexões. No entanto, a exigência de produzirmos um texto linear nos levou a utilizar as redes hipertextuais apenas como método de pesquisa, sendo o texto final uma de suas leituras possíveis.

---

[3]Eskin, Blake, Criando a coelhinha Colorida (GFP Bunny) . Originalmente publicado em inglês em ARTnews, dezembro 2001, (Volume 100/Número 11) págs. 118.119. Traduzido do inglês por Patrícia Canetti. http://www.ekac.org/canetti.html

A questão do corpo balizou nosso trabalho. Pesquisamos os três objetos apresentados, procurando estabelecer relações entre eles e trabalhos de outros artistas, produções teóricas e críticas, obras de ficção, buscando sintetizar através deles características e tendências, observando linhas de conexão entre natureza, tecnologia e arte, tendo o corpo como um fio condutor. Procuramos observar que a noção de corpo se transforma ao longo do desenvolvimento dessa arte tecno-científica.

Interatividade, Telepresença e o Pós-Biológico

Nossa pesquisa se desenvolveu em grande parte na internet, que desempenha, nesse campo das artes, um duplo papel: o de meio para a criação e desenvolvimento das ações artísticas e o de instrumento de informação e, portanto, de investigação. Gostaríamos de destacar o fato de que a produção em arte na internet é bastante variada. De obras tradicionais mostradas estaticamente a criações processuais, podemos navegar por diferentes formas de arte utilizando as tecnologias comunicacionais disponíveis. Assim, através de uma tipologia dessas criações, procuramos destacar alguns aspectos marcantes nessa produção, no que diz respeito à forma como são criadas e veiculadas ao público. Três aspectos foram evidenciados por nós: 1) a interatividade, ou a imersão do projeto em uma coletividade com múltiplas possibilidades de interação, comunicação e diálogo; 2) a telepresença, ou a imersão em um duplo espaço – físico e ciberespaço – com unidade de tempo; 3) o que se denomina de pós-biologia, que está relacionada à possibilidade de alterar corpos e gerar novas formas de vida a partir de hibridismos entre organismos e máquinas.

Um dos aspectos mais característicos dessa nova arte, a interatividade, acarreta mudanças em noções estéticas tradicionais como obra, artista e espectador. Apresentamos essa interatividade digital e telecomunicacional como um aprofundamento de movimentos participacionais existentes anteriormente na arte, como as performances, instalações e outras ações. Com as novas tecnologias, o artista amplia sua capacidade de interação e diálogo com o público, de forma a tornar o trabalho muito mais processual, com uma participação muito mais ativa do público. Alguns autores, como Lévy,[4] enfatizam as mudanças nessas categorias estéticas, colocando o artista na posição de um mediador de processos, e o espectador na posição de co-autor da obra, na medida em que esta última depende da interação para se produzir.

A telepresença acentua o grau de interação entre artistas e participantes, uma vez que estes podem se transportar, sem corpo, para outros espaços e ali exercerem ações e comunicações. A telepresença gera um novo tipo de percepção, resultante de uma dupla extensão: aquela do corpo estendido pelo aparato tecnológico; e outra da mente que descolada do corpo, estende-se em diálogo com outras mentes. A sensação de estar "fora" e "além" do corpo – mente estendida, associada à de ter o corpo estendido, geram essa nova forma de percepção no ciberespaço, chamada por

[4] Lévy, Pierre, A inteligência coletiva - por uma antropologia do ciberespaço . São Paulo, Edições Loyola, 1998.
[5] Ascott, Roy, The architecture of cyberception. Leonardo Electronic Almanac Volume 2, no. 8 August 1994.

Ascott de "cibercepção".[5] Existe ainda outra forma de telepresença além daquela em que a mente conectada é desencarnada, é aquela na qual um novo corpo, robótico, atua como intermediário – uma forma encarnada de conexão, uma associação da telepresença com telerobótica.

O pós-biológico está relacionado à simbiose entre homem e tecnologia. Refere-se aos processos que alteram as noções de vida e de corpo. A era pós-biológica é aquela da vida artificial, da inteligência artificial, da nova biologia – dos robôs, clones, transgênicos e ciborgues. Na era pós-biológica, alteram-se a noção de vida e as relações homem/natureza. O homem reconstrói a natureza. Os cientistas podem manipular e modificar a matéria viva, da forma como os arquitetos projetam espaços e prédios e os artistas criam esculturas, lidando com a matéria como se ela pudesse ser modelada.

Corpo

Do ponto de vista do corpo, identificamos três momentos em torno dos quais desenvolvemos esta dissertação: 1) aquele em que o corpo se perde – a ênfase se dá na informação, na virtualidade, na telepresença; 2) aquele em que o corpo se redesenha – um corpo articulado entre o humano e a máquina; 3) aquele em que se constrói um novo corpo a partir das tecnologias genéticas, da transgênese. A esses momentos, associamos respectivamente os três trabalhos escolhidos para a pesquisa: "O Telejardim", de Ken Goldberg, Joseph Santarromana et al., a "Terceira Mão", de Stelarc e a "Coelha GFP", de Eduardo Kac.

O corpo como categoria tem sido descrito ou apresentado por dualidades, ora por oposição à alma, ora como natureza em contraposição à cultura. Na oposição do corpo à mente, distingue-se de um lado o corpo como material, tangível, mortal – carne –; de outro a mente, imaterial, intangível, imortal – espírito desencarnado. Na dualidade natureza e cultura, opõe-se o corpo real, físico, biológico, a um corpo construído pela linguagem, uma imagem de corpo idealizado, modelizado e sobretudo individualizado. Tendo assumido as mais diversas construções, ao longo do tempo, o corpo se tornou uma das categorias mais resistentes da cultura do Ocidente, categoria que está sendo repensada nessa era de novas tecnologias. Ciberespaço, realidade virtual, telepresença, telerobótica, vida artificial, transgênese são noções que têm colocado em questão nossa visão tradicional de realidade e, em consequência, nossa noção de corpo.

Aceitando a tese de que o corpo é construído culturalmente, de acordo com o contexto, destacamos na dissertação três momentos de construção de sua imagem: primeiro, a idealização do corpo perfeito grego; segundo, a formação do corpo cristão feito à imagem e semelhança do Criador; e, terceiro a criação do corpo moderno do sujeito individual. Mostrando que ele é modelizado de acordo com o contexto, chegamos à contemporaneidade, onde o corpo moderno, em crise, sofre uma nova remodelização. Essa remodelização assume vários aspectos e é por meio da arte, especialmente em nosso caso, através dos trabalhos pesquisados, que pretendemos mostrar essa diversidade.

Sob diferentes aspectos e óticas, da estatuária grega ao ciborgue, o corpo tem sido objeto de interesse para a arte. Não nos propusemos a historiar sua presença nas artes, apenas a identificar um momento considerado precursor da forma com que ele aparece hoje com a tecnologia. Esse momento se dá a partir de alguns movimentos como a pintura gestual do action-painting, das performances e especialmente da body-art dos anos 1970.

Para Costa,[6] desde o final dos anos 1970, o corpo entra na fase em que se apresenta na arte atualmente. A origem dessa fase estaria nos movimentos que utilizavam o corpo, especialmente a body-art, com os "bodystas" de práticas do tipo hard, movidos por pulsões destrutivas ou auto-agressivas e os "bodystas" do tipo soft, com comportamentos mais mórbidos e inócuos –gestualidade, esculturas vivas, performances midiáticas – essa sendo a tendência que se deslocaria para a videoarte e a exploração tecnológica do corpo. Para Costa, a tecnologia é uma extensão e uma prótese do homem. Na lógica da tecnologia estaria inscrita a superação do corpo, na visão de alguns, até da espécie. O corpo tecnologizado transforma-se num amálgama de corpo natural e artificial. Esse amálgama produzido torna-o obsoleto e essa obsolescência do corpo implica sua remodelação, e seu redesenho.

O Sublime Tecnológico

Do ponto de vista da estética, utilizamos os escritos do filósofo Mario Costa em torno de uma "nova estética",[7] que, em seu entender, deve estar apropriada à época dos computadores e redes e das manipulações genéticas. A princípio, essa nova dimensão estética se configurou como "estética da comunicação", em seguida foi revista sob forma de sublime tecnológico.[8]

O sublime tecnológico, uma nova forma pós-moderna de sublime, deriva da noção estética de sublime. O sublime é uma noção que tem origem remota, aparecendo no tratado de Longino (século I d.C.), apresentado como o que é absolutamente grande, o incomensurável, uma elevação da alma que transcende os limites da condição humana. Reaparece com Burke,[9] para quem o sublime estava relacionado à dor, ao terror, ao perigo, à sensação ambígua de associar o prazer à dor ou à terribilidade. Posteriormente, Kant introduz ao conceito de sublime a noção de transcendência, associando-o a um juízo.

Parecia que o conceito de sublime teria se esgotado em Kant,[10] mas ele foi resgatado e utiliza-

---

[6]Costa, Mario. Corpo e redes, in: Domingues, Diana (org.),A arte no século XXI . a humanização das tecnologias, São Paulo, Ed. Unesp 1997.

[7]Costa, Mario, Pour une nouvelle esthetique . Actes/Proceedings ISEA 2000.

[8]Costa, Mario, O Sublime tecnológico. São Paulo, Ed. Experimento, 1995.

[9]Burke, Edmund, Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Campinas, Ed.da Unicamp,Papirus, 1993. Burke escreveu a 'investigação filosófica' em 1757.

[10]Kant trata do sublime na 'Analítica do Sublime' na terceira crítica. Kant, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo, Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2ª. Ed. 1995.

[11]Lyotard, Jean-François, Lições sobre a analítica do sublime . Campinas, SP, Ed. Papirus, 1993.

[12]Lyotard, Jean-François, Presenting the unpresentable: the sublime . Artforum vol. XX no. 8 April 1982.

do na pós-modernidade por Lyotard,[11] que fez uma releitura desse sublime kantiano buscando uma dimensão estética diferente daquela do gosto, no sentido de transformá-lo na direção de uma postura desconstrutiva pós-moderna. Afirmando o poder das pequenas narrativas, da diferença e do dissenso na pós-modernidade, Lyotard[12] mostra uma tendência em direção ao sublime ocorrendo em duas vias: através da pintura, que a partir de uma autocrítica se distancia da representação; e da tecnologia, apontando novas possibilidades na arte com o aparecimento da fotografia e do cinema.

Como Lyotard, Costa[13] retoma o conceito de sublime em Burke e Kant para desenvolver seu argumento a respeito do tecnológico, criando sua noção de "sublime tecnológico". Para ele, o sublime como categoria estética sempre foi mal-entendido, afirmando que, tradicionalmente, o sublime não é inerente à arte. É provocado por aquilo que não pode ser dito e não pode ser colocado em forma, além de nunca ter a possibilidade de objetivar-se – de fazer-se objeto. O sublime tecnológico vai recriar essa categoria, na medida em que ela encontra meios de se objetivar, passando a pertencer também à arte e não apenas à natureza. Para Costa, a tecnologia é "um novo absolutamente grande", terrificante, que pode gerar uma nova forma de sublime – o sublime tecnológico.

Ao destacar a importância das redes telemáticas como um novo palco de desenvolvimento desse novo universo estético que se delineia, Costa parte para identificar as formas em que o sublime se manifesta nas experiências estéticas. Para ele, existem três grandes vias por onde o sublime tecnológico pode se apresentar. A essas três vias associamos os trabalhos pesquisados.

À primeira via – "a fraqueza do sujeito frente a um sistema tecnológico que o transcende dando lugar a um hipersujeito planetário" – associamos o trabalho do Telejardim de Goldberg. Nessa instalação, uma comunidade de internautas – um coletivo de indivíduos conectados – mantém o jardim. Eles plantam, regam e dialogam num sistema de chat, em torno de uma idéia que se desenvolve por ações executadas através de aparatos tecnológicos (um robô programado), formando esse "ultra-humano" de que nos fala Costa. O que dá sentido ao trabalho não é o jardim em si, mas a formação desse conjunto de mentes, que à distância conectadas comandam o desenvolvimento da obra e a geração dessa comunidade. Esse pode ser então, um exemplo para essa primeira forma de sublime tecnológico apontado por Costa: o do sujeito que se dilui no sistema de conexões tecnológicas em favor de um coletivo que o transcende.

À segunda via – "a domesticação do absolutamente grande da natureza, oferecendo uma percepção controlada de suas excessivas dimensões" – associamos a Terceira mão de Stelarc. Em suas performances, ao se pendurar por tirantes sobre uma via urbana de tráfego em New York, ou sobre as águas do mar, ao ofertar seu corpo a experiências pela internet, Stelarc está contrapondo a fragilidade do corpo ao incomensurável da natureza ou ao sistema de conexões tecnológicas que

---

[11] Op. cit. Costa, Mario, 1995.

é, no dizer de Costa, o incomensurável. Em ambos os casos, ao propor o aumento de potência e o redesenho de seu corpo com aparatos tecnológicos, exercendo um domínio sobre seu próprio corpo, sobre sua própria natureza, ele estaria nos ofertando, pela via tecnológica, a domesticação do temor ao absolutamente grande – sendo essa, a segunda forma de sublime tecnológico de Costa.

À terceira via – "domínio da terribilidade da tecnologia, com reversão da ameaça mortal que representa ao humano" – associamos a Coelha GFP de Kac. A produção de uma criatura viva nos remete ao temor – de um lado, pela possibilidade de geração do monstruoso, do "frankensteiniano" das narrativas literárias – de outro, pela incógnita que representa a criação dessas novas formas de vida produzidas como pesquisa científica e suas inserções no tecido social. A coelha é um produto de laboratório, do design humano; no entanto, sua aparência normal e a apresentação por seu

The Telegarden, 1995.

criador como um animal híbrido equivalente a tantos outros, como um sujeito que deve ser inserido no tecido social, como um animal de estimação doméstico, torna-a inofensiva e sua imagem passa a ser consumida e aceita pelo público. Acreditamos que a aceitação desse diferencial nos conduz à domesticação da terribilidade tecnológica envolvida na produção desse novo ser. Assim, podemos considerar a Coelha GFP, enquanto obra de arte, um exemplo de sublime tecnológico em sua terceira modalidade, ou seja, a do domínio da terribilidade da tecnologia.

O Telejardim - Ausência de Corpo

O Telejardim é uma instalação de telepresença e telerobótica. Intermediados por um braço de robô e uma interface de computador, internautas regam, plantam e acompanham suas plantas. Várias pessoas podem usar o robô e ver o jardim ao mesmo tempo, até mesmo saber que outro usuário o está visitando e trocar idéias na praça – um sistema de chat instalado para permitir a comunicação entre os diversos usuários que formam uma comunidade. O jardim está na rede desde 1995, inicialmente na Universidade da Califórnia do Sul e, a partir de 1996, no Ars Electronica Center, em Linz, na Áustria.

Embora seja o ato de plantar a idéia que movimenta e agrega as pessoas em torno do jardim, esse não é em si o acontecimento mais importante do Telejardim. Para os autores, o objetivo primeiro é criar um sistema de interação à distância, um ponto de encontro gerando uma comunidade que eles chamam de "pós-nômade", numa referência ao nomadismo das pessoas na internet. A proposta do Telejardim continha uma intenção irônica a respeito da intrusão da tecnologia em nossas vidas, representando, assim, um lugar de refúgio a essa invasão e um ponto de fuga para os nômades internautas.

A internet criou um novo espaço aberto de vida, onde somos todos viajantes. O Telejardim aponta para a direção de uma organização de comunidades, indicando uma tendência para a "habitação" do ciberespaço, com uma demarcação de certos territórios, desenhando uma nova arquitetura. A referência explícita à terra e à plantação reforça a idéia de demarcação territorial, porém deixa explícita também a ambigüidade entre a fixidez e o nomadismo, pelo fato de se ter um jardim real de plantas reais, operado através de um robô comandado à distância por pessoas situadas em lugares diversos, que não se encontram além daquele espaço. Essa capacidade de presença e de ação à distância nos é viabilizada pela telepresença – presença desencarnada – e pela telerobótica – presença encarnada pelo robô. Essa é uma outra questão importante que a instalação nos apresenta: a do conhecimento à distância – a telepistemologia, discutida por Goldberg em seu livro O robô no jardim.[14]

Do ponto de vista do corpo, o Telejardim, enquanto obra de telepresença, indica a perda do

[14]Goldberg, Ken, The Robot in the Garden . Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet. Cambridge, The MIT Press 2000, págs. 227v a 243.

Handswritting (Writing one word simultaneously with 3 hands)[15]
Stelarc. Maki Gallery, Tokyo - 22 de maio de 1982. Foto: Keisuke Oki

corpo físico em função de um coletivo ubiqüitário. Se observarmos, no entanto, sob a ótica da telerobótica, veremos que uma ação se desenvolve à distância, graças à existência de um novo corpo – uma máquina – um robô que funciona como um agente intermediário na execução das ações comandadas. Como forma de "sublime tecnológico", já vimos que o trabalho enquadrar-se-ia na primeira modalidade – a da diluição do sujeito individual em função do coletivo conectado. Do ponto de vista da relação com o público participante, é uma "obra" ao mesmo tempo interativa e telepresente. A presença das formas orgânicas nas obras, associadas às máquinas num mesmo sistema, indica a tendência à integração do natural ao construído, operando em sintonia: no caso, robô, jardim e homem.

A Terceira Mão - Corpo Híbrido

A Terceira mão,[16] uma obra performática do artista Stelarc, consiste em anexar ao braço direito do artista uma mão artificial extra, capaz de ter movimentos independentes controlados por estimuladores musculares ativados por sinais. Pinça, pega, gira nos dois sentidos e tem um sistema

[15]Stelarc, Escrita a mãos (Escrevendo uma palavra simultaneamente com três mãos).
[16]Stelarc Articles. http//www.stelarc.va.com.au/articles/index.html
[17]Stelarc . 'Obsolete Body' . http://www.stelarc.va.com.au A tradução para o português encontra-se em Stelarc. 'Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota' in: Op. cit. Domingues, Diana,(org.),

tátil rudimentar. Ela funciona mais como uma extensão do que uma prótese, porque não substitui o braço real, apenas amplia sua capacidade de movimento e ação.

