

Ainda há esperança?

Edson Luiz André de Sousa*

O princípio esperança I. Ernst Bloch. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto. 2005.

Ainda não é noite o dia todo, ainda há uma manhã para cada noite.
Ernst Bloch



Ilustração capa: Luis Trimano

“Que as coisas continuem como antes, eis a catástrofe!” Essa pérola de Walter Benjamin esquecida em um dos labirintos do monumental *Paris, capital do século XIX* talvez seja uma das imagens mais precisas do que venha a ser o espírito do princípio esperança que nos Ernst Bloch anuncia. Vivemos entre essa catástrofe apontada por Benjamin com sua força destruidora que nos joga abruptamente de volta aos ritmos já conhecidos da melodia do mundo triste, sempre tão igual, e a esperança de uma outra manhã que surpreenda como algo novo. Bloch (1885-1977) é um dos grandes pensadores da utopia e construiu em seus 92 anos de vida uma surpreendente reflexão sobre a esperança, mostrando o quanto esse afeto/conceito foi negligenciado. Ao delinear uma breve e densa história da filosofia, da história e da política, Bloch mostra como o adestramento dos espíritos, pela maquinaria do funcionamento social, enclausurou os sonhos em algumas vitrinas coloridas e esvaziou de tal forma o espírito das utopias, que hoje usamos essa palavra quase para desqualificar uma ação. Com esse livro, primeiro de uma série de três volumes, ele aposta ainda na esperança e reafirma a força dos resistentes. Foi escrito entre 1938 e 1947 enquanto a humanidade vivia tempos de grande destruição, e alguns sonhos foram queimados de forma cruel em campos de extermínio. Bloch produz o texto como forma de eco à tecnologia do mal que se desenhava em seu país. O livro, começa com cinco perguntas que secas, diretas, essenciais – “Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? O que esperamos? O que nos espera?” – soube esperar, pois só foi publicado em 1959 com algumas revisões que o autor ainda pôde fazer. Bloch, assim, foi muito cauteloso para penetrar a escuridão e poder sair, como ele mesmo diz, da paralisia de nosso miserável conhecimento. Ele insiste em vários momentos do livro em afirmar que há uma proximidade que turva o olhar da mesma forma como ao pé do farol não há luz.

Sem um horizonte que nos acorde de nossa letargia acomodada não podemos ver mais nada. Sem a provocação do amanhã não poderemos sair do castelo das fatalidades descrito por Leibniz. Mas o fundamental é que se trata de um horizonte que nos joga no aqui e no agora. Esse é, aliás, o princípio motor das utopias desde Tomas Morus e sua ilha de sonhos. As utopias sempre foram ficções críticas que queriam pensar o agora e transformá-lo. Bloch não se conforma a uma realidade que nos indica que “sonho” precisamos sonhar para nos manter funcionando como máquinas que esqueceram seu princípio de funcionamento. Há sonhos que paralisam.

* Edson Luiz André de Sousa é psicanalista e professor do Instituto de Psicologia da UFRGS.

Crítica, portanto, o sonho diurno contemplativo disfarçado com as roupagens do grande saber e que joga o sujeito contemporâneo em um eterno adiamento do viver.

É surpreendente que tenhamos esperado quase 50 anos para ter a tradução dessa obra no Brasil. Como um livro que aborda o futuro demora tanto para chegar em um país profetizado por Stefan Zweig como o país do futuro? Por isso, essa publicação surge como a luz de uma estrela distante, mas ainda em tempo. Certamente serão poucos seus leitores, pois ninguém, infelizmente, tem mais tempo e fôlego para um livro de mais de 400 páginas. Os três volumes somam mais de mil páginas. Aqueles, contudo, que se aventurarem nessa experiência fantástica encontrarão imagens surpreendentes que Bloch vai buscar em inúmeros campos do conhecimento e sobretudo na literatura. Imagens que nos convocam à ação e tentam substituir o bafio do porão pelo ar da manhã, como nos lembra o filósofo. Assim, podemos recuperar as imagens do sonho que move a vida e que nos faz acreditar ainda em um outro mundo possível. Vivemos contaminados pelo ontem, pelo senso comum que anestesia as potências criativas que todos em algum canto da alma possuem. A utopia está tanto nos grandes movimentos sociais que a história já conheceu como nos pequenos atos que podem revolucionar o dia de qualquer um de nós. Superar o velho hábito confortável que nos conduz à mesma trilha no meio do deserto, dizer o que ainda não se disse, imaginar o que ainda não existe é o que alimenta a esperança. Bloch não negligencia esses detalhes em seu livro, mesmo que construa como pano de fundo de sua reflexão uma densa análise das amarras que o capitalismo teceu e, como contraponto, um outro pensamento inspirado sobretudo em Marx, que apostava em uma humanidade socialmente possível. Recorre à arte indicando a criação como a revolta necessária que nos conduz ao amanhã. Percorre inúmeras obras na literatura, na música, no teatro, na dança, no cinema, nas artes. Reconhece que é no ato de criação que a vida é possível, e assim podemos nos poupar um pouco da morte, já que viver cada dia as mesmas coisas vai matando aos poucos.