Stelarc parte do princípio de que "o corpo está obsoleto"[17] e precisa se atualizar para fazer face às exigências das novas tecnologias. Ele propõe uma extensão do corpo por meio de próteses e estímulos, redesenhando-o, configurando um pós-humano, híbrido de homem e máquina que transcende os limites das estruturas biológica e psíquica. Esse homem-máquina se apresenta na forma de um ciborgue, uma simbiose entre máquina e organismo, pensado para suportar ambientes e situações adversas. O corpo, segundo o artista, "decadente e inadequado" dilui-se assim como o eu que o constitui, dando lugar a uma nova construção, um corpo tecnologizado, um sistema híbrido. Objetificado, ele se apresenta ao público em forma de experiência artística.

Stelarc desafia os limites de seu próprio corpo, tornando-o objeto de experiências artísticas invasivas. Através de performances, seu corpo atua com extensões e conexões com tecnologia anexada – implantes e próteses; tecnologia inserida – inserção, deglutição de um objeto de arte; ou tecnologia conectada à rede. O artista sempre buscou em sua obra, uma potência e domínio do corpo, desde a série de performances Suspensões, quando se pendurava por tirantes com ganchos sobre o corpo. Posteriormente, com o uso de tecnologia, ele passou a lidar com as extensões, tendo assim sua capacidade de ação aumentada. Em uma etapa seguinte, Stelarc associa a extensão protética à conectividade. Com as performances acontecendo na internet, o corpo perde o controle sobre as ações que passam a ser exercidas por um outro, à distância. Para o artista, então, o corpo no espaço virtual experimenta o involuntário, o estranho. Na ação à distância, experimenta-se a "extrema ausência" juntamente com a sensação de estranhamento que a ação remota provoca. Ao conectar-se à internet através de sensores com estimuladores musculares, Stelarc passa a ter parte de seu corpo telecomandado à distância pelos participantes. O que era antes uma operação para os robôs, passa a ser uma estratégia de construção desse amálgama homem-máquina, desse corpo pós-biológico. Essa é, a nosso ver, uma estratégia de afirmação do corpo físico, nos tempos de virtualidade das redes. Da mesma forma que na telerobótica, uma ação é exercida à distância pelo público através de um agente, só que esse agente é um híbrido, um homem-máquina, caracterizando assim uma outra forma de presença encarnada nas redes.

A relação de Stelarc com a tecnologia, tanto no que diz respeito à prática quanto ao discurso, é de aceitação, chegando até mesmo a ser muito invasiva. Na análise que faz do corpo, parte da tecnologia como problema para a tecnologia como solução. O argumento que ele utiliza para afirmar que o corpo está obsoleto está diretamente ligado à tecnologia, ao excesso de informação, à potência das tecnologias. Como solução, Stelarc deixa-se invadir pela própria tecnologia, como uma extensão de si mesmo. A tecnologia implantada ou associada ao corpo funciona como uma extensão ou uma auto-amputação dos corpos físicos, demandando um novo equilíbrio entre os

[18]Stelarc. 'The Anaesthetised Body'. http://www.stelarc.va.com.au. A tradução encontra-se em Domingues, D.(org.) 1997. Op. cit.

outros órgãos do corpo e as próprias extensões. Sterlarc trabalha sobre essa questão, simulando situações de anestesia do corpo e movimentos involuntários. Ele trabalha em torno da idéia de entorpecimento perceptivo, resultante da sensação de auto-amputação[18] – o corpo não funciona, está obsoleto, está paralisado frente ao excesso da tecnologia – mas acaba por adaptar-se à própria tecnologia como extensão do corpo. Stelarc trata o corpo então como um objeto de projeto, transformando-se em sua construção utópica. O corpo redesenhado,[19] o corpo pós-biológico é pensado por Stelarc como um cibercorpo, como um ciborgue, que ultrapassa as questões da evolução natural das espécies. Essa nova espécie é projetada para atender às exigências de novos ambientes e de situações criadas pelas tecnologias.

Associando o trabalho de Stelarc à criação do ciborgue, buscamos a sua gênese, ressaltando que esse híbrido habitou, por muito tempo e de forma muita expressiva, as narrativas de ficção científica. Tentamos assim, ao resgatar algumas dessas narrativas, fazer associações, trazendo para a discussão certas questões como a criação do cibercorpo, uma forma de reafirmação do corpo frente às hipóteses de sua dissolução ao ser imerso num sistema virtual de conexões em rede. Assim, para fazer frente à perda do corpo, cria-se o corpo híbrido de organismo e máquina, onde a máquina, extensão incorporada, atua na ação à distância, caracterizando uma nova forma de presença remota encarnada. Dessa forma, a estratégia de construção corpórea de Stelarc contrapõe-se à idéia de perda do corpo nas redes e reafirma sua presença, só que de uma nova forma.

A nosso ver, Stelarc se caracteriza como um ciborgue que, segundo a definição de Haraway,[20] é "um organismo cibernético, híbrido de máquina e organismo", sendo seu principal projeto a criação do cibercorpo – um corpo híbrido imerso nas redes. O que outrora era ficção, agora é realidade; já vivemos essa imersão, já somos todos ciborgues, como afirma Haraway. Esse corpo – natureza transformada – é apresentado ao público em forma de arte interativa, caracterizando, em nossa opinião, um "sublime tecnológico" associado à sua segunda forma – a da domesticação da grandeza da natureza.

A Coelha GFP – Novos Corpos

A Coelha GFP ou Alba – é uma obra de arte transgênica. Ela é um animal idealizado pelo artista Eduardo Kac, produzido por um laboratório na França, com técnicas de engenharia genética. Alba é albina, em condições normais é branca como outras, porém, sob a luz azul, torna-se verde fluorescente. A coelha foi submetida a uma mutação genética, pela introdução de uma proteína (GFP - green fluorescent protein) encontrada num tipo de medusa existente no Oceano Pacífico – a Aequorea Victoria – em seus genes. Alba foi produzida por cientistas num laboratório em Joey-

---

[20] Haraway, Donna, A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century, in: Simians, cyborgs and womem: the reinvention of nature, Routledge, 1991.
[21] Kac, Eduardo, Transgenic Art, Leonardo Electronic Almanac, Volume 6, number 11, 1998.
[22] Kac, Eduardo, 2000. Ver em http://www.ekac.org.

en-Josas, na França, em abril de 2000. A coelha foi criada pelo artista com uma dupla finalidade: para ser uma obra de arte e para integrar a família Kac. Depois das apresentações ao público, ela deveria se reunir à família, o que ainda não aconteceu por ter sido mantida no laboratório que a produziu.

Para Kac, arte transgênica[21] é uma forma de arte baseada no uso de técnicas de engenharia genética para transferência de genes para um organismo ou de uma espécie para outra, com a finalidade de criar um ser vivo único. O projeto da Coelha GFP,[22] consiste na criação e geração de um animal quimérico, que não existe na natureza. Kac distingue a criação de animais domésticos, da criação como arte transgênica. Na primeira, a ênfase está em criar um animal de raça pura ou de beleza formal. Na arte transgênica, o artista coloca a ênfase no fator social e na importância de aproximar a esfera do privado à esfera pública, expondo essa produção do transgênico ao debate aberto.

Quanto à questão estética da arte transgênica, Kac também a distingue da estética tradicional e de suas questões formais. O termo "estético", para ele, deve significar criação, socialização e integração, nos moldes da interação dialógica. Kac afirma que, como um artista transgênico, não está interessado na pura criação de "objetos genéticos", mas na "invenção de sujeitos sociais transgênicos".[23] Ele especifica que seu interesse não se restringe à criação em si do transgênico, mas à sua vida no contexto em que vai estar imerso, ou seja, nas relações que irão se estabelecer a partir da integração desse ser vivo no tecido social, seu desenvolvimento, cuidados e adaptação ao meio em que vai viver. Com isso, Kac sugere a necessidade de uma discussão que coloque essa produção biotecnológica em contexto com a esfera social, abrindo um novo horizonte de discussões a respeito da vida e da condição biológica dos seres humanos e não-humanos. Dessa forma, a proposta estética da Coelha GFP é composta por vários segmentos que devem trabalhar de maneira a constituir um todo – a criação/produção do transgênico, o discurso do artista que põe em contexto a criação, o evento que apresenta a obra ao público

[23] Idem.
[24] Buber, Martin. Eu e Tu, São Paulo, Ed. Cortez & Moraes, 1974.
[25] Bakhtin, Mikhail, Problemas da poética de Dostoievski . Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1981.

gerando uma discussão a respeito dela, e o acompanhamento do desenvolvimento do animal com sua integração no tecido social.

Kac propõe uma interação entre os novos seres e o meio tendo, como base a filosofia dialógica. Seu conceito de interação está baseado, segundo ele mesmo, nas noções de dialogismo em Buber[24] e Bakhtin.[25] Em sua principal obra – Eu e Tu –, Buber trata da existência dialógica, onde a humanidade é capaz de dois tipos de relacionamento: o "Eu-Tu", uma relação interpessoal entre um "eu" e um "outro", e o "Eu-Isso", uma relação objetivante, entre uma pessoa e um objeto, onde o "isso" representa um objeto sob controle. Para Kac, interessa a relação "Eu-Tu", o encontro face-a-face, a possibilidade de um ser afetado pelo outro num processo de troca e transformação mútua. No encontro, o "eu" e o "tu" estão disponíveis para o diálogo, para experiências de forma a se afetarem numa relação de reciprocidade e responsabilidade. Observamos que Kac, sob essas bases, propõe a relação do homem – espectador ou participante da obra – com outros seres, quer sejam morcegos, araras, coelhos, peixes ou robôs (que aparecem em seus trabalhos), como uma relação ativa de diálogo, uma experiência de troca e transformação mútua, onde existe um palco de interações entre os animais, os robôs e as pessoas: eles se comunicam e se afetam com suas presenças, embora a troca entre eles seja mediada pela tecnologia.

Kac tem desenvolvido uma linha de trabalho na qual estabelece palcos de interação entre humanos, animais e plantas e novos seres criados – quer sejam transgênicos ou robóticos – simulando o que poderia vir a se constituir em uma nova ecologia. A idéia de que venhamos a nos constituir como uma sociedade híbrida, onde não haveria linhas divisórias muito nítidas entre o humano e o maquínico, entre vida no sentido biológico e vida artificial, onde o homem se maquiniza e a máquina se humaniza, leva-nos a uma reflexão sobre várias questões, desde o direito de criar vida, de alterar o desenvolvimento biológico dos seres, passando por questões ético-políticas de como normatizar essas criações, a questões sócio-ambientais de como organizar-se-iam os cenários de desenvolvimento e interação desse novo conjunto. Utilizando todo o repertório de linguagens, meios e ações que caracterizam sua obra - tecnologia, linguagem, comunicação, interação dialógica, Kac simula esses cenários, gerando um diálogo interespécies – humanos, animais, plantas, robôs, transgênicos – através de instalações interativas, algumas conectadas à rede.

Alba, faz parte de um conjunto de novos corpos criados ao longo da obra de Kac. Ao apresentar esse novo conjunto de forma socialmente integradora, o artista cria uma agenda de discussões com as principais questões em torno desses novos seres. No entanto, dilui a terribilidade que essas criações vivas poderiam representar. Alba não representa o protótipo da supercriatura como nas obras ficcionais e não carrega consigo uma ameaça ao humano.

Finalizando

Ao apresentarmos esses três trabalhos de arte, pretendíamos tecer uma trama de relações, de forma que as linhas dessa trama nos levassem a fazer conexões entre natureza, tecnologia

e arte. Gostaríamos de colocar em destaque as principais linhas desse tecido – em um eixo, os três trabalhos e seus criadores; em outro eixo, as relações desses com noções como vida, corpo e sublimidade.

Do ponto de vista da vida, os trabalhos apresentados podem ser vistos como metáforas da recriação. 1) O Telejardim, um híbrido de plantas naturais e robô, pode ser visto como uma metáfora de recriação da natureza, de um novo ambiente; 2) Stelarc, com a Terceira mão, um híbrido de homem e máquina, pode ser visto como uma metáfora de recriação do próprio homem; 3) A Coelha GFP, uma invenção transgênica, pode ser vista como uma metáfora do potencial de criação humano.

O corpo, visto como um protagonista nesse processo de recriação, é tratado como uma matéria plástica, moldado circunstancialmente, e apresentado de forma diferenciada nos três casos: 1) No espaço virtual do Telejardim, o corpo se virtualiza – torna-se uma imagem de corpo, mas ao mesmo tempo se faz presente em vários espaços e se potencializa pela extensão robótica de que faz uso; 2) Na Terceira mão, o corpo é potencializado pela remodelação protética, robótica e conexões remotas, que lhes são programadas; 3) Na Coelha GFP, o corpo é projetado, desenhado e construído, como o trabalho de um arquiteto.

Do ponto de vista da sublimidade, associamos os três trabalhos pesquisados às três formas de sublime tecnológico apresentadas por Costa: 1) O Telejardim estaria associado à "diluição do sujeito em um sistema coletivo tecnológico que o transcende, dando lugar a um hipersujeito planetário"; 2) A Terceira mão à "domesticação tecnológica do absolutamente grande da natureza, oferecendo uma percepção controlada de suas excessivas dimensões"; 3) A Coelha GFP ao "domínio da terribilidade da tecnologia, mostrando uma reversão da ameaça mortal que representa ao humano".

Para finalizarmos, gostaríamos de enfatizar que, dada a multiplicidade de obras, idéias e teorias existentes nesse segmento da arte, esse trabalho é um agenciamento – um entre tantos possíveis, sujeito a mudanças na medida em que ampliemos suas conexões.

Referências Bibliográficas

ASCOTT, Roy . The architecture of cyberception. Leonardo Electronic Almanac Volume 2, no. 8 August 1994.

BAKHTIN, Mikhail . Problemas da poética de Dostoievski . Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1981.

BUREAUD, Annick . Pour une typologie de la création sur Internet . (OLATS, janvier 1998) Colloque R.A.T. (Réseau Art Technologie) org. por CYPRES, em 27 de novembro de 1997.

BUBER, Martin. Eu e Tu, São Paulo, Ed. Cortez & Moraes, 1974.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Campinas, Ed.da Unicamp.Papirus, 1993.

BRUM, José Thomaz . Visões do sublime: de Kant a Lyotard, in: PRADILLA CERÓN, Ileana e REIS, Paulo . Kant: Crítica e estética na modernidade. São Paulo, Ed. Senac, 1999.

COSTA, Mario . O Sublime tecnológico . São Paulo, Ed. Experimento . 1995.

Giodana Holanda

_____. Corpo e redes, in: DOMINGUES, Diana (org) . A arte no século XXI . a humanização das tecnologias, São Paulo, Ed. Unesp 1997.
_____.Pour une nouvelle esthetique . Actes/Proceedings ISEA 2000.
CROWTHER, Paul . Critical Aesthetics and post.modernism, Oxford, Claredon Press, 1993.
DERY, Mark . Escape Velocity . Ciberculture at the end of the century, London, Ed. Hodder& Stoughton, 1996.
DINKLA, Söke. The History of the Interface in Interactive Art, in ISEA'94 Proceedings. The Next Generation, 1994.
DOMINGUES, Diana . A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo, Ed. Unesp, 1ª ed., 1997.
_____. O corpo tecnologizado e o sentir pós.biológico. . in: Cadernos do Atelier Livre, XII Festival de Artes Cidade de Porto Alegre, Simpósio de Artes Plásticas: As Tecnologias e as Novas Sensibilidades, Atelier Livre . Prefeitura de Porto Alegre.
EL-HANI, Charbel e VIDEIRA, Antonio A. P. (orgs) . O que é a vida . Para entender a biologia do século XXI, Rio de Janeiro, Faperj, Relume Dumará, 2000.
ESKIN, Blake . Criando a coelhinha Colorida (GFP Bunny) . Originalmente publicado em inglês em ARTnews, dezembro 2001, (Volume 100/Número 11) págs. 118.119. Traduzido do inglês por Patrícia Canetti. http://www.ekac.org/canetti.html
GOLDBERG, Ken (org.) . The Robot in the Garden . Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet, Cambridge, MIT Press, 2000.
GRAU, Oliver . The History of Telepresence: Automata, Illusion, and the Rejection of the Body. In: GOLDBERG, Ken . The Robot in the Garden . Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet. Cambridge, The MIT Press 2000, págs. 227v a 243.
HARAWAY, Donna . A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century, in: Simians, cyborgs and womem: the reinvention of nature, Routledge, 1991.
HAYLES, Katherine. How we became post-human . Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
JONES, Amelia . Body Art . Performing the Subject, Minneapolis, University of Minesota Press, 1998.
KAC, Eduardo . Telepresence Art, Publicado originalmente em inglês e alemão Teleskulptur, Richard Kriesche, Editor Graz, Austria: Kulturdata, 1993, págs. 48.72.
_____. Transgenic Art, Leonardo Electronic Almanac, Volume 6, number 11, 1998.
_____. Dialogical Telepresence Art and Net Ecology in: Goldberg, Ken (org.) The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet Cambridge, MIT Press, 2000, págs. 180-196.
_____. Telepresence, Biotelematics and Transgenic Art in: DOBRILA, Peter T., KOSTIC, Aleksandra (eds.) . Maribor, Slovenia: Kibla 2000, págs 101.131.
_____. GFP Bunny . Publicado originalmente em Dobrila, Peter T., Kostic, Aleksandra (eds.) Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics and Transgenic Art . Maribor, Slovenia, Kibla, 2000.
_____. Transgenic Art . Maribor, Slovenia, Kibla, 2000.
KANT, Immanuel . Crítica da Faculdade do Juízo, Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2ª. Ed. 1995.
KUSAHARA, Machiko. Presence, Absence, and Knowledge in Telerobotic Art, in: Goldberg, Ken (org.). The Robot in the Garden - Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet, Cambridge, MIT Press, 2000, pp. 199-212 .
LÉVY, Pierre . Quatro obras típicas da cibercultura: Shaw, Fujihata, Davies . in: DOMINGUES, Dia-

na . A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. . São Paulo, Editora Unesp, 1ª. edição, 1997. pp. 94-107.
_____. A inteligência coletiva . por uma antropologia do ciberespaço . São Paulo, Edições Loyola, 1998.
_____. Cibercultura. Rio de Janeiro, Editora 34. 1ª Reimpresão, 1999.
LYOTARD, Jean.François . Presenting the unpresentable: the sublime . Artforum vol. XX no. 8 April 1982.
_____. O pós.moderno, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1986.
_____. Lições sobre a analítica do sublime . Campinas, SP, Ed. Papirus, 1993.
MACHADO, Arlindo. Expanded bodies and minds, in: KAC, Eduardo . Teleporting an unknown state, Slovenia, Zbirka Edition 1998.
_____. O quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges, Rio de Janeiro, Ed. Contra-capa, 2001.
MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco . Autopoiesis the organization of the living, 1973, in: MATURANA, H. e VARELA, F. Autopoiesis and Cognition the realization of the living, D. Reidel Publishing Company, Holland, 1980.
_____. Cognição, ciência e vida cotidiana, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

O presente texto é um resumo da dissertação de mestrado intitulada Corpos interativos, telepresentes e pós-biológicos – um segmento da arte tecnológica contemporânea, elaborada no Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, sob orientação da Professora Rejane Spitz – Designer, Doutora em Educação pela PUC-Rio, Professora da PUC-Rio, com o apoio da CAPES.
Agradecemos aos artistas Ken Goldberg, Stelarc e Eduardo Kac por, gentilmente, cederem imagens de seus trabalhos para essa publicação.

Wolf Vostell, *Nie Wieder, Never, Jamais*, 1964. Foto Heinrich H. Riebesehl.

A Educação do Não-Artista, Parte I (1971)

Allan Kaprow

Allan Kaprow é conhecido como o criador do *happening*. Desde 1958, quando realizou os primeiros *environments*, que são instalações-ambientes, sua ação como artista passa a ser uma proposição de integração de espaço e materiais, em que o visitante é envolvido. É nesse processo que propõe uma relação em que o espectador assume a co-criação.

Tendo estudado com John Cage, trabalhou com Nan June Paik e com o grupo Fluxus, e, assim como Vostell, via íntima relação entre a arte e a vida. Seus *happenings* mais conhecidos são *18 Happenings in Six Parts, Calling, Gas, Fluids* e *BTU's*.

Nascido em 1927, em Atlantic City, New Jersey, Kaprow estudou arte na Universidade de Nova York, fez pós-graduação em filosofia e recebeu o MA em História da Arte pela Universidade de Columbia. Desenvolveu durante muitas décadas, paralelamente à ação artística ou, melhor, à ação não artística, como defende no texto aqui traduzido, uma atividade no campo universitário, sendo professor na *State University of New York at Stony Brook*, assim como no *California Institute of the Arts*. Foi ainda co-diretor do projeto *Other Way*, em Berkeley, que consitia em introduzir ateliês de artistas em escolas públicas do nível elementar ao nível médio.

Kaprow escreveu uma série de artigos que foram publicados na *Art News*: The Legacy of Jackson Pollock, em outubro de 1958; *Happening' in the New York Scene*, em maio de 1961; *Impurity*, em janeiro de 1963 e, *The Education of Un-Artist, Part I*, em fevereiro de 1971.

A sofisticação da consciência na arte hoje em dia (1969) é tão grande, que não é difícil afirmar como fatos:

que o módulo LM de pouso na lua é patentemente superior a todos os esforços da escultura contemporânea;

que a transmissão do diálogo entre o Centro de Viagens Espaciais Tripuladas de Houston e os astronautas da Apolo 11 foi melhor do que a poesia contemporânea;

que, com suas distorções de som, bipes, estáticas e quebras de comunicação, tais diálogos também ultrapassam a música eletrônica das salas de concerto;

que certos videoteipes por controle remoto focalizando a vida de famílias dos guetos e gravados (com sua permissão) por antropólogos são mais fascinantes do que os célebres filmes *underground* sobre a "vida crua";

que não poucos desses feéricos postos de gasolina de plástico e aço inoxidável de, digamos, Las Vegas, são o mais extraordinário projeto arquitetônico já realizado até hoje;

que os movimentos randômicos, como o transe dos consumidores em um supermercado, são mais ricos do que qualquer coisa feita na dança moderna;

que retalhos sob camas e os entulhos de depósitos de lixo industrial são mais envolventes do que a recente onda de exibições de refugos espalhados;

que os rastros de fumaça deixados pelos testes de foguetes - imóveis, coloridos como arco-íris, preenchendo os céus com rascunhos - são inigualáveis por artistas que exploram a mídia gasosa;

que o teatro da guerra no Vietnam no sudeste asiático ou o julgamento dos "Oito de Chicago", apesar de indefensável, é melhor teatro do que qualquer peça;

que...etc., etc., ... não-arte é mais arte do que Arte arte.

Membros do Clube (Senhas Dentro e Fora)

Não arte é qualquer coisa que, embora ainda não aceita como arte, tenha atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente. Para quem está envolvido, não arte (senha um) existe apenas furtivamente, como alguma partícula subatômica ou talvez apenas como um postulado. De fato, no momento em que qualquer exemplo desse tipo é oferecido de maneira abrangente, ele automaticamente se torna um tipo de arte. Digamos que eu esteja impressionado com as esteiras mecânicas de transporte de roupas freqüentemente usadas em lavanderias a seco. Zás! Enquanto continuam a realizar seu trabalho normal de vir rolando, trazendo-me meu terno em 20 segundos exatos, elas também atuam como ambientes cinéticos, simplesmente porque eu o pensei e aqui registrei. Pelo mesmo processo todos os exemplos citados acima são recrutados pela arte. Arte é muito fácil hoje em dia.

Porque a arte é tão fácil, há um número crescente de artistas que estão interessados nesse paradoxo e desejam prolongar sua resolução, mesmo que apenas por uma semana ou duas, pois a vida da não-arte é precisamente sua identidade fluida. A "dificuldade" anterior da arte nos estágios de elaboração pode ser transposta nesse caso para uma arena de incerteza coletiva sobre o que chamar a criatura: sociologia, fraude, terapia? Um retrato Cubista em 1910, antes de ser classificado como uma aberração mental, era evidentemente por si mesmo uma *pintura*. Ampliar sucessivamente visões cada vez mais próximas de um mapa aéreo (um exemplo bem típico da arte de sítio dos anos 1960) pode mais obviamente sugerir um plano de bombardeio aéreo.

Os proponentes da não-arte, de acordo com essa descrição, são aqueles que, consistentemente ou uma vez ou outra, escolheram trabalhar fora da palidez dos estabelecimentos de arte – quer dizer, em suas cabeças ou em seu domínio natural diário. Todas as vezes, porém, eles informaram o meio

artístico estabelecido de suas atividades, para colocar em movimento as incertezas sem as quais seus atos não teriam significado. A dialética arte/não-arte é essencial – uma das doces ironias à qual voltarei várias vezes daqui em diante.

Dentro desse grupo, em que alguns dos membros não se conhecem ou, se o fazem, não gostam uns dos outros, existem criadores de conceitos, como George Brecht, BenVautier e Joseph Kosuth; guias de sons achados, tais como Max Neuhaus; trabalhadores da terra, como Dennis Oppenheim e Michael Heizer; alguns dos construtores de ambiente dos anos 50; e alguns *happeners*, como Milan Kníz?ák, Marta Minujin, Kazuo Shiraga, Wolf Vostell e eu.

Mas, cedo ou tarde, a maioria deles e seus colegas pelo mundo viram seu trabalho absorvido pelas instituições culturais contra as quais eles inicialmente mediam sua liberação. Alguns o desejaram dessa forma; foi, usando uma expressão de Paul Brach, como pagar as taxas devidas para entrar no sindicato. Outros empurraram isso para o lado, continuando o jogo de novas formas. Todos, porém, descobriram que a senha um não funciona.

Não-arte freqüentemente é confundida com antiarte (senha 2), a qual no tempo de Dada e mesmo anteriormente era não-arte agressivamente (e astutamente) introduzida no mundo das artes para desestabilizar valores convencionais e provocar respostas estéticas positivas e/ou respostas éticas. *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, *Furniture Music*, de Erik Satie, e *Fountain*, de Marcel Duchamp são exemplos familiares. A exibição do falecido Sam Goodman em Nova York, alguns anos atrás, de variedades de pilhas de esterco esculpidas foi ainda outro exemplo. Não-arte não tem tal intenção; e intenção é parte tanto da função quanto do sentimento em qualquer situação que deliberadamente torna impreciso seu contexto operacional.

À parte da questão sobre se as artes históricas alguma vez demonstraram ser causa de alguém se tornar "melhor" ou "pior" e admitindo que toda arte presuma edificar de *alguma* forma (talvez apenas para provar que nada pode ser provado), tais programas assumidamente moralistas parecem ingênuos, hoje, à luz das bem maiores e mais eficientes mudanças de valores trazidas pelas pressões políticas, militares, econômicas, tecnológicas, educacionais e publicitárias. As artes, pelo menos até o presente, têm sido lições pobres, exceto possivelmente para artistas e seus reduzidos públicos. Apenas esses grupos de interessados alguma vez fizeram qualquer grande reivindicação para a arte. O resto do mundo não poderia importar-se menos. Antiarte, não-arte ou outras designações culturais desse tipo compartilham, afinal, a palavra *arte* ou sua presença implícita e, portanto, apontam para uma discussão familiar, na melhor das hipóteses, se é que não a reduzem literalmente a uma tempestade em copo d'água. E isso é verdade para a maior parte desta discussão.

Quando Steve Reich suspende uma determinada quantidade de microfones acima de alto-falantes correspondentes, coloca-os girando como pêndulos e amplifica o seu som de modo que o ruído de retorno (*feedback*) seja produzido - isso é arte.

Quando Andy Warhol publica uma transcrição não editada de 24 horas de conversa gravada - isso é arte.

Quando Walter De Maria enche um quarto com sujeira - isso é arte.

Sabemos que se trata de arte porque um anúncio de concerto, um título em uma capa de livro e uma galeria de arte afirmam que o são.

Se a não-arte é quase impossível, a antiarte é virtualmente inconcebível. Em meio aos que disso entendem (e praticamente qualquer estudante de graduação e/ou pós se qualificaria), todos os gestos, pensamentos e feitos podem tornar-se arte a um capricho do mundo artístico. Até mesmo assassinato, rejeitado na prática, poderia ser uma proposta artística admissível. Antiarte em 1969 é abraçada em todos os casos como pró-arte e, portanto, do ponto de vista de uma de suas funções básicas, é anulada. Você não pode ser contra a arte quando a arte convida para sua própria "destruição", como uma cena de *Punch-and-Judy*[1] destacada do repertório de posturas que a arte pode tomar. Logo, ao perder o último vestígio de pretensão de liderança moral por meio da confrontação moral, antiarte, como todas as outras filosofias de arte, é simplesmente obrigada a responder à ordinária conduta humana e também, tristemente, ao refinado estilo de vida ditado pelos cultos e ricos que a aceitam de braços abertos.

Quando Richard Artschwager discretamente pinta pequenos oblongos negros em partes de prédios pela Califórnia e tem algumas poucas fotos para mostrar e estórias para contar – isso é arte.

Quando George Brecht imprime em pequenos cartões, para mandar para amigos pelo mundo, a palavra "DIREÇÃO" – isso é arte.

Quando Ben Vautier assina seu nome (ou o de Deus) em qualquer aeroporto – isso é arte.

Esses atos são obviamente arte porque são praticados por pessoas associadas às artes.

É de esperar que, apesar da paradoxal percepção a que me referi no começo deste texto, arte Arte (senha três) seja a condição, tanto na mente quanto literalmente, sobre a qual toda novidade vem a repousar. Arte Arte leva a arte a sério. Ela presume, não importa o quão disfarçadamente, uma certa raridade espiritual, um ofício superior. Ela tem fé. Ela é reconhecível por seus iniciados.

[1] *Punch and Judy* é uma expressão em inglês que se refere a um tradicional show de fantoches no qual o pequeno corcunda de nariz adunco, *Punch*, luta comicamente com sua esposa, *Judy*. (N. T.)

Ela é inovadora, é claro, mas grandemente em termos de uma tradição de movimentos e referências profissionais: arte cria arte. Acima de tudo, arte Arte mantém para seu uso exclusivo certos cenários e formatos sagrados transmitidos por sua tradição: exposições; livros; gravações; concertos; arenas; templos; monumentos cívicos; palcos; telas de cinema e colunas de "cultura" da mídia de massa. Esses meios concedem crédito, da mesma forma que universidades concedem graduações.

Desde que a Arte se atenha a esses contextos, ela pode, e freqüentemente o faz, se fantasiar com ecos nostálgicos de antiarte, referência que a crítica observou corretamente nos primeiros espetáculos de Robert Rauschenberg. Isso é evidente por si em pinturas e escritos Pop posteriores, os quais fizeram uso deliberado de clichês comuns em seu conteúdo e método. Arte Arte também pode assumir as feições, apesar de não o meio, da não-arte, como em grande parte da música de John Cage. De fato, arte Arte sob a forma de não-arte rapidamente tornou-se um estilo elevado durante a temporada de 1968-69 nos espetáculos da Galeria Castelli de dispersões informais de feltro, metal, corda e outras matérias brutas. Logo depois, essa quase não-arte alcançou sua apoteose virtual na apresentação de material similar no Museu Whitey, chamada Anti-ilusão: Procedimentos/Materiais. Uma dica sobre antiarte saudava o observador no título, seguida pelas garantias das análises dos eruditos; mas longe de fomentar controvérsia, o templo de musas certificava que tudo era cultural. Não havia ilusão sobre isso.

Se o compromisso com a estrutura política e ideológica da arte contemporânea está implícito nesses exemplos aparentemente obscenos, e nos citados no começo desta narrativa, ele é explícito na maioria das produções diretas de arte Arte: os filmes de Godard; os concertos de Stockhausen; as danças de Cunningham; os prédios de Louis Kahn; a escultura de Judd; as pinturas de Frank Stella; os romances de William Burroughs; as peças de Grotowski; as *performances* de mídia-mista de E.A.T. – para mencionar alguns bem conhecidos artistas contemporâneos e eventos de realização significativa. Não é que alguns deles sejam "abstratos", e isso seja sua Arte ou que outros tenham estilos e assuntos apropriados. É que eles raramente, quando muito, atuam como renegados com relação à profissão da arte em si. Suas realizações, muitas das quais no passado recente, são devidas talvez a uma postura consciente e pungente assumida contra a erosão de seus respectivos campos mediante seu afloramento como não-artistas. Talvez se tratasse de mera inocência ou da estreiteza de foco de seu profissionalismo. De qualquer modo, eles seguiram a regra silenciosa de que, como senha de *acesso*, Arte é a melhor palavra de todas.

É questionável, porém, o fato de se vale à pena estar *dentro*. Como um objetivo humano e como uma idéia, a Arte está morrendo – e não só porque opera dentro de convenções que cessaram de ser férteis. Ela está morrendo porque preservou suas convenções e, em relação a elas criou um desânimo crescente, oriundo da indiferença ao que eu suspeito ter-se tornado o mais importante, apesar de muitas vezes inconscientemente, tema das belas artes: a fuga ritual da Cultura. Não-arte à medida que se transforma em Arte arte é pelo menos interessante no processo. Mas arte Arte que começa como tal corta o ritual e causa, desde o começo, uma sensação de ser meramente cosmética, um

luxo supérfluo, apesar de tais qualidades de fato não preocuparem nem um pouco seus criadores.

O maior desafio da arte Arte, em outras palavras, emergiu de sua própria herança, de uma hiperconsciência de si mesma e seus arredores cotidianos. Arte arte tem servido como uma instrutiva transição para sua própria eliminação pela vida. Uma percepção tão aguda assim em meio aos artistas permite que todo o mundo e sua humanidade sejam experimentados como um trabalho de arte. Com a realidade comum tão brilhantemente iluminada, aqueles que escolhem se engajar em uma tentativa de exibição aberta de criatividade convidam (desse ponto de vista) a que sejam feitas comparações desesperantes entre o que eles fazem e contrapartes supervívidas no meio ambiente.

Isenção dessa grande referência é impossível. Artistas de Arte, apesar das declarações de que seu trabalho não deve ser comparado à vida, serão invariavelmente comparados com não-artistas. E, uma vez que a não-arte deriva sua frágil inspiração de tudo exceto da arte, da "vida", a comparação entre Arte arte e vida será feita de qualquer modo. Poder-se-ia então demonstrar que, voluntariamente ou não, tem havido um ativo intercâmbio entre Arte arte e não-arte e, em alguns casos, entre Arte arte e o grande mundo (toda arte tem utilizado a experiência "real" de mais modos do que o da tradução). Realocada por nossas mentes em um cenário global em vez de num museu ou biblioteca ou no palco, Arte, não importa como chegou lá, se sai realmente muito mal.

Por exemplo, La Monte Young, cujos espetáculos de sons graves complexos me interessam como Arte arte, conta que em sua infância no Noroeste, ele costumava colocar sua orelha contra as torres elétricas de alta tensão que cruzavam os campos; ele gostava de sentir a vibração dos fios ao longo de seu corpo. Eu também fiz isso quando menino e o prefiro aos concertos de música de Young. Era mais impressionante visualmente e menos lugar-comum na vastidão de seu ambiente do que é em um auditório ou sala de concertos.

Dennis Oppenheim descreve outro exemplo de não-arte: no Canadá ele cruzou correndo um terreno enlameado, fez moldes de gesso de suas pegadas (como fazem os policiais que investigam as cenas de crimes) e então exibiu pilhas dos moldes em uma galeria. A atividade foi excelente; a parte da exposição foi banal. Os moldes poderiam ter sido deixados na delegacia de polícia local sem identificação. Ou jogados fora.

Aqueles que desejam ser chamados artistas, para que tenham todos ou alguns de seus atos e idéias considerados arte, têm apenas que jogar um pensamento artístico ao redor deles, anunciar o fato e persuadir outros a acreditarem neles. Isso é publicidade. Como Marshal McLuhan escreveu uma vez: "Arte é aquilo com que você consegue se safar".

Arte. Aí está o porém. Neste estágio de consciência, a sociologia de cultura emerge como os membros de uma pantomima. Sua única platéia é uma escalação de profissões criativas e perfomáticas observando a si mesmas, como em um espelho, realizar uma luta entre autodesignados comandos, curingas, crianças de rua e agentes triplos que parecem estar tentando destruir a igreja do sacerdote.

Mas todos sabem como tudo termina: na igreja, é claro, com todo o clube curvando suas cabeças e murmurando preces. Eles rezam por si mesmos e por sua religião.

Os artistas não podem adorar lucrativamente o que está moribundo; tampouco podem lutar contra tal excesso de solidez quando apenas momentos depois eles endeusam suas destruições e atos como objetos de culto na mesma instituição que eles visavam destruir. Essa é uma farsa evidente. Um caso claro de golpe para tomar a gerência da empresa.