São poucos os livros de Bloch disponíveis nas livrarias brasileiras, e a maior parte de sua obra ainda continua inédita em português. Bloch quer pensar como se constroem as realidades, as categorias do possível, o verniz das ideologias, o desperdício das forças vitais capturadas no fatalismo interesseiro que diz: não há saída! "Quando não se consegue achar uma saída para a decadência, o medo se antepõe e se contrapõe à esperança", diz Bloch. Medo e esperança são palavras presentes em nossa história política recente. Diante panorama de catástrofe que país vem vivendo entre a violência da esquina e a indecência nos bastidores da política, reação possível é apostar na ideia de Bloch de que pensar é transpor. Pensamos com imagens. Assim precisamos de novas imagens que redesenhem nossas vidas com o cuidado de não aquecer a mesma sopa na panela nova. É catastrófico o relato de Thomas Bernhard de que, retornando à escola depois da guerra, percebeu substituindo a fotografia de Hitler um crucifixo. O prego, contudo, era o mesmo. Mudar o prego significa sonhar para frente, já que o princípio esperança de Bloch aposta no que ainda não veio a ser.

Bruce Nauman e a razão da experiência

Fábio Luiz Oliveira*



Puxando boca (Pulling mouth), filme 16mm transferido para vídeo (preto-e-branco e sem som), dimensões variáveis, duração: 8min (Cortesia Electronic Arts Intermix - EAI, Nova York), 1969

Em visita à exposição de Bruce Nauman no CCBB, um sujeito, diante de trabalhos como *Puxando boca* e *Batendo bolas* – e suas ações exageradamente lentas, quase inexistentes – poderia objetar: “Mas quem possui tempo hoje para ver algo assim?”. É justamente isto que Nauman nos devolve – a possibilidade de experiência. Mais do que simplesmente darmos tempo às coisas, nós recuperamos o tempo das coisas. Tendo nosso familiar corpo em formas estranhas, dilatadas em uma temporalidade muito particular, esses trabalhos permitem apreciações da obra de arte na contramão da velocidade à qual estamos acostumados em nossa vida, nestes dias. E Nauman não só dá as costas à velocidade a qualquer preço, como também evidencia outros detalhes incomuns de nossa comum experiência cotidiana.

Circuito Fechado – Filmes e Vídeos de Bruce Nauman esteve em cartaz no supracitado CCBB, no Rio de Janeiro, de 19 de julho até 18 de setembro de 2005, com 19 de seus trabalhos. Entre referências à história da arte e experimentos sobre os limites nos meios público e privado, os espectadores encontraram uma insuspeita atração pelo estranho, o absurdo e – por que não? – o repulsivo. O real valor dessas obras concentra-se em seu lugar de direito – a mensagem, o que nelas está contido, mesmo que tais atributos não clamem necessariamente por um discurso direto. O visitante é deixado à própria sorte em uma busca de conclusões. Cada jornada, assim, faz parte, de forma fundamental, daquilo que esses trabalhos podem oferecer. Procurar algum sentido é tão ou mais importante que a velha vontade de tentar afirmar *o que é a obra*.