Mas, se os artistas são lembrados de que ninguém além deles dá a mínima para isso ou sobre a questão da unânime concordância ou não com o julgamento aqui, então a entropia de toda a cena começa a parecer bem engraçada.

Ver a situação como uma comédia rasa é uma das saídas do rolo. Eu proporia que o primeiro passo prático em direção à risada fosse nos transformar em *não-arte*, evitar todos os papéis estéticos, desistir de todas as referências para ser artistas de qualquer tipo. Tornando-nos não-artistas (senha quatro) talvez possamos existir apenas tão fugazmente quanto os não-artistas, pois quando a profissão artística é descartada, a categoria arte torna-se sem sentido ou, pelo menos, antiquada. Um não-artista é alguém que está engajado em mudar trabalhos, em modernizar.

O novo trabalho não o habilita a se tornar um *naïf* por fazer um rápido recuo até a infância e o ontem. Pelo contrário, ele requer ainda mais sofisticação do que o não-artista já possui. Em vez do tom sério que tem normalmente acompanhado a busca pela inocência e verdade, a não-arte provavelmente emergirá como humor. É aí que o velho santo no deserto e o louco por novidades que viaja a jato de aeroporto em aeroporto se separam. O trabalho implica diversão, nunca gravidade ou tragédia.

É claro que, partindo das artes, significa que a *idéia* de arte não pode ser facilmente abandonada (mesmo que a pessoa sabiamente nunca murmure a palavra). Mas é possível astutamente desviar toda a operação não-artística para longe de onde as artes costumeiramente se congregam, tornando-se, por exemplo, um contador, um ecologista, um dublê, um político, um vagabundo de praia. Nesses diferentes ambientes, os vários tipos de artes discutidos operariam indiretamente como um código guardado que, em vez de programar um curso específico de comportamento, facilitaria uma atitude de brincadeira deliberada em relação a todas as atividades profissionalizantes bem além da arte. Embaralhando os sinais, talvez. Alguma coisa como aqueles veneráveis aficcionados por *baseball* que num espetáculo de *vaudeville* começaram a falar: "Quem vai em primeiro?" "Não, Que está na primeira; Quem está na segunda..."[2]

Quando, recentemente, alguém anônimo chama nossa atenção para a ligeira transformação

[2] O autor faz um trocadilho com a frase *"Who's on first?"* que tanto pode ser traduzida como "Quem vai primeiro?" Quanto como "Quem está na primeira" (no caso, primeira base de um jogo de *baseball*. Depois ele faz um trocadilho com nomes na resposta: "No, Watt's (que soa similar ao pronome *What* - Que) *on first; Hugh's* (que soa similar a *Who* - Quem) *on second...*". (N. T.)

que ele ou ela fez em uma escadaria de um andar e outra pessoa nos leva a examinar uma parte não alterada da Park Avenue em Nova York, ambas as coisas também foram arte. Quem quer que fossem aquelas pessoas, elas levaram a mensagem para nós (artistas). Nós fizemos o resto em nossas cabeças.

Apostas Seguras para Seu Dinheiro

Pode-se dizer, com boa margem de segurança, que as várias formas de mídias combinadas ou artes montadas crescerão tanto no sentido do intelectual quanto nas aplicações de massa, tais como *shows* de luzes, demonstrações da era espacial em feiras mundiais, suportes educacionais, vitrinas de vendas, brinquedos e campanhas políticas. E esses podem ser os meios pelos quais todas as artes cessarão aos poucos.

Apesar de a opinião pública aceitar as mídias combinadas como adições ao panteão ou como novos moradores situados ao redor das fronteiras do universo em expansão de cada mídia tradicional, elas mais provavelmente são rituais de fuga das tradições. Dado o padrão histórico da arte moderna em direção à especialização ou "pureza" – pintura pura, poesia pura, música pura, dança pura – quaisquer misturas tiveram que ser consideradas contaminações. E, nesse contexto, contaminação deliberada pode agora ser interpretada como um rito de passagem. (É digno de nota nesse contexto que, mesmo neste momento tardio, ainda não existam publicações dedicadas à mídia combinada).

Dos artistas envolvidos em mídias combinadas durante a última década, poucos se interessaram em aproveitar-se das fronteiras imprecisas das artes, dando o próximo passo para tornar a arte um todo impreciso, transformando-a em um conjunto de não-artes. Dick Higgins, em seu livro, *foew&ombwhnw*, dá exemplos instrutivos de vanguardistas tomando posições entre teatro e pintura, poesia e escultura, música e filosofia e entre várias "intermídia" (termo dele) e teoria de jogos, esportes e política.

Abbie Hoffman aplicou o intermídia dos *happenings* (via *Provos*[3]) a um objetivo filosófico e político há dois ou três verões. Com um grupo de amigos, ele foi até o balcão de observação da Bolsa de Valores de Nova York. A um sinal, ele e seus amigos jogaram punhados de notas de dólares no andar de baixo, onde as operações de compra e venda estavam em seu auge. De acordo com seu relato, os operadores de bolsa vibraram, mergulhando para pegar as notas; o pregão parou; o mercado provavelmente foi afetado; e a imprensa noticiou a chegada dos policiais. Mais tarde naquela noite, o evento apareceu em cadeia nacional no noticiário da televisão: um sermão na mídia "para mandar tudo para o inferno"– como Hoffman diria.

Não faz diferença se o que Hoffman fez é chamado de ativismo, criticismo, fazer os outros de palhaços, autopromoção ou arte. O termo *intermídia* implica fluidez e simultaneidade de papéis. Quando a arte é apenas uma das várias funções possíveis que uma situação pode ter, ela perde seu *status* privilegiado e se torna, de certa forma, um atributo menor. A resposta *intermidial* pode ser aplicada a tudo – digamos, um vidro velho. O vidro pode servir para o professor de geometria

[3] Provos: membros da facção extremista do Exército Republicano Irlandês (IRA). (N. T.)

explicar elipses; para o historiador, pode ser um indício da tecnologia de uma era anterior; para um pintor, pode se integrar a uma natureza morta, e o *gourmet* pode usá-lo para beber seu Château Latour 1953. Nós não estamos acostumados a pensar assim, tudo de uma vez ou não hierarquicamente, mas o *intermidialista* o faz naturalmente. Contexto em vez de categoria. Fluidez em vez de trabalho de arte.

Seguindo esse raciocínio, as convenções de pintura, música, arquitetura, dança, poesia, teatro, e assim por diante poderão sobreviver marginalmente como pesquisas acadêmicas, como o estudo do latim. Além desses usos analíticos e de curadoria, cada signo aponta para sua obsolescência. Pelo mesmo ponto de vista, galerias e museus, livrarias e bibliotecas, salas de concerto, palcos, arenas e locais de oração serão limitados a conservações e antigüidades, isto é, o que foi feito em nome da arte até quase 1960.

Agências para disseminação da informação via mídia de massa e para a instigação de atividades sociais se tornarão os novos canais de percepção e comunicação, não substituindo a clássica "experiência da arte" (porém, muitas coisas que podem ter sido), mas oferecendo aos antigos artistas meios compulsivos de participar de processos estruturados que podem revelar novos valores, incluindo o valor da diversão.

A esse respeito, as buscas tecnológicas dos não-artistas de hoje se multiplicarão à medida que indústrias, governo e educação lhes proporcionem recursos. Tecnologia de "sistemas" envolvendo a interface de experiências coletivas e individuais, em vez de tecnologia de "produto", dominarão a tendência. *Software*, em uma palavra. Mas será uma perspectiva de sistemas que favorece uma abertura em relação ao resultado, em contraste com os usos literais e voltados para objetivos atualmente empregados pela maioria dos especialistas de sistemas. Como no passatempo de infância chamado "Telefone" (no qual amigos em um círculo sussurram em cadeia poucas palavras no ouvido do mais próximo só para ouvi-las deliciosamente diferentes quando o último as fala em voz alta), o *loop* de retorno é o modelo. Brincadeira e o uso brincalhão da tecnologia sugerem um interesse positivo nos atos de contínua descoberta. A atitude brincalhona pode tornar-se no futuro próximo um benefício social e psicológico.

Uma rede global transmitindo e recebendo simultaneamente "jogos de tevê". Aberta ao público 24 horas por dia, como qualquer lavanderia. Um centro de jogos em cada grande cidade do mundo. Cada um deles equipado com 100 ou mais monitores de diferentes tamanhos, de algumas polegadas até a dimensão de paredes, em superfícies planas e irregulares. Uma dúzia de câmeras que se movem automaticamente (como aquelas escondidas em bancos e aeroportos, mas agora mostradas proeminentemente) enquadrarão e se fixarão em qualquer um ou qualquer coisa que passe ou esteja à vista. Incluindo câmeras e monitores mesmo se ninguém estiver presente. As pessoas serão livres para fazer o que quer que queiram e se verão nos monitores de modos diferentes. Uma multidão de pessoas poderá multiplicar suas

A Educação do Não-Visível parte I

imagens em um tropel.

Mas as câmeras enviarão as mesmas imagens para todos os outros centros, ao mesmo tempo ou após um atraso programado. Logo, o que acontece em um centro pode estar acontecendo em mil, gerado mil vezes. Mas, o programa interno para a distribuição de sinais, visíveis e audíveis, randômicos e fixos, também pode ser alterado manualmente em qualquer centro. Uma mulher pode querer fazer amor eletrônico com um homem em particular que ela viu num monitor. Controles permitiriam que ela localizasse (congelasse) a comunicação dentro de poucos tubos de tevê. Outros visitantes do mesmo centro poderiam sentir-se à vontade para desfrutar e até aumentar o louco e surpreendente embaralhamento girando seus diais para isso. O mundo poderia simultaneamente criar suas próprias relações sociais. Todo mundo dentro e fora de contato ao mesmo tempo!

P.S.: Isso obviamente não é arte, uma vez que, no tempo em que fosse realizado, ninguém se lembraria de que eu o descrevi aqui; ainda bem.

E sobre a crítica de arte? O que acontece com aqueles intérpretes agudos que são ainda mais raros do que os bons artistas? A resposta é que, à luz do precedente, os críticos serão tão irrelevantes quanto os artistas. A perda da vocação de uma pessoa, porém, poderá ser apenas parcial, uma vez que há muito a ser feito na capacidade de identificação e nas práticas intelectuais correlatas nas universidades e arquivos. E quase todos os críticos detêm de fato posições de ensino. Seu trabalho pode simplesmente desviar-se em direção à investigação histórica, distanciando-se da cena em curso.

Alguns críticos, porém, podem estar dispostos a se tornar eles mesmos não-artistas, junto com seus colegas artistas (os quais também freqüentemente são professores e se desdobram em escritores). Nesse caso, todos os seus pressupostos estéticos terão que ser sistematicamente descobertos e abandonados, junto com sua historicamente carregada terminologia artística. Praticantes e comentadores – as duas ocupações provavelmente se misturarão, uma pessoa realizando as duas alternadamente – precisarão de uma linguagem atualizada para se referir ao que está acontecendo. E a melhor fonte para isso, como é usual, é a fala das ruas, as notícias de última hora e o jargão técnico.

Por exemplo, Al Brunelle, alguns anos atrás, escreveu sobre as superfícies alucinógenas de certas pinturas contemporâneas chamando-as de "aberrações de pele".

Apesar de o cenário de droga da cultura *pop* ter mudado desde então, e de novas palavras serem necessárias, e de aliás este texto não estar preocupado com pinturas, a frase de Brunelle é muito mais informativa do que palavras mais antigas como *tâche* ou *track*, que também se referem à pintura de uma superfície. A expressão aberração de pele foi trazida para a pintura, criando um erotismo intensamente vibrante que foi em particular revelador para a época. O fato de que a ex-

A Educação do Novo Artista parte I

periência esteja se desvanecendo no passado simplesmente sugere que bons comentários podem ser tão descartáveis quanto artefatos em nossa cultura. Palavras imortais são apropriadas apenas para sonhos imortais.

Jack Burnham, em *Beyond Modern Sculpture* (Nova York: Braziller, 1968), está consciente dessa necessidade de termos acurados e tenta substituir as metáforas vitalista, formalista e mecanicista por classificações da ciência e tecnologia, como *cibernética*, "sistemas de resposta", *campo, autômato* e assim por diante. E esses termos, contudo, estão comprometidos, porque as referências ainda são a escultura e a arte. Para agir de forma completa, tais categorias piedosas teriam de ser totalmente rejeitadas.

A longo prazo, críticas e comentários como os conhecemos poderão ser desnecessários. Durante a recente "era de análise", quando a atividade humana era vista como uma cortina de fumaça simbólica que tinha de ser dissipada, explicações e interpretações eram adequadas. Hoje em dia, porém, as próprias artes modernas se tornaram comentários e podem prever a era pós-artística. Elas comentam seus respectivos passados, nos quais, por exemplo, a mídia da televisão comenta filmes; um som ao vivo tocado ao lado de sua versão em fita comenta o "real"; um artista comenta os últimos filmes do outro; alguns artistas tecem comentários sobre seus estados de saúde ou o do mundo; outros, sobre não comentar (enquanto críticos comentam todos os comentários como estou comentando aqui). Isso pode ser suficiente.

O mais importante prognóstico de curto prazo que pode ser feito foi deixado implícito aqui várias vezes; que o atual, provavelmente global, meio ambiente nos engajará em um modo crescente de participação. O meio ambiente não será os Ambientes com os quais já estamos familiarizados: a casa divertida, *shows* de sustos, vitrinas, lojas de rua e corridas de obstáculos. Esses têm sido patrocinados por galerias de arte e discotecas. Em vez disso, nós agiremos em resposta ao meio-ambiente natural e urbano, como o céu, o solo do oceano, hotéis de inverno, motéis, os movimentos dos carros, serviços públicos e meios de comunicação...

Prévia de uma Visão-do-Relevo-dos-EUA-Através-de-um-Jato-Supersônico-em-2001. Cada assento no jato está equipado com monitores mostrando a terra abaixo à medida que o avião passa velozmente sobre ela. As escolhas de imagens são infravermelho, cores normais, preto e branco; unicamente ou em combinação em várias partes da tela. Adicionalmente, há lentes de aproximação e controles de congelamento de cena.

Cenas de outras viagens estão disponíveis para cortes de *flashback* e contrastes. Comentários passados sobre o presente. Listas de seleção: vulcões havaianos; o Pentágono; uma turba em Harvard vista quando se aproximava de Boston; tomando banho de sol em um arranha-céu.

Aparelhos de áudio oferecem nove canais de críticas pré-gravadas sobre a cena americana:

© Alan Kaprow

dois canais de críticas leves; um de crítica popular; seis canais de críticas pesadas. Também há um canal para gravar sua própria crítica em um vídeo que pode ser levado para casa, a documentacão de toda a viagem.

P.S.: Isso também não é arte porque estará disponível para pessoas demais.

Artistas do mundo, larguem o meio! Vocês não tem nada a perder além de suas profissões!

Tradução por Carlos Klimick

Cabanas

Gilles A. Tiberghien

Gilles A. Tiberghien é professor da Universidade de Paris I e membro do Comitê de Redação dos *Cadernos do Museu de Arte Moderna* do Centro Georges Pompidou, em Paris. Publicou os livros *Land Art*, em 1993; *Land Art Travelling*, em 1996; *Patrick Tosoni*, em 1997; *Le Principle de l'axolote & supplements* em 1998; e *Nature, Art, Paysage* em 2001, de onde o texto *Cabanas* foi traduzido. Segundo Tiberghien, a cabana é uma imagem primordial para a arquitetura, já que indica, diferentemente do labirinto, um sentido de autonomia e organização. Enquanto arquitetura, ela impõe o problema da relação com o ambiente, mas também o da organização interna, que concerne a cada homem, sem deixar de estruturar a realidade social. O autor, neste ensaio, pensa a cabana no que esta implica em um problema para a concepção moderna de arte, uma vez que ele pesquisa sua recorrência na produção contemporânea dos artistas europeus.

Pela exploração espacial e temporal, numerosos escultores contemporâneos reencontraram a figura do labirinto, reconsiderado e proposto como objeto artístico e como lugar da experiência de si. Ora, o labirinto é também um arquétipo arquitetural. Sabemos, com efeito, que o inventor mítico da arquitetura foi Dédalo, e foi ele que construiu a célebre morada do Minotauro. Contam, também, que sabia como fazer para que as estátuas se movessem sozinhas.

Outro arquétipo arquitetural é o da cabana, pois ela cristaliza as especulações sobre a infância do homem e as origens da humanidade – é o que bem resume o arquiteto Henri Gaudin, no início de seu livro sobre o domicílio medieval, *A Cabana e o Labirinto*.[1] Em todo caso é certo que a cabana

As cabanas de Wittgenstein (Noruega) e Le Corbusier (Roquebrune).

[1] "Dois modelos são apresentados, duas construções: um labirinto e a Cabana original. O primeiro nunca é definido, já o segundo tem a precisão do conceito. No nível da imagem, passa-se de uma estrutura complicada, de uma confusão de salas e corredores, ao equilíbrio e regularidade da ordem antiga, ou seja, do labirinto à Cabana (...)" Gaudin, Henri. *La Cabane et le labyrinthe*, Bruxelles: Mardaga, 1994: 94. De minha parte, tenho a tendência de considerar a cabana não definida e atribuir ao labirinto "a precisão do conceito".

é um objeto de especulação, isto é, "lugar especulativo", da famosa *poêle*[2] de Descartes (de fato, toda cabana é equipada com calefator) à choupana de Heidegger na Floresta Negra. Contudo, só no século XX, duas personalidades deram títulos nobiliárquicos a esse tipo de lugar. Sem dúvida nenhuma o "filósofo arquiteto" Wittgenstein (com sua cabana na Noruega) e o "arquiteto especulativo" Le Corbusier, que terminou seus dias numa cabaninha à beira mar, em Roquebrune, perto de Antibes. O quiasma, que remete tanto a filosofia como a arquitetura, ao que elas não são, configura o tema da cabana como objeto do pensamento.

Se me ocupo deste modelo, a cabana, é menos por refletir sobre a arquitetura, a escultura, ou sobre os objetos que, pertencendo a uma, são muito ou pouco qualificados pela outra, e mais porque a categoria escultura, em sua acepção tradicional, não tem mais pertinência para dar conta de certas práticas que se arrogam o direito de existir e que se tentou pensar como um certo número de novos objetos que, numa combinação de arquitetura, sítio e paisagem, deveriam ser considerados em diferentes níveis. Eu já me havia interessado por essas construções monumentais, resistentes, cujos tamanho e escala evocavam as mastabas ou pirâmides e relembravam essa época indiferenciada, postulada por Hegel nas origens da arte. Ao contrário, e sem perder de vista essa noção de escala, sempre central quando se tratava de arquitetura, certos artistas se interessaram pela fabricação de estruturas leves e móveis, de dimensões variáveis, mas jogando o vazio sobre o cheio, a transparência contra a opacidade, o ar contra a terra, os matos ou os galhos contra a rocha. A cabana pode inspirar artistas sobre o modo da "pequena casa[3]" (que é o que significa a etimologia da palavra), artistas que, sobre esse assunto, fabricaram objetos em um contexto urbano – como Oiticica, que era fascinado pela arquitetura espontânea das favelas[4] – e os expuseram em galerias e museus como fizeram os da *Arte Povera*.[5, 6]

Parece-me que a cabana é um ponto de encontro privilegiado entre a arte e a natureza; ela nos envia às origens da arte e da civilização, evoca o desenvolvimento tanto da espécie como do

---

[2] Sistema de aquecimento para espaços internos, normalmente situado no centro do cômodo e em geral fabricado em ferro. Na verdade o autor fez referência ao pequeno quarto aquecido de Descartes, denominado *"la poêle de Descartes"*, quando, em abril de 1619, o filósofo estava engajado nas tropas de Maximiliano da Baviera e onde viveu uma noite de entusiasmos, tendo sonhos estranhos e exaltados, "após ter descoberto os fundamentos de uma ciência admirável". (N.T.)

[3] "Petite Maison", no original em francês. (N. T.)

[4] Em particular com seus *Parangolés*, sobre o que ele dizia em um texto de 1964: "Na arquitetura da favela, por exemplo, encontramos implicitamente, um caráter de Parangolé, tal é a estrutura orgânica dos elementos que os constituem, a circulação interna e o desmantelamento externo dessas construções (...). É o que existe em outro plano, se tratando (...) de todos os abrigos e construções populares que temos sob nossos olhos, como degraus, abrigos de mendigos, a decoração popular das festas juninas (...)." Extraído de Bases fundamentais para uma definição do Parangolé, texto publicado pelo artista em 1965, tradução francesa do catálogo *Helio Oiticica*, Galerie National du Jeu-de-Paume, Paris, 1992: 87.

[5] *Arte Povera*, em italiano no original. (N. T.)

[6] Pistoletto, Calzolari ou, sobretudo, Fabro, que declarava desejar "resolver essa necessidade que tinha o homem quando, pouco após ter encontrado um refúgio na caverna para escapar aos perigos, desejou, em um determinado momento, se sentir bem nessa caverna, tal como se sentia na natureza (...)" citado em Christov-Bakargiev, Carolyn. La maison dans L' Arte povera, *Exposé* nº 3, 1998: 162.

indivíduo. É ela que, como laboratório de experiência teórica e prática, alimenta especulações desse filósofo das madeiras que foi Henry David Thoreau, que no século XIX, construiu uma cabana em Concord, Massachussets, para lá viver durante dois anos – habitar sob um teto construído por outros era, segundo ele, estar despossuído de si mesmo, e construir sua própria casa era como construir seu próprio pensamento.[7]

A experiência da cabana, de fato, é uma experiência da natureza, uma forma de estar não ao abrigo do mundo, mas fora de si. A cabana, com efeito, não envolve nem protege aquele que a habita; antes, ela o expõe a si mesmo e à natureza concebida como exterioridade. Na verdade, se a cabana é um motivo recorrente na criação contemporânea, podemos dizer, ao mesmo tempo, que raramente é considerada por ela mesma. Talvez mais como objeto, vamos ver adiante, ela designa um espaço, possivelmente mais imaginário do que real. Os traços que a caracterizam encontram-se disseminados aqui e ali, nas realizações que são de alguma maneira *declinações.*[8] A cabana é uma espécie de "ideal prático", capaz de nos enviar a certos mitos de origem.[9]

Tecer e Entrelaçar

Em 1985, quando o artista italiano Giuliano Mauri, que chegou à escultura pela poesia, construiu em Lodi a *Casa dell'uomo,*[10, 11] o crítico italiano Vittorio Fagone viu na obra um manifesto. A cabana evocava-lhe a primeira habitação do homem sedentário que pratica a coleta e se instala, liga-se à terra, em lugar de percorrê-la com outros caçadores.[12] De minha parte, eu associaria esse trabalho às moradias das populações nômades.

De qualquer maneira, o trabalho de Mauri caracteriza-se por uma solicitação sistemática aos modelos da cestaria, um trabalho de fibras vegetais entrelaçadas, tal como Franz Boas pode observar, por exemplo, entre os índios da Colômbia britânica.[13] Seus desenhos, assim como os elementos suspensos que ele instala na natureza, traduzem observação minuciosa e testemunham seu interesse pela fabricação dos objetos e pelo acabamento, próximo de certas pranchas pertencentes aos atlas

---

[7] Thoreau, Henry David. *Walden ou la vie dans les bois* (Walden ou a vida no bosque), tradução para o francês de L. Fabulet, Gallimard, Paris, 1992: 47. Sobre este assunto, permito-me remeter o leitor a meu livro *Notes sur la Nature, la cabane et quelques autres choses* (Notas sobre a natureza, a cabana e algumas outras coisas). École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, 2000.

[8] Em itálico no original francês. (N. T.)

[9] Possivelmente ela tem qualquer coisa a ver com essa *natureza imaginária* de que falava Bachelard, que "realiza a unidade entre a natureza naturante (nature *naturans*) e a natureza naturada (nature *naturata*)." Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves* (A água e os sonhos), Paris: José Corti, 1942: 41.

[10] Em italiano no original francês. (N. T.)

[11] Outra cabana do mesmo nome foi realizada em Bérgamo em 1981. Feita com madeira, corda, telha e argila, ela media 24 metros de altura sobre uma base de aproximadamente 12 por 12 metros. Mais recentemente ele edificou a *Casa della memoria,* de mais ou menos 11 metros de altura, para uma exposição que lhe foi consagrada em um parque de escultura em Laumeier, de 6 de setembro até 5 de outubro de 1997. Ela foi destinada a lá ficar de modo permanente.

[12] Vittorio Fagone, Giuliano Mauri, *Arte nella natura* (1981 – 1993), Milano: Mazzota, 1993: 9. *La Casa dell'uomo* foi instalada na margem do Rio Adda durante a exposição Milanopoesia, organizada por Gianni Sassi.

[13] Ver Boas, Franz. *Primitive Art,* London: Dover, 1927, reimpressão 1955: 20.

de história natural.

Tecelagem e trançado são objeto de especulação entre os teóricos da arquitetura desde há muito tempo. Semper – Riegl e Wölfflin o comentaram para homenagear e combater, pois teve considerável influência no século XIX –, que atribuía aos materiais um lugar determinante na evolução dos estilos, considerava a tecelagem a origem de toda arquitetura: "Começou-se a construir", escreveu, "no momento em que nascia o trançado, ou seja, a tela, a *cerca*[14] composta de galhos e ramos entrelaçados, cuja fabricação exige técnica, que por sua vez é um presente da natureza para o homem. O primeiro cercado levantado pela mão constitui sem dúvida a divisão inicial do espaço. A transição entre a tecelagem de galhadas e das fibras para fins domésticos é simples e natural".[15]

Essas especulações são interessantes, pois nelas encontramos o mesmo motivo nos artistas que, como no caso de Mauri, associam mais uma vez, de forma deliberada, às épocas passadas da história da humanidade. A memória que é tratada na *Casa della memoria* é claramente aquela dos primeiros tempos da humanidade. Aqui entramos no domínio do mito, com o ocasional auxílio da antropologia. É significativo, desse ponto de vista, que numerosos relatos de origens nos remetam à questão da habitação e que os tratados de arquitetura, como o de Vitruvio em primeiro lugar, se interessem pela vida dos primeiros homens, associando, assim, a questão do começo da civilização àquela da habitação.

A Cabana Primitiva

É de Vitruvio que partem todas as especulações sobre a cabana primitiva. No segundo de seus Dez livros de arquitetura, título da obra que chegou até nós desprovida das pranchas originais e que o arquiteto Claude Perrault traduziu e ilustrou no século XVII, Vitruvio imagina um relato em que muitos se inspirarão em seguida – como Rousseau, por exemplo, em diferentes discursos – e que faz do fogo a primeira medida de caráter social permanente que levará os homens a se comunicarem e lhes dará ocasião de "se reunirem em sociedade e habitarem um mesmo lugar". Assim, cada um retira o partido de seus próprios talentos para o benefício dos outros. "Uns começaram", escreveu Vitruvio, "a fazer cabanas com folhas, e outros a escavar cavidades nas montanhas; outros, imitando o engenho das andorinhas, realizavam, com pequenos galhos de árvore e terra mole, locais em que pudessem abrigar-se, e cada um, considerando a obra de seu vizinho, aperfeiçoava suas próprias invenções sobre as observações que fazia sobre a dos outros; e a cada dia se faziam progressos na maneira de construir cabanas, pois os homens, cuja natureza é dócil e voltada à imitação, glorificando-se de

[14] No original francês, barrière. (N. T.)

[15] Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen Kunsten oder praktische Aesthetik*, 2ª ed., Munich, 1878: 213, citado por Rywert, Joseph. *La maison d'Adam au paradis*, Paris: Seuil, 1976: 29. Riegl contestou a idéia de Semper, segundo a qual as coisas eram feitas *espontaneamente*, a matéria se combinando à força do hábito e às necessidades do uso, posto que defendia uma inspiração criadora, um *Kunstwollen*, uma "vontade artística", que leva o homem a produzir as formas cuja utilidade não deve mascarar o igualmente necessário caráter artístico.

[16] Vitruve, *Les dix Livres d'architecture*, traduction intégrale de Claude Pérrault, 1673, revue, corrigée sur les texts latins et présentée par André Dalmas, Paris: Balland, 1979: 52.

suas invenções, comunicavam todos os dias aquilo que haviam inventado de novo".[16]

Vemos, assim, que a arquitetura primitiva, tal como é aqui imaginada, toma também como modelo as formações naturais, os buracos nas montanhas para se proteger, como uma toca, ou as construções de galhadas comparáveis aos ninhos de andorinhas. Essa concepção corresponde ao que Panofsky, depois de Lovejoy e de Boas, denomina, em um artigo sobre Piero de Cosimo, o primitivismo "duro", estado primeiro, "verdadeiramente bestial", de que a humanidade acabou se libertando "graças ao progresso técnico e intelectual", e em oposição ao primitivismo "doce", imaginado por Hesíodo, que descreve os primeiros tempos como "idade de ouro", em comparação com a qual as fases posteriores foram fases sucessivas de uma "longa desgraça". A primeira concepção adapta-se às doutrinas do pecado original e à narrativa da saída do homem do Paraíso. O primitivismo duro é do tipo realista e materialista, filosoficamente representado por Lucrecia, de que Piero de Cosimo deu uma interpretação iconográfica singular.[17]

O Ninho

São, contudo a troca, a comparação, a linguagem que permitem ultrapassar essa suposta origem, qualificada em alguma parte de "bestial". Entre esses primeiro abrigos, cujo modelo o homem toma dos animais, aperfeiçoando-o em seguida, encontramos o ninho. Provavelmente o ninho é emblemático, pois ele representa ao mesmo tempo uma forma de proteção e uma idéia de origem. Assim são os ninhos de Nils-Udo: o *Ninho de Lavândula* (1988), de 12 metros de diâmetro e dentro do qual, 450 arbustos de lavândula foram plantados, construído no Crestet, no sul da França; ou, ainda, *O Ninho*, que ele realizou em 1978, dentro do qual o artista é encontrado nu, como um animal antropomorfo, nascido de um ovo posto por um pássaro gigante; outra versão, realizada em 1995 com uma criança, foi intitulada *Watemest*,[18] mas este último ninho tem qualquer coisa que Bachelard chamaria de "ninho de Michelet", em referência à página de um livro que o historiador consagrou aos pássaros e no qual ele sugere que os ninhos são construídos pelos corpos, a partir dos quais tomam forma pelo lado interno.[19]

Esse ninho de ramos e terra, certamente, é um abrigo, mas terrivelmente exposto a nossos olhos predadores. Por outro lado, nessas esculturas, não há a preocupação do território. Os ninhos são lá colocados com aquilo que eles contêm ou simplesmente vazios, confundindo desde já as relações

[17] Ver Panofsky, Erwin. Les origines de l'histoire humaine. Deux cycles de tableaux par Piero de Cosimo. *Essais d'iconolgie*, trad. Fr. Claude Herbert et Bernard Teyssèdre, Paris: Gallimard, 1967.

[18] Em inglês no original francês. (N. T.)

[19] "Dentro, escreveu Michelet, o instrumento que impõe ao ninho sua forma circular não é outra coisa senão o corpo do pássaro. Voltando-se sobre si constantemente, pisando a parede de todos os lados, ele chega a formar o círculo", Michelet, Jules. *L'Oiseau*, 4ª ed., 1858: 208, citado por Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*, Paris: PUF, Quadrige, 1957: 101. Como se a criança, se voltando sobre si mesma, houvesse estendido um círculo de galhos que a água isola do mundo. Um crescimento orgânico que evoca os iglus de Mertz, que se desenvolvem como a concha em volta do caracol: "Ficar grande (crescer) eis aí a casa; fazer a casa é considerar a proporção de crescimento da vida biológica", Mario Mertz, citado por Carolyn Christov-Bakargiev, "La Maison dans l'Arte povera", *op. cit.*: 178. Ou então como *Hollow Spruce*, de Richard Harris.

[20] Draguet, Michel. Variations entre la feuille et l'arbre. Nils-Udo et Bob Verschueren, *Nils-Udo, Bob Verschueren. Avec arbres et feuilles*, Bruxelles: Atelier 340, 1992: 10.

de escala que o corpo humano nos permite estabelecer. Por outro lado, já se percebeu que as obras fotografadas de Nils-Udo se oferecem "como um ponto perdido no universo".[20] É evidente, de fato, que esses objetos superdimensionados têm mais a ver com qualquer coisa como um meteoro vegetal caído do céu do que com um enclave natural em simbiose com seu meio. Ora, o ninho, uma habitação animal, não existe sem um território que lhe corresponda. Esse território, normalmente, é seu terreno de caça, e o animal se desloca livremente. Ele se conforma aos esquemas espaciais táteis e direcionais. Muita vez o terreno é um espaço aberto, como aquele que envolve uma colméia, que as abelhas constroem para nela viver. Algumas vezes, muito ao contrário, como no caso dos corvos, o ninho é estreitamente associado ao território, e todos os outros pássaros que por lá se aventuram são considerados intrusos. Mas aqui estamos mais próximos do caso da figura que Jacob von Uexküll descreve em *Mundos animais e mundos humanos*: "Coisa curiosa, uma zona neutra insere-se na vida de vários pássaros de rapina entre o ninho e o terreno de caça, zona na qual eles não atacam a presa. Os ornitólogos supõem com razão que essa diferenciação do meio é imposta pela natureza para impedir aos pássaros de rapina o ataque a suas próprias ninhadas". Temos assim uma espécie de zona livre, uma parte "neutra" do território, em que os pássaros podem criar seus filhotes com toda segurança.[21] Mas o ninho é um pouco como uma cabana, uma choupana ou um

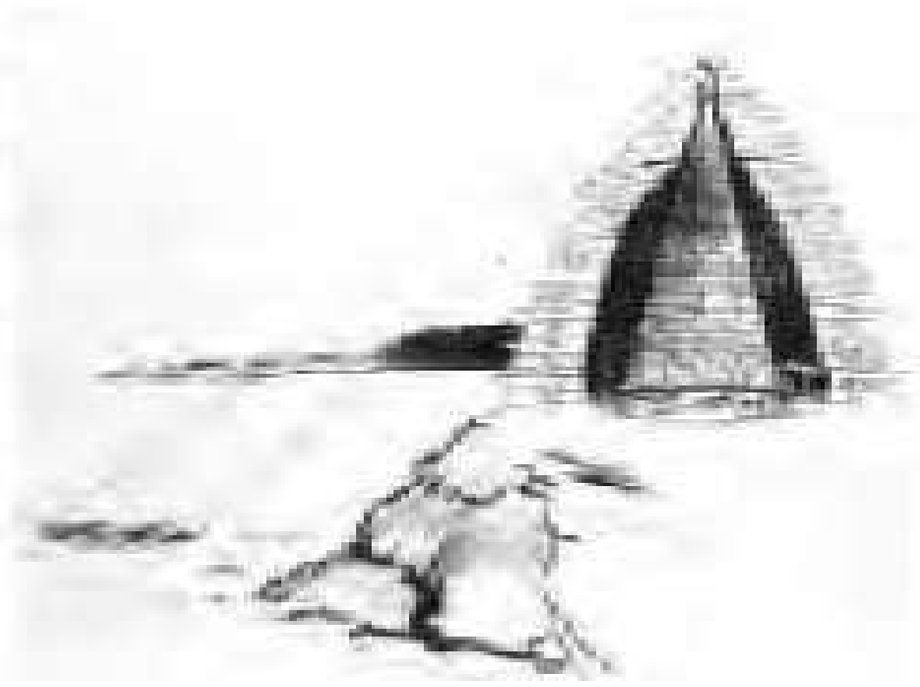
Nils-Udo, *Le Nid*, 1978; e *Nid de Lavande*, 1988.

---

[21] Se nós fizéssemos um levantamento dos territórios de caça contíguos dos quais se apropriam os animais, "obteríamos, diz Uexküll, uma carta política das fronteiras determinadas como saída para os incessantes combates", Uexküll,Jacob von. *Mondes animaux et mondes humains*, trad. Fr. et près par Philippe Müller, Paris: Denoël-Méditations, 1984: 71.
[22] Thoreau, Henry David. *Walden ou la vie dans les bois*, *op. cit.*: 48.

iglu invertido, ou como a carapaça de uma tartaruga virada – Thoreau escreveu que "um homem não tem mais nada para fazer com o estilo de arquitetura de sua casa do que uma tartaruga tem a fazer de sua carapaça".[22]

Sonhamos também com as *Câmaras* (de nuvens, de terra, de ondas...) realizadas a partir de 1990 por Chris Drury, que, como Mauri, é um grande artista do trançado de elementos vegetais utilizados para construir abrigos e vasos. Drury ultrapassa constantemente os limites entre a arte e o artesanato, reivindicando a dimensão utilitária, ou como tal suposta, de certos objetos que ele fabrica. Os *Cloud Chambers*, em pedras, galhos e terra seca, são providos de um pequeno buraco em seu cume, que permite, segundo o princípio da *camera obscura*, projetar sobre o solo branco a passagem das nuvens.[23] Um desses quartos foi construído em Londres, dentro do parque da Igreja de Saint-James Picadilly, e passou a ser um abrigo simbólico e real para os sem teto, uma possibilidade temporária de se refugiar por um momento do espírito do mundo.[24] Em todos essas *câmaras* – existe também *Waves Chambers*, em que se reflete a água do mar –, aquele que lá se encontra, o corpo em



repouso, mergulhado na escuridão, toma consciência da fragilidade e do caráter efêmero das coisas, observando sobre o solo a projeção dos movimentos do céu, que é algo como "a imagem móvel da eternidade", recuperando a definição de tempo que Platão apresenta no Timeu.

Infâncias

Quando as populações passam a ser sedentárias, a agricultura torna-se predominante, e a propriedade da terra exerce influência sobre as construções. Bruni e Babarit, dois artistas que vivem na Bretanha e trabalham em binômio,[25] realizaram um certo número de obras na natureza sobre esse

---

[23] Drury, Chris. *Silent Spaces*, London: Thames and Hudson, 1998: 108.
[24] Ver Albertazzi, Liliana (dir.) *Différentes natures*, Paris-Lindau-Turin: EPAD, OPERE, 1993: 110.
[25] Aqui a referência trata da nomenclatura dos seres vivos (taxinomia), em que dois nomes latinos designam, o primeiro, o gênero e, o segundo, a espécie. (N. T.)

tema – jogando com sua situação de artistas gêmeos na estatuária, bifrontes para organizar entre si relações sociais elementares que recompõem a imagem do mundo primitivo ou, melhor, arcaico. Assim eles elaboram mais uma vez gestos simples para criar uma comunidade de vida imaginária que lembra a infância e se ata com os mitos de origem. Em 1988, eles construíram *A choupana de milho, uma lenta gestação para renascer junto*. Foram necessários oito meses e meio para realizá-la, "atividade de plantio, semeadura, manutenções diversas". Na concepção dos autores, esse lugar assim circunscrito apresenta-se como uma ilha que, uma vez abandonada, será resgatada pela vaga de um passeio dominical. Construção e ocupação provisórias, a choupana, como todas as outras obras de Bruni e Babarit, tem uma existência essencialmente fotográfica. O tema da ilha, já encontrado na cabana-ninho, está manifesto em *A Cabana sobre pilotis, isolar-se até coabitar na confusão*, realizada em 1988, na Charente.[26] Cercada de água, ela é inacessível, mas representa também um porto de paz. A fotografia superpõe os dois artistas, que se desdobram de algum modo para se situar no mesmo lugar, freqüentando-se, um ao outro. Está claro que o movimento inverso deveria ser necessário para que cada um reencontrasse seu lugar. Assim, a partir dos vestígios de uma cabana de criança, eles criaram *A Cabana com dois jardins, cercar para melhor (se) definir*, em janeiro-fevereiro de 1989. De

fato, a obra é a síntese de duas fotografias sucessivamente tomadas por cada artista de dois pontos de vista diferentes.[27] A larga abertura da cabana tem qualquer coisa a ver com a cavidade profunda e escura do dragão medieval, tal qual ela é representada nas pinturas de Ucello, por exemplo.

[26] Refere-se à província francesa Poitou-Charente. (N. T.)

[27] Mais precisamente: "Duas fotografias tomadas sucessivamente por cada um, de dois pontos de vista diferentes, aumentadas e cruzadas, orientadas no sentido Sudeste/Noroeste e Sudoeste/Noroeste, na quinta-feira 23 de fevereiro, entre 15 e 16 horas." Ver *B/B, installations paysagères*, catálogo de trabalhos B/B, 1988-1999, co-edição galeria Absidial – Marc Babarit pour B/B, Prauden, 2000.

Subterrâneos[28] e Celeiros

O escurecimento de um fundo sem fundo que anuncia a habitação de potências telúricas é só um limite, uma direção de devaneios, que leva da cabana à "cabaninha", na qual a criança receia ficar trancada, exposta ao escuro e às forças da noite. A cabana é agora uma espécie de subterrâneo, uma cabina assustadora que se opõe estruturalmente ao celeiro, lugar da casa mais próximo do céu, secreto, às vezes inquietante, mas desejado.

Alice Aycock soube jogar com essas polaridades e com suas inversões em um certo número de suas obras, pois colocam em jogo uma experiência corporal vivida, rememorada, isto é, alucinatória, de espaços que ela qualifica de "psicológicos" e que considera uma situação "exploradora", da qual só podemos tomar consciência plena nos deslocando com o corpo.[29] Nela há uma apreensão muito primitiva dos lugares que evocam esconderijos, subterrâneos, corredores ocultos, que os castelos medievais elegeram e apresentam como arquitetura. Esse é o tema de uma de suas primeiras obras, *A Simple Network of Underground Wells and Tunnels* (1975). Seis poços de mais ou menos dois metros de profundidade foram cavados no solo e ligados uns aos outros por galerias. Pode-se descer por uma escada, mas é preciso arrastar-se nessas passagens estreitas e escuras de um poço para outro.

Low Building with Dirt Roof (for Mary) funciona do mesmo modo nessas impressões de confinamento, de claustrofobia e medo do escuro, que são de alguma maneira um aspecto negativo em qualquer desejo de isolamento e de proteção, do qual provém nosso desejo infantil de construir cabanas. A propósito dessa obra, datada de 1973, Alice Aycock conta-nos um sonho que ela teve muitos anos depois de visitar o quarto de seus avós, instalado no celeiro de uma pequena casa de madeira, de onde se podia ver o cemitério da família. Em seu sonho ela retornava a essa casa, dessa vez curiosamente situada na Grécia e que parecia uma tumba, um *tholos*:[30] "Eu subia de novo os degraus", conta ela, "e, por trás de uma tela, havia uma menina cujo rosto eu não podia ver e que estava estendida, morta. Então, algum tempo depois, eu construí o *Low Building with Dirt Roof (for Mary)*".[31] A obra, contudo, evoca claramente "um celeiro enterrado" (*an attic in the ground*). Uma residência tumular, em síntese, a última morada, como se costuma dizer, mas também a residência primordial que classicamente se edifica sobre um sepulcro, consolidando a associação entre *soma* (corpo) e *sema* (tumba), que encontrávamos já em Platão, guloso de etimologias mais ou menos fantasistas, mas sempre significativas. Uma associação ainda utilizada, por exemplo, na *Estética*, de Hegel, que medita sobre a edificação das pirâmides e da tumba que elas guardam. Patricia Falguière, lembrando essa imagem da *Estética* retomada depois do século XVIII, mostra com clareza em seu texto sobre *Mertzbau*, de Schwitters – que sustenta alguns olhares sobre a cabana, com aquilo que

---

[28] Ver Poinsot, Jean-Marc. *Sculpture/Nature*, capc-Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1978.

[30] Palavra grega que significa abóbada, mas que designa sepultura pré-histórica, com rotunda ou cúpula, é também o nome de um templo circular grego. (N. T.)

[31] Citado em Onorato, Ronald J. Wonder in Aliceland: memory and self in Aycock's art, *Sittings*, sob a direção de Hugh M. David e Ronald J. Onorato, Los Angeles: La Lolla Museum of Contemporary Art, 1986: 40.

[32] Falguière, Patrícia. Désoevrement de Kurt Schwitters, *Schwitters*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1995: 152.

ela tem de regressivo e de lúdico – que o termo edificação ou ereção, utilizado classicamente pela arquitetura, não convém mais no que lhe concerne e que caberia mais naquilo que se origina de uma economia totalmente diferente, uma economia "de soterramento": "(...) um soterramento que cresce até alcançar o teto e as abóbadas, um enterramento erigido até desagregar as estruturas da casa que ele explora".[32]

Reversões

Estamos em um caso que passa pelo que Freud indicava em artigo de 1910, intitulado "Do sentido oposto nas palavras primitivas",[33] no qual ele mostrava, apoiando-se em trabalhos do lingüista Karl Abel, que muitas palavras pertencentes às línguas antigas, como o egípcio, possuíam dois sentidos, sendo um exatamente o contrário do outro. Ora, o sonho, observava Freud em *A Ciência dos Sonhos*, "é súpero em associar significados contrários e reuni-los em um só objeto. Muitas vezes ele representa também um elemento qualquer por seu contrário, de modo que não se pode saber se um elemento do sonho, suscetível de contradição, afeta um conteúdo positivo ou negativo no pensamento do sonho".[34] Encontramos, por exemplo, na palavra latina *altus* essa mesma aliança de contrários, posto que ela significa ao mesmo tempo "alto" e "profundo". A força sugestiva desse gênero de obra que nos propõe Alice Aycock refere-se, sem dúvida, a essa capacidade onírica de retorno ao estado natural. Falando a respeito de um romance esquecido de Henri Bochelin, *de Servitem*, Gaston Bachelad, que, aliás, gosta de citar Alice Aycock, evoca devaneios de alguém que, fechado em si mesmo, perto do fogo, longe da tempestade, "vive em uma casa redonda, em uma cabana primitiva. Quantas moradas encaixadas umas dentro das outras, se as realizássemos em seus detalhes e em sua hierarquia todas as imagens pelas quais vivemos nossos devaneios de intimidade".[35] Essa idéia do encaixe é outra forma de traduzir essa condensação mencionada: o celeiro sob a terra ou o subterrâneo em meio ao céu, o fora estando simultaneamente no dentro, o alto no baixo, o interior no exterior, o que é móvel no imóvel *também*. De modo que a menor caixa é igualmente a maior, o espaço mais exiguo contendo o mais vasto, a casa, o território sobre o qual ela é construída.[36]

Viajante, Cabaneiro

Diferentes das tendas, em que o tecido encerado predomina, aquilo que caracteriza as cabanas é

[33] Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Fr. Marie Bonaparte et E. Marty, Paris: Gallimard, 1933.
[34] Freud, Sigmund. *L'interpretation des rêves*, cité dans *Essais de psychanalyse appliquée*, *op. cit.*: 59.
[35] Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*: 46.
[36] O artista Miles MacKane, realizador de filmes experimentais, construiu também casas de palha – uma em "Zonnée", em Paris, em 1994, e outra em 1997 em Bourges, de mais ou menos seis metros de altura – que compartilhavam as características da cabana, pois estavam instaladas em terrenos de onde elas absorviam os elementos – palha e pontas de madeira – e estavam destinadas a ser "digeridas pelo ambiente", ao sabor dos animais e das plantas que lá proliferavam. Robert Harrison notou que "a Casa Walden era muito mais uma estrutura exterior do que interior" ao citar Thoreau: "Quando eu estava sentado lá dentro, não era totalmente no interior, mas atrás de minha porta, mesmo sob a mais pesada das chuvas", *Forêts, essais sur l'imaginaire occidental*, trad. Fr. Florence Naugrette, Paris: Flammarion, Champs, 1992: 321.
[37] Guidoni, Enrico. *L'Architecture primitive*, Paris: Gallimard/Electa, 1994: 9.

o fato de serem arquiteturas leves, sem fundações, mas fabricadas com materiais naturais, madeiras ou terra quase sempre, ou então material de demolição. Certas moradias das sociedades denominadas primitivas originam-se desse tipo de construção, mas é necessário distinguir, nesse ponto de vista, as sociedades nômades das sedentárias. "Para os primeiros", escreveu Enrico Guidoni, "a arquitetura é essencialmente a organização do território, o que acarreta, objetivamente, o papel secundário da construção como atividade social (produto e instrumento de relações)".[37] Como são sociedades fundadas sobre sua riqueza mobiliária, a propriedade fundiária não existe, e a casa é o máximo ou, então – ao menos para os criadores de animais –, "o maior e mais precioso dos móveis". Entre os coletores e caçadores, a habitação é construída e depois abandonada, "de modo que ela ainda faz parte do território natural".[38]

Se retornarmos a esta última polaridade, entre o móvel e o imóvel, podemos ver, muito bem, que a cabana concebida como um "móvel" contém em si uma potência de deslocamento, seja ela movida por si própria (automóvel) ou transportada, como uma carroça de ciganos, ou, ainda, um lugar de parada, um refúgio provisório para uma marcha nas montanhas, ou uma caminhada na floresta. Deliciando-se gentilmente com demonstrações viris daqueles que não param de superar a si mesmos, Chaplin, em *Corrida do Ouro*, faz de uma cabana um transformador psíquico e físico. Vítima de uma pancada na cabeça, Big Jim, o garimpeiro, perdeu a memória. Virtualmente rico, ele não tem nada na realidade. Ao encontrar aquele "pequeno homem" com quem viveu outrora em uma cabana abandonada, ele se lembra de que foram companheiros de má fortuna. O encontro com Carlitos é o início de uma "associação", no sentido econômico – Big Jim faz logo dele seu sócio em 50 por cento dos lucros – e *analítico*, pois ele representa o primeiro elo de uma corrente que vai permitir ao garimpeiro atingido pela amnésia encontrar a cabana e, a partir de lá, chegar ao ouro. A cabana não é apenas um marco, mas, sobretudo, o vetor do desejo: ela transforma o magro Carlitos em uma galinha gorda quando Big Jim tem fome, ela faz de um pobre-diabo um milionário cobiçado, depois que, literalmente levada pela tempestade, como se estivesse sob as asas do desejo, fica presa à borda do precipício no procurado monte de ouro. Sem esquecer que foi dentro de outra cabana que se iniciou o idílio com que o filme realizará seu *happy end*.

Se a cabana "viaja", compreendemos que ela seja, em um sentido antitético, a casa. É ela que dá identidade às gerações que a habitaram, às famílias que se sucederam, àquilo que chamamos de suas raízes. Por esse viés, ela se aproxima da escultura no sentido tradicional, quer dizer, em princípio, "transportável". François Méchain, um artista francês que chegou à escultura pela fotografia, construiu em 1994, em um parque do castelo de Bailleul,[39] três cabanas com feno, galhos e troncos, cada

---

[38] *Ibidem*.

[39] Com Nils-Udo, Jean Clarebout, Peter Bal, Paul-Armand Gette e Côme Mostra-Heirt.

[40] Poderíamos citar aqui o que escrevia Focillon sobre o tema arquitetura. Quando tratava de massas ela se fazia escultura, com esse privilégio único, estabelecendo "moradias, igrejas ou navios", "de construir um mundo interior em que se medem o espaço e a luz segundo as leis de uma geometria, de uma mecânica e de uma ótica que estão necessariamente implicadas na ordem natural, mas em que a natureza nada fez", *L'Esprit des formes*, Paris: PUF, Quadrige, 1981: 34.

Gilles A. Tiberghien

uma resumindo de alguma maneira um dos ciclos do parque. Essas cabanas não são penetráveis, são volumes mais ou menos densos que atuam em um sistema de eco ou de sintonia com o ambiente. Essas obras são *in situ*, no sentido que Méchain o entende, isto é, "feitas com o material encontrado no local". Sem portas ou janelas, elas são mais ou menos do tamanho de um homem, manifestando bem a preocupação do artista de trabalhar dentro de uma escala humana. Esses volumes são como vazios armazenados, estofados até o topo de ar e luz. Mas a luz é aqui um elemento da escultura – ela contribui com sua dimensão, ela engendra sua forma. Ela dá seu brilho ao teto de palha, penetra e cisela as treliças dos galhos, faz cintilarem as superfícies da madeira."[40]

Na verdade, essa realização é apenas a primeira parte de um trabalho realizado em dois tempos; responde pela segunda parte outra demanda do museu de Odensee, na Dinamarca, na ilha de Funen. Nesse local o artista construiu o esboço de um casco de navio enterrado, em homenagem aos Vikings, alguns dos quais, sem dúvida alguma, partiram dessa região para se instalar na Normandia. Temos aí, então, uma ligação direta entre essas obras pela temática comum da viagem, mas também uma relação inversa do teto com o casco – posto que sabemos que *cabaner* significa em francês, ao mesmo tempo, "morar em uma cabana" (1605) e também "*soçobrar*" (1783), revirar o casco. Ou, então, como registra o dicionário Robert, "virar uma embarcação, meter a quilha para cima. *Cabaner* um navio no estaleiro".

Um Templo da Natureza

Sentimos claramente que esses objetos rompem as costuras das combinações imaginadas para repensar a categoria escultura, tão úteis quanto possam ser globalmente.[41] Sem contar com o fato de que o material que aqui tenha sido descartado em benefício de propriedades formais logicamente combinadas é portador de valores poéticos que nos remetem às mitologias pessoais ou coletivas, como vimos no caso de Alice Aycock, por exemplo.

Pausanias, *Description de la Grèce*, X, 5, 5.

---

[41] No diagrama "campo ampliado" da escultura, tal como Rosalind Krauss a definiu em um artigo célebre (La sculpture dans le champ élargi, *L'Originalité de l'avant-garde et autres modernistes*, Paris: Macula, 1993), as obras aqui evocadas ocupariam uma posição entre a paisagem e a arquitetura designada como "construção de sitio", mas também como "sítios marcados" (entre paisagem e não-paisagem), reduzidos a sua realidade fotográfica. "Os labirintos e os dédalos são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura, e isso serve para o jardim japonês. Os lugares destinados aos jogos e procissões rituais nas civilizações antigas são, do mesmo modo, ocorrências do complexo."

O entrelaçamento de galhos da cabana produz um complexo orgânico cuja abertura é o ponto de respiração, a via de entrada e saída. Para todas as casas, os umbrais são um fator de discriminação: entre o interior e o exterior, o fora e o dentro, o privado e o público, o disperso e o recolhido. A cabana não está essencialmente na mesma relação, posto que ela é fundamentalmente um lugar de fora, de exterioridade, do disperso. Seus elementos são compósitos e quase sempre heterogêneos, e ela é ao mesmo tempo necessária e contingente, frágil e bastante resistente para se manter de pé, situada em qualquer lugar e em lugar nenhum. Não se constroem vilas ou cidades entorno de cabanas, ou então são choças, choupanas vinculadas a um território, excrescências urbanas. O que quer dizer que fechada, isto é, completamente fechada, a cabana é ao mesmo tempo aberta aos quatro ventos. Compreende-se a tentação de representá-la metonimicamente como um acesso privilegiado à natureza.[42]

Desse modo, na obra do artista americano Michel Singer, acontece uma espécie de equilíbrio entre a arte e a natureza, que suas obras traduzem muito bem em sua maneira frágil e aérea, de se elevar acima do solo, quase confundindo seus arabescos com os movimentos sinuosos dos galhos. A semelhança, essa forma de se fundir com o ambiente, não é procurada em si mesma. Não se trata de uma técnica de camuflagem, mas da produção de um efeito de *quase nada*, capaz de tornar sensível essa "qualquer coisas" que diferencia a arte e a natureza, a marca particular do gesto do artista reorganizando a paisagem nessas caligrafias vegetais. Na verdade, a cabana é aqui reduzida a seus elementos mais simples, com ou sem paredes, suspensa entre o céu e a terra, o efeito estando mais potente quando ela se reflete em um espelho d'água. Alguns desses *Ritual Series*,[43] como Singer os chama, em bambu ou em galhadas, são indicadores, quase *palpáveis* da visão: o olho de fato parece se aproximar "cegamente", como se fosse utilizado em pequenos toques no objeto que ele descobre e que ele estende, ao mesmo tempo, sobre a paisagem.

Os *Ritual Series* têm, por outro lado, alguma coisa das construções sagradas, espécie de templos que se construíam no interior da terra para o aberto do céu.[44] Sabemos por intermédio de Pausanias que o primeiro santuário foi uma cabana de galhos de loureiro. Vitruvio, por outro lado, associa intimamente as especulações sobre a cabana com a construção de templos, cujos tipos ele classifica de acordo com as diferentes relações de proporção do corpo humano.[45]

---

[42] Ver a obra de Mary Miss, *Staged Gate* (1979), que é uma espécie de porta sobre a floresta.

[43] Podemos ver também uma vontade de afirmar uma escala humana, de jogar com a fragilidade e não contra a força que sai da sólida plantação de árvores do entorno. A metáfora do caniço aquático, de Pascal aos românticos alemães, passando pelos Koan Zen, que evoca o humano está em relação com o divino, está completamente dentro da ótica de Singer.

[44] Ver Kuspit, Donald. Caves and temple, *Art in America*, april 1982: 129 – 133.

[45] Pausanias, *Description de la Grèce*, X, 5, 5. Citado em Rykwert, Joseph. *La Maison d'Adam au paradis, op. cit.*: 165. Assim, em *Dix Livres d'Architecture, op. cit.*, livro III, capitulo I: 92., Vitruvio escreveu: "Se a natureza compôs o corpo do homem de modo que cada membro tivesse proporção com o todo, não é sem razão que os Antigos desejassem que em suas obras houvesse a mesma relação das partes com o todo, tal como foi observado. Contudo, de todas as obras em que ordenaram as medidas, eles se ativeram principalmente a determinar as proporções dos templos dos deuses, nos quais aquilo que é bem ou mal feito ficaria exposto ao juízo da posteridade".

Gilles A. Tiberghien

Assim, o templo aparece como se fosse um acabamento do "natural" da cabana, no sentido de sua destinação, mas também de sua essência. O que significa que não há solução de continuidade entre templo e cabana; ao contrário, nessa tradição, a primeira cabana é potencialmente sagrada, de modo que a primeira igreja será uma cabana. Igreja aqui significa mais do que um templo, se nos referimos às interpretações do século XVIII, em que Vitruvio é, dessa vez, revistado pela tradição cristã, que encontra na arquitetura gótica uma origem totalmente natural.

Em seu livro sobre arquitetura gótica, *On the Origins and Principles of Gothic Architecture*, publicado em 1797, *Sir* James Hall parte do princípio de que a imitação é a origem da arquitetura. Por conta de uma viagem a uma região viticultora na França, ele observou a forma como os camponeses recolhiam os cepos e os reuniam em feixes, e imaginou, então, plantar duas fileiras de varas de freixo[46] em intervalos de 1,20m, rodeadas por hastes de salgueiro flexíveis e curvadas, sobre as quais o restolho fosse colocado. Obtinha-se assim um dispositivo em abóbada, comparável ao das igrejas góticas.[47] Essa origem naturalista será contestada por Hegel, que não amesquinha sobre as metáforas e pode escrever, por exemplo, que, quando se entra em uma catedral, "temos a impressão de nos encontrar transportados para uma floresta de inúmeras árvores, cujos galhos se inclinam uns na direção dos outros e se reúnem de modo a fazer uma abóbada natural (...). O que não significa dizer, no entanto, que a arquitetura gótica tomou por modelo as formas das árvores e das florestas".[48] Para ele, a arquitetura alça-se contra a natureza e, como toda a corrente romântica (Schlegel ou Goethe), ele se inscreve contra a cabana primitiva como fundamento natural da arquitetura, tal como encontramos também em Laugier no final do século XVIII.

Um Lugar Psíquico

Os artistas americanos da Land Art, alimentados por referências arquiteturais, atentos ao vocabulário formal dos templos e edifícios civis ou sagrados, como observatórios das civilizações mesoamericanas, de uma certa maneira são mestres da natureza, lidando com fatores propriamente arquiteturais, tais como o peso e a elevação, a proporção e a escala. Dentro desse quadro, o que vale é o material. A cabana como modelo naturalista impõe-se aos artistas que trabalham com a escala e a proporção humana, mas que – e isso é uma tradição herdada do romantismo – reencontram, pelo menos alguns dos que evocamos, o sagrado em meio às coisas mais ínfimas.[49]

---

[46] Árvore da família das oleáceas (*Fraxinus excelsior*). (N. T.)

[47] Ver o comentário de Baltrusaitis, Jurgis. *Aberrations. Les perspectives déprovées*, Paris: Flammarion, 1983: 96, e também de Schama, Simon. *Le Paisaje et la mémoire*, Paris: Seuil, 1998: 267.

[48] Hegel, G. W. *Esthétique*, trad. Fr. S. Jakélévitch, Paris: Aubier, 1944, primeira parte, capitulo III: 86. Citado por Rykwert, Joseph. *La Maison d'Adam au paradis, op. cit.*: 108.

[49] "Deus está em todos os lugares, dizia Friederich em seu *Diário*, no menor grão de areia, eu queria representá-lo uma vez também nas plantas aquáticas", trad. Fr. Henri-Alexis Baatsch, *La Légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, préfacée et composée par Jean-Cristophe Bailly, Paris: 10/18, 1976: 218.

[50] Rykwert, Joseph. *La Maison d'Adam au paradis, op. cit.*: 183 – 189.

Vista da igreja gótica construída para Sir James Hall em seu jardim durante o verão de 1792. Pintura por Alexander Carse,

Com efeito, trata-se mais de proto-arquitetura. Por meio dos objetos, são os gestos que os determinam, que os contam. Esses gestos, em um golpe, aparentam-se mais aos ritos (está implícito nos sítios de Singer) do que às verdadeiras operações de construção. Assim, podemos, dentro de certas tradições, celebrar por meio da cabana a "outra casa", como disse Rykwert, a cabana primitiva habitada nos primeiros tempos do mundo por um deus ou um heróis civilizador, por exemplo. Assim, o autor mostra que existe uma relação estreita entre o ritual da festa judaica das cabanas, Soukkot, também chamada de festa dos tabernáculos, que comemora a saída do Egito e a consagração do templo de Jerusalém por Salomão.[92]

Não é muito surpreendente, então, que o último projeto de Giuliano Mauri seja a edificação de uma catedral em Freising, perto de Munique, na Alemanha, cujas colunas serão constituídas de troncos de árvores, plantadas especialmente para isso, amarradas por uma rede vegetal, o todo atingindo 10 ou 12 metros de altura, elevando-se sobre as antigas fundações de uma igreja hoje desaparecida. "O artista só faz a metade do trabalho, a natureza faz a outra", diz Mauri, fazendo as pazes com a tradição aristotélica da imitação, aquela de *energeia* mais do que *ergon*, mais da produção do que do

[91] Freud, Sigmund. *L'Interpetation des rêves*, *op. cit.*: 455.

produto. David Nash, como vimos, projetou algo semelhante com *Ash Dome*, aquela cúpula de freixos, plantada em 1977, destinada a formar um *duomo*, como designam os italianos suas catedrais.

Assim a cabana condensa valores que ela transforma ao mesmo tempo em abertura e proteção; afastando-nos do mundo, ela nos expõe a nossos medos arcaicos. Ela nos imobiliza, mas faz-nos viajar. Sem ser realmente uma metáfora do inconsciente, ela é, como Freud chama, em *A Interpretação dos sonhos*, um "lugar psíquico".[51] Ela apresenta certas propriedades na origem do mecanismo dos sonhos, condensação e troca de lugar em particular, mas também a suspensão da temporalidade.[52] Esse lugar psíquico, Freud compara a "uma espécie de microscópio complicado" e a um "aparelho fotográfico". E ainda acrescenta: "O lugar psíquico corresponde ao ponto desse aparelho em que se forma a imagem. No microscópio e no telescópio, sabemos que esses são pontos ideais, que não correspondem a nenhuma parte tangível do aparelho".[53] A comparação com a fotografia é tão ou mais interessante do que a maior parte dessas cabanas que só têm existência nas fotografias. É bem verdade que isso se deve a seu estatuto efêmero, mas também está ligado ao fato de que são essencialmente *representações*, em todos os sentidos do termo. Se os artistas pudessem atualizar uma outra vez, mediante suas ações pessoais, nossas especulações sobre a arquitetura, ficaria claro que agiram de forma inocente. Reivindicadas ou não como origem da arquitetura, as cabanas não são "modelos" para eles. Elas configuram simplesmente uma prática, e a esse título reativam antigas questões, com fins e em contextos totalmente diferentes, pois nenhuma das oposições pertinentes que caracterizam a moradia lhes convém.

A cabana está mais para a ordem do ser do que para a ordem do ter; tem uma relação estreita com o corpo, mas em sua dimensão íntima, com o *Leib* ou corpo próprio – para falar como os fenomelólogos – mais do que com o *Körper* ou corpo objetivo, que são os dois aspectos do mesmo

Tradução por Alberto Cipiniuk.

---

[52] Essa "ausência de temporalidade" em um sentido mais amplo, contrariamente ao que se costuma dizer, não é uma característica da arquitetura vernacular americana. John Brinckerhoff Jackson, "Vernacular", *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven: Yale University Press, 1984: 85 – 87.

[53] Freud, Sigmund. *L'Interpretation des rêves, op. cit.*: 455.

[54] *Le Manteau* (*Demeure V*) Etienne Martin quase poderia entrar nessa categoria, mas, como nos mostra Maurice Fréchuret, ele permanece ainda registrado na "arquitetura mole". Ver Fréchuret, Maurice. *Le Mou et ses formes, op. cit.*: 102.

[55] A partir de 1925, aquilo que chamamos na gíria "cabanas", casas de tolerância; a cabaninha designava, como sabemos,

O Pensamento Mestiço

Serge Gruzinski, São Paulo: Companhia das Letras, 2001

Resenha por Isabela Frade

Publicado no fim de 2001, o trabalho de Gruzinski trouxe novos ares aos estudos culturais. O Pensamento Mestiço é cativante. Texto denso, porém fluido, escrito com estilo. O objeto de investigação é, à primeira vista, matéria irrelevante para os temas da história da arte: obras de qualidade estética duvidosa, produtos de encomenda católica aos índios nahua no México colonial; Gruzinski debruça-se sobre pinturas murais num maneirismo reciclado com imagéticas autóctones. No entanto, o autor vai, pouco a pouco, desvelando o processo de criação das obras, esmiuçando cada um dos elementos da composição na reconstrução de seus conteúdos manifestos ou subliminares. Cada obra adquire, a partir de sua leitura, riqueza e complexidade antes opacas ao olhar leigo. O que aguça o interesse do leitor, agora desperto, é a revelação dos aspectos híbridos de uma imagética ameríndia que se insinua em representações religiosas ou seculares dos meios europeus transposta pelos colonizadores espanhóis.

O trabalho restaura as estratégias comunicacionais e expressivas de uma cultura em dissolução. Aprofundando suas pesquisas sobre

"O macaco e a centaura", detalhe do painel "As Sibilas" na Casa del Deán, séc XVI, Puebla, México.

a formação das sociedades coloniais do Novo Mundo, o historiador lança mão de análises sobre realidades espaço-temporais recentes, como a Hong Kong ou a Berlim dos anos 90, na construção de uma rede conceitual que objetiva apreender o fenômeno da mestiçagem em seu sentido mais amplo. Esse aspecto torna a história, na perspectiva apontada aqui, uma disciplina que pensa o tempo e a cultura de modo não linear.

O hibridismo é tema corriqueiro nas análises sobre as culturas pós-modernas. A globalização, no entanto, não é fenômeno recente, lembra Gruzinski. O processo já ocorrera no Renascimento, com a unificação do comércio mundial pelas linhas marítimas transcontinentais capitaneadas por Portugal e Espanha, seguidos pela Holanda, Inglaterra, França. Esse foi o princípio da ocidentalização do mundo. O trabalho apresenta, a todo momento, vínculos entre passado e presente, relativizando ambos: "A complexidade é ao mesmo tempo uma questão de espaços e de temporalidades".

Uma história, híbrida ela também, interface de inúmeras disciplinas, e que se volta sobre si mesma, resgatando espaços vazios, vácuos deixados para trás pelo etnocentrismo marcante dessa disciplina. Gruzinski vai buscar pesquisa realizada por um historiador alemão em 1889, trazendo-a à contemporaneidade. Seguindo os rastros da viagem de Aby Warburg ao Novo México, retoma suas anotações sobre a então percebida confluência das culturas renascentistas e indígenas. Warburg, precocemente superando barreiras disciplinares e realizando o que se poderia denominar uma etno-história, mergulhara no universo mítico hopi, aproximando-se da antropologia de Franz Boas. Seu interesse maior era fazer uma leitura do Renascimento, área de estudos na qual era reconhecida autoridade, a partir da cultura americana nativa. "Sem o estudo de sua cultura primitiva, eu nunca teria tido condições de dar uma base mais ampla à psicologia do Renascimento", afirmou.

Acompanhando Warburg, mas buscando responder à questão maior da hibridização das culturas, é no exame de obras do renascimento indígena mexicano, cujo momento é aquele logo após a Conquista, que Gruzinski detecta o fio que atravessa o fenômeno desde dentro. É a partir do conceito de "atraidores" que se dá a intelecção do nódulo central desse processo. O atraidor é definido como um tipo de forma

que permite o ajuste entre si de peças díspares, reorganizando-as e dando-lhes sentido, funcionando como uma espécie de ímã. "É o atraidor que seleciona esta ou aquela conexão, orienta esta ou aquela ligação, sugere esta ou aquela associação entre as criaturas e as coisas. Ele intervém como se fosse dotado de energia própria e de capacidades organizadoras." O atraidor opera como ponte, paralelo entre universos culturais distintos que, ao serem postos em contato, tendem a se unir e mesclar.

Mostrando as capacidades mimética e adaptadora excepcionais dos artesãos indígenas no México recém-conquistado, o estudo sobre o "pensamento mestiço" destaca as qualidades metamórficas das formas híbridas. Essa qualidade potencial para a mestiçagem – presente em alguns estilos visuais – é instável e mutante. Sua instabilidade é a qualidade ou o modo de ser que permite a fusão com outra classe de formas. A harmonização resulta de uma comunicação entre os estilos, o que acaba resultando em um novo arranjo de formas. Os estilos híbridos são férteis e fulgurantes. São dinâmicos, e sua energia, vibrante e contagiante, busca sempre a adesão.

O "atraidor" não serve apenas como elo entre dois contextos, mas segue amalgamando espaços e tempos, arrastando as formas para movimentos de disjunção e conjunção perenes. Propulsor da composição de formas híbridas, persiste como catalisador da mudança e da alternância das formas. "O híbrido não é a marca deixada pela continuidade da criação. É o produto de um movimento, de uma instabilidade estrutural das coisas (...) O híbrido é também o resultado espetacular de uma 'simpatia' dentro de um universo repleto de uniões e enfrentamentos." As formas híbridas, porque prenhes de elementos atraidores, encontram-se em perene transformação. Suas mais fortes características são a complexidade, a fragmentação, a instabilidade, a imprevisibilidade, a diversidade, a opulência ou o excesso, o mimetismo, a ambigüidade e a fecundidade.

O estilo grotesco-mexicano, resultado do amálgama da representação de conquistadores e conquistados, é um veículo de criação estética de um povo fragmentado, exposto ao máximo ao risco do extermínio. É conhecida a crueldade dos suplícios impostos pelos conquistadores. O domínio das culturas autóctones da América espanhola, rápido e violento, perpassou pela destruição dos ícones

e imagens das culturas locais. Porém, quando se tratou de fazer a colonização, a estratégia mudou. Era preciso estabelecer modos de influenciar a população autóctone. As elites indígenas foram cooptadas com distinções, estratégia para um domínio continuado e a arregimentação da força de trabalho para os projetos de implementação da colônia. Assim, os tlacuilos, artistas nativos, são recrutados para a confecção de pinturas murais nas igrejas e residências das autoridades eclesiásticas instaladas no México a fim de dar início ao processo de evangelização.

O aprendizado da técnica européia pelos tlacuilos exigiu uma ruptura com os padrões epistemológicos nativos. A representação européia, mesmo que de cunho religioso, era de natureza secular, a arte indígena, por sua vez, recriação e atualização de seu universo mítico. Essa seria a causa da adesão autóctone à imagética dos grotescos, recriações renascentistas do paganismo romano. A ausência de perspectiva, gravidade, lógica e linearidade narrativa, e a presença de figuras metamorfoseadas, a disposição simétrica dos motivos e o forte caráter ornamental são os elementos que apontam para uma visualidade afim. "Apossando-se dos grotescos, os tlacuilos desvirtuavam o prestígio e talvez a arte dos vencedores em benefício do próprio mundo." A partir dos grotescos, em que as formas se encadeiam numa espécie de automatismo associativo e fantástico, os amálgamas tornaram-se possíveis, as conjunções entre cultura exógena e endógena fizeram-se visíveis.

Enquanto os espanhóis buscavam replicar o mundo europeu, fazendo a transferência de seus imaginários e instituições, os indígenas procuravam brechas, vieses que permitissem a expressão de sua própria cosmogonia. Por meio do mimetismo, recurso desenvolvido para a aceitação de um novo mercado, em que a réplica era privilegiada, os tlacuilos paulatinamente penetravam outro universo de signos. Pelo domínio relativo da nova semântica, foram introduzindo elementos de sua própria cultura.

Gruzinski aponta o termo nahua ixptla como noção básica para o entendimento da polissemia dos textos indígenas. Inerente às representações estéticas nativas (plásticas ou literárias), ixptla significa a natureza conjugada de todos os seres, concebida como contigüidade. Reificações de uma essência sob formas mutáveis, seres e coisas par-

ticipam de uma mesma emanação ou manifestação, ixplta. Mediante a conjugação natural dos entes, a associação das formas, mesmo que heteróclitas, é recurso utilizado como veículo de mensagens e idéias próprias aos indígenas. Assim como o sincretismo afro-brasileiro, muitas imagens católicas foram apropriadas pelos tlacuilos para veicular sentidos próprios a sua cosmogonia.

Em Puebla, Gruzinski analisa as pinturas murais na Casa del Deán, "Casa do Decano", o edifício mais antigo da cidade, residência de Tomás de la Plaza, terceiro decano da Igreja de Puebla em 1564 e 1589. Em um dos luxuosos salões, o autor se detém diante de uma paisagem hispano-flamenga, lugar atravessado por uma procissão de belas amazonas. Identifica a representação das Sibilas, as profetisas da Antigüidade que teriam anunciado a chegada do Messias. Com tema usual na arte cristã desde a Idade Média, a pintura surpreende pela presença dos frisos que a emolduram. Casais insólitos: centauras e macacos brincam num cenário vegetal exuberante. Centauras de peito generoso oferecem flores a macacos de brincos e cabelos escovinha. Na cena, divertida, Gruzinski percebe um sentido enigmático.

Os macacos faziam parte do repertório das iluminuras e tapeçarias medievais, mas os brincos dos macacos de Puebla implicam referência local. O macaco, animal exótico para os europeus, ocupava lugar importante na cosmogonia ameríndia. Estava presente nos mitos e rituais, sendo uma das 20 figuras de seu calendário divinatório. "As representações clássicas são enfeitadas com brincos e um corte de cabelo escovinha, tal como seus congêneres em Puebla. Os Nahuas associavam o macaco ozomatli à boa fortuna, à alegria, e na sua acepção negativa à vida libertina." A centaura, por sua vez, imagem conhecida da Antigüidade clássica, oferece uma flor a esse macaco nativo. O macaco está com a língua para fora, lambe a flor, uma ololiuhqui, flor alucinógena, largamente utilizada pela população autóctone em rituais divinatórios. Certamente entendida pelos religiosos como divertimento, a cena apresenta a encenação de um cerimonial conhecido pelos índios. O bizarro torna-se disfarce na divulgação de uma mensagem facilmente decodificada pela população nativa, encontrando seu lugar na residência de uma autoridade eclesiástica.

A mitologia antiga servia para a divulgação e perpetuação da mitologia ameríndia. Estratégia dos vencidos, a perda de legitimidade trouxe o disfarce das próprias representações como tática de autopreservação. Por outro lado, os clérigos costumavam considerar influência positiva a mescla de elementos das duas culturas, significando a abertura necessária ao trabalho de evangelização em que se empenhavam. A Igreja foi protagonista nesse processo de mestiçagem, especialmente pela educação da elite indígena. Permitindo a veiculação das imagens híbridas, o catolicismo foi adquirindo feição própria, um colorido tropical que, por sua vez, afirmava a confluência das culturas espanhola e ameríndia num complexo único, conformador da sociedade mexicana nascente.

Gruzinski também explorou a Europa em busca das influências mútuas entre Europa e América: na descrição dos afrescos na Galeria dos Ofícios em Florença, destaca a presença de guerreiros astecas. Essa presença reflete o apreço renascentista às novas descobertas. A abertura à forma exótica atesta a abertura inerente à própria cultura ocidental em relação à diferença. O espaço livre para a alteridade, ainda que em forma decorativa – superficial, secundária –, possibilitou a criação de novos cenários, impregnando o imaginário europeu de novas configurações, enriquecendo-o. À adesão de elementos da Antigüidade, causa/efeito da revolução cultural renascentista, somaram-se as novas figuras descobertas nas Américas.

Gruzinski faz e refaz os percursos entre colônia e metrópole inúmeras vezes. Perpassa também pelo vértice temporal, apontando similitudes entre a protoglobalização renascentista e os avançados processos de interconexão da globalização hodierna. Os olhares sobre o passado buscam iluminar o presente, refazendo uma história parcial e redutora. "Se o pensamento letrado ocidental, na sua forma dogmática, impõe recortes nítidos e relega ao irracional, ao absurdo ou ao demoníaco o que não se dobra às regras de sua retórica e ao seu dualismo, o pensamento nahua – ou o que dele percebemos por meio das constantes mediações européias – parece mais flexível." A história, ao pensar a realidade por meio de suas dobras e refluxos, torna-se mais capaz de entender a complexidade dos fenômenos sociais.

A sociabilidade contemporânea requalifica distâncias geográficas

e históricas, compondo um melting pot de sabores locais, mas com ingredientes globais. O processo de mundialização instaura uma "experiência fractal" que significa a vivência individual em escala planetária, cada pessoa como parte de um universo interconectado, servindo como referência a esse todo. Um processo feito de bricolagens, desvios, misturas insólitas, reutilizações emerge em um contexto fluido, em que a circulação é permanente. Os elementos do passado servem como matéria-prima a novas reelaborações, ressurgem em novos contextos, descolados de suas condições de origem. Estamos imersos num processo de hibridização em grande escala.

Essa é uma história que só poderia acontecer agora. Uma história híbrida, fruto de um pensamento atento à identidade e à alteridade entre as culturas, mergulhando em seus hiatos e confluências, debruçando-se exatamente sobre as nebulosas conformações de seus encontros e desencontros. Uma história cultural das zonas de indefinição e das misturas. Uma disciplina que emerge como fruto de nosso próprio tempo, uma história mundializada.

Isabela Nascimento Frade, arte-educadora, Doutora em Comunicação, professora adjunta do Depto de Educação Artística e Cultura Popular/ Instituto de Artes-UERJ.

Art and New Media

Julio Plaza – Art and Interaction: Author-Work-Reception

This an analysis of the main concepts and theoretical interfaces leading to author-work-reception understanding and to interactive art.

The opening of the artwork to reception relates to the three stages of the artwork production: the hand-crafted work (first generation images), the industrial (second generation images) and the eletro-eletronic (third generation images). This link triggers many interpretation levels. The Opened Work identifies with the "first level opening" once it leads to polissemy, ambiguity, multiple readings and plenty of meaning. The "second level opening" identifies with structure and content changes which demand the spectator's paarticipation in an almost absolute way. This is the so-called "participation art" where the process of manipulation and physical interaction with the work adds acts of freedom over it.

The current processes raised by the technological interaction, the human-machine relationship, it has been postulated the "third level opening". This opening, mediated by technical interfaces places the machine's intervention as a new and decisive agent of esthetic establishment typical of the Third Generation Images.

Art, Interaction, Reception.

Christine Mello – The Body in Real Time

In contemporaneity the body is seen as a place where meanings are constructed, a space for the investigation and creation of new realities; in connection with various media, it is a language-producing device. This article briefly describes some artworks made within the Brazilian context by artists experimenting with the human body through the medium of video. We are interested in the body understood as a cultural organism which through contact with visual recording media – in this case a video camera – creates meaning through its rendering or its direct confrontation with the medium. These are poetic actions under the rubric of performances, recorded in real time, and created especially for video. With their hard-to-absorb borderline images these artworks represent a field in art, one in which the body and the machine are at one and the same time context and content, interconnected in the construction of meanings.

Body, Performance, Video

Simone Michelin – On Mith, Movies and Movement

This essay analyses the development of an hypermidia narrative, in the net, called MMM, starting in 1998 as a document, an electronic catalog, of a work-in-progress developed by me in a period o nine years. The hypermidia resulted as the most adequate medium to present the works because of

the proper nature of my investigations in visual/fine arts. The attempt to move the series to the dcyberspace caused adaptations creating news instances of meaning taht I see as an interesting kind of iconic and hybrid language.

Visual arts, Video, Hypermidia

Maria Beatriz Medeiros – Some researches at the University of Brasília

Brasília is a young city, therefore it's interest for the forth coming is inherently natural. Technological innovations for the Arts is one of the most important lines of study by the University of Brasília's Institut of Arts. The following text analyses some of the researches performed by the Master of Fine Arts.

Art, Technolgy, Brasília

Eduardo Kac Dossier

This issue of Concinnitas presents a dossier about Eduardo Kac, a brazilian artist who currently lives in Chicago. His work shows a fascinant search for links between art and technology. Eduardo takes his proposition to such an hibridism and contamination which leads to a process where new questions on art are raised.

The articles were selected by the artist himself and represent both his work's international impact and the attempt to clarify the questions it raises, be it about art or about, in the more polemic sense – due to its link to biotechnology – ethics.

Interviews

Gloria Ferreira – Meeting the Other: an interview with Mauricio Dias and Walter Riedweg

Mauricio Dias and Walter Riedweg approach in this interview the questions underlying their meetings with colectivities and individuals and the political dimension as a central point of their work. They also approach the paths of this partnership and in the international circuit. The exhibition "The other begins where our senses meet the world" which recently took place at the Bank of Brasil Cultural Center (CCBB), in Rio de Janeiro, presented a meaningfull group of works, some of them here discussed by the artists.

Ana Paula Miranda – Eduardo Coimbra

By the time of Eduardo Coimbra's exhibit entitled "Luz Natural" (Natural Light), that of was shown last wear, between march 13th and April 19th at UERJ's Cândido Portinari Galery this interview with the plastic artist was released, focusing on issues concerning his working process and some central questions in contemporary art.

Articles

Jorge Luiz Cruz – Film Script: Invisible Work

The screenplay is the verbal material that preceds the film production, which contains the written words that will *guide* tha movie making process. However, it does not fit literature and it is not a film; thus bing an intermediate piece of work, that, no doubt, is already cinema.

This article discusses aspects of the screenplay, such as: themes for a screenplay theory; yhe essencial position of the screenplay in the film production process; the screenplay form and formats, its possibilities and some historical references.

Film, Film Script, Film Theory

Isabel Portella – Forests: Landscape and art in the work of Antonio Parreiras

Painter of vast production, Parreiras followed a long way until reaching maturity. Had been many dedicated years to stubborn work, he showed in the screens the results from his look and soul feeling.

Parreiras absorbed the force of the forests, assimilated the energy of Brazilian bushes and even after locking itself in the ateliês, his soul remained impregnated of these images. Parreiras found security and originality in the nature synthesis of the naturalistic certainties, dedicated himself to value the Brazilian landscape and forests. The core of its workmanship has always been the landscape painting and the identity with the nature is an evident factor.

The forest, subject full of symbolisms, to which Parreiras returns in the end of its life, completes the trajectory in direction to the painting of landscape in Brazil.

XIX Century Painting, Landscape Painting, Antonio Parreiras

Ricardo Basbaum – "X": Paths of someone beyond equations

In this article the author describes and comments some of the actions and performances made by artist Márcia X. throughout the 80s, many of them in collaboration with Alex Hamburger. Such actions are seen and discussed as directly related to the contemporary art languages and to the present socio-cultural context. Topics include, among others, problems as "the image of the artist", "experimentalism and avantgarde", "mixed and combined means", "the return to painting" and "the art circuit".

Performance, Experimentalism, Art Criticism, Brazilian Art, Contemporary Art

Gustavo Bonfim – About Nothing, or almost that.

As the title itself points out, the following text is a short account of certain moments of the historical process of the construction of reality. It also deals with the human compulsory making of filling in the material, intellectual, spiritual emptiness as well as its ever changing sensitive representation. Faust and Mephistopheles take turns in guiding us through this adventure. We are made familiar with the birth and waning of modern Man, while awaiting the so announced uprising of a new Man, evasively and polysemicaly understood as post-modern.

Philosophy, Culture, Nothing

Giodana Holanda – Interactive, telepresent and post-biological bodies.

The purpose of this dissertation is to observe, by way of a field of contemporary technological art, how the notion of the *body* changes as a result of technologies which generate new art forms. It identifies three dimensions in the way the body has changed: one where *the body disappear* as a result of the emphasis on information, virtuality and telepresence; another where *the body is redesigned* in a symbiosis between man and machine; and a third in which a new, *body* is created using genetic technologies.

Art, technology, body, telepresence, post-biological.

Translated Texts

Allan Kaprow – Education of Un-Artist, Part I

Kaprow is recognized as having invented happenings´. Since 1958, when he criated the first environenment, his action as an artist became a kind of proposition which space and materials are integreted. In this proposion the visiting was also involved and became a co-criator. Allan studied with John Cage, worked with Nan June Paik and with Fluxus. As Vostell, he has seen a close relation between art and life. His happenings more knowed are 18 Happenings in Six Parts, Calling, Gas, Fluids and BTU´s. Borned in 1927, at Atlantic City, New Jersey, Kaprow studied art at the undergraduated level and philosophy at the graduated level, at the New York University, but received his MA from Columbia in art history. He developed for many decades, at the same time his artistic action, or better, his un-artistic action, a career at the university as a teacher, having a faculty position at the State University of New York at Stony Brook, and at the California Institute of the Arts. He was also the co-director of Project Other Way in Berkeley, a study to introduce studio artists into the public school system from elementary through secondary levels. Kaprow wrote many articles published for Art News: *The Legacy of Jackson Pollock* - October, 1958; *Happening´in the New York Scene* - May, 1961; *Impurity* - January, 1963 e *Education of Un-Artist, Part I* – February, 1971.

Gilles A. Tiberghien – Cabanes

Gilles A. Tiberghien is a professor at *Université de Paris-I* and member of the Writting Comitte of the *Cahiers du musée d'art moderne* of the Georges Pompidou Center in Paris. He wrote the books *Land Art*, in 1993; *Land Art Travelling*, in 1996; *Patrick Tosani*, in 1997; *Le Principle de l'axolote & supplements* in 1998; and *Nature, Art, Paysage* in 2001 from which the text *Cabanes* were translated. According to him, the cabin is a primordial image for architecture that indicates, differently from the labyrinth, a sense of autonomy and organization. As architecture it imposes the problem of relationship with the environment, but also an internal organization, concerning each man, therefore structuring a social reality. The author, in this essay, thinks the cabin as it implies a problem to the modernist concept of art, and researchs the recurrence of the cabin in the production of contemporary european artists.

Abstracta

Normas para Publicação

Os artigos devem ser inéditos, com até 30 (trinta) laudas editadas em Word, estilo normal, sem hifenação e sem tabulação de parágrafo.

A folha de rosto deve conter o título, resumo (português), abstract (inglês), 3 palavras-chave, nome(s) do(s) autor(es), informações biográficas, endereço eletrônico e físico.

A bibliografia deve seguir as normas da ABNT, as notas devem estar numeradas seqüencialmente, em pé de página.

Poderão ser enviadas até três imagens, com legendas e indicação de posicionamento, não sendo inseridas no texto. As imagens digitalizadas deverão ser gravadas em formato JPG, com qualidade máxima, em 300 DPI, tamanho mínimo 12x18cm.

O artigo pode ser enviado anexado a e-mail para **concinni@uerj.br**, em disquete ou em CD-ROM para REVISTA CONCINNITAS/Instituto de Artes/UERJ:

Rua São Francisco Xavier, 524/11006-bloco E - Maracanã

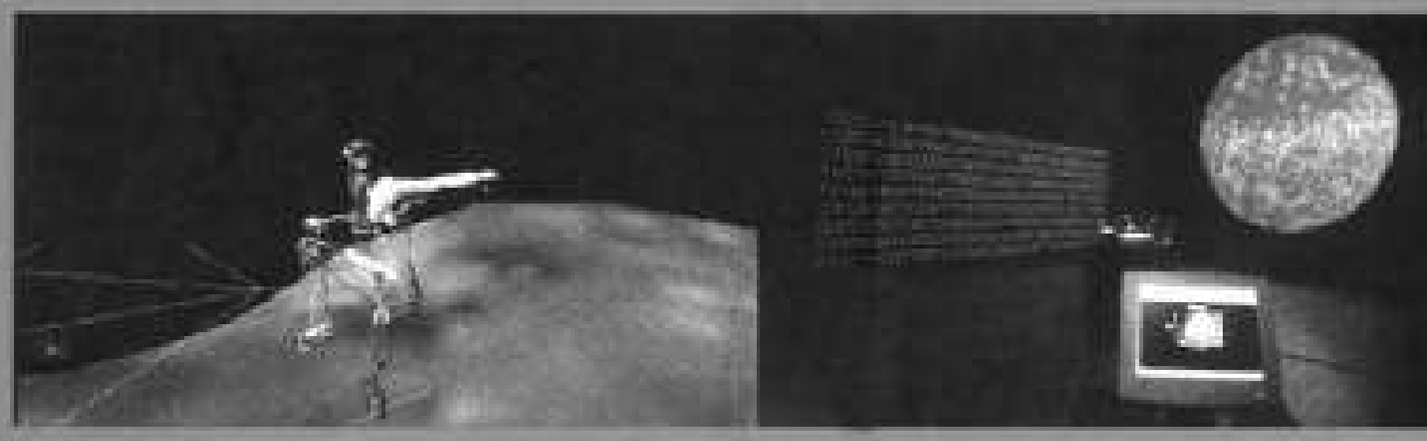
Rio de Janeiro - RJ - CEP 20550-013

Tel.: (021) 2587-7491

Todos os artigos não encomendados serão submetidos ao Conselho Editorial, que emitirá parecer.

Este livro foi impresso nas oficinas gráficas da
Editora Vozes Ltda.,
Rua Frei Luís, 100 — Petrópolis, RJ,
com filmes e papel fornecidos pelo editor.

Allan Kaprow • Ana Paula Miranda • Blake Eskin • Carol Becker • Christine Mello • David Hunt • Frank Popper • Gerfried Stocker • Gilles A. Tiberghien • Giodana Holanda • Giselle Beiguelman • Glória Ferreira • Gustavo Bonfim • Isabel Portella • Isabela Frade • Jorge Luiz Cruz • Julio Plaza • Pier Luigi Capucci • Maria Beatriz Medeiros • Nelson Felix • Ricardo Basbaum • Simone Michelin • Ulli Allmendinger



UERJ

7 LETRAS

ISSN 1415-2681