O vídeo é utilizado pelo artista como mais um suporte, entre vários em sua carreira. Tal se evidencia nos trabalhos originalmente realizados em película e posteriormente transferidos para o registro em fita, em que nada da potência e significância originais é perdido. Embora fazendo uso de meios eletrônicos, as obras em questão descolam-se da discussão específica sobre a mediação por esses instrumentos. Não é somente o documento de uma ação; as cenas surgidas nas telas não são, sozinhas, dadas como arte. Os trabalhos são construções cujos significados ultrapassam seus limites físicos; são como palavras utilizadas para expressar ou indicar um sentimento – a última interpretação sobre o que é dito, se alguma for necessária, cabe ao espectador, a nós.

Um dos aspectos mais instigantes nos trabalhos de Nauman é a espécie de recorte que ele produz em uma realidade indefinida a princípio, mas que, com tempo e entrega, eventualmente nos parece familiar. São registros de ações absurdas, repetidas exaustivamente, reproduzidas em *loop* contínuo como gestos obsessivos. É o caso de *Tocando uma nota no violino enquanto ando pelo estúdio (Playing a Note*

* Fábio Luiz Oliveira é bacharel em História da Arte pelo Instituto de Artes da UERJ. Participa atualmente do grupo de pesquisa “Arte Como Tecnologia” do IART/ UERJ.

on the Violin While I Walk Around The Studio, 1967-68) e *Dança ou exercício sobre o perímetro de um quadrado* (*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68), cujos títulos são descrições das ações empreendidas – no caso do segundo, a “dança” realiza-se sobre um quadrado desenhado com fita adesiva no chão do estúdio de Nauman.

Em *Tocando uma nota...* a imagem do artista atacando seu violino por vezes some do enquadramento da câmera, enquanto o incômodo som do instrumento ainda pode ser ouvido. A atividade prossegue mesmo quando não podemos ver mais do que uma imagem estática, e a reprodução contínua desse vídeo possui natureza semelhante – o que ali se mostra se poderia produzir indefinidamente, a despeito de nossa presença. A solidão de Nauman no estúdio, a atividade incansável e repetida só são confrontadas pelo deslocamento de seu corpo no espaço e, no caso de *Dança ou exercício...*, pelo tempo marcado por um metrônomo que acompanha a ação. Não existem implicações de sujeito aqui, enquanto objeto de um discurso em arte. O que há é uma noção de acontecimentos sem início e fim, dos quais observamos fragmentos, trechos. Essas obras evocam uma idéia de trabalho que se realiza em seu processo, abdicando de perseguir fronteiras exatas para aquilo que irá ele conter. Por mais tempo que permaneçamos diante dessas obras, nunca as teremos de todo. Nessa experiência, entretanto, somos capazes de processar nossos próprios pensamentos e sentimentos a respeito do que vemos e, em última instância, experimentamos.

O corpo do artista apreendido como uma parte integrante da obra está também em *Arte/ Maquiagem* (*Art Make-Up*, 1967-68), em *Coxando (azul)* (*Thighing (Blue)*, 1967), e nos citados *Puxando boca* (*Pulling Mouth*, 1969) e *Batendo bolas* (*Bouncing Balls*, 1969). No primeiro Nauman integraliza a natureza da pintura com as progressões próprias da arte. Aplicando sobre si quatro diferentes camadas de tinta (branca, vermelha, verde e preta), ele realiza gestos que se constroem sobre outros, criações surgidas da adição de elementos pré-formados. Nos outros trabalhos, o corpo é manipulado como matéria escultórica. Nos dois últimos, parte dos chamados *Sto-Mo Films* de Nauman, a velocidade da imagem é drasticamente reduzida, de modo que a apreciação desses trabalhos, em toda a sua duração, faz do visitante um espectador irremediavelmente hipnotizado. Em *Manipulando um tubo fluorescente* (*Manipulating a Fluorescent Tube*, 1969), novamente a atenção escultórica é aplicada ao corpo humano, tratado com o mesmo valor que a lâmpada fluorescente utilizada na criação de formas variadas no espaço, em luz e matéria.

É em trabalhos realizados a partir de 1970 e durante os anos 80 que as projeções de Nauman sobre cenas públicas, vigiadas, e determinados aspectos das relações básicas do homem assumem características perturbadoras. Enquanto *Corredor de vídeo gravado ao vivo* (*Live-taped Video Recorder*, 1970) e *Obra de vídeo para vigilância (sala pública, sala privada)* (*Video Surveillance Piece (Public Room,*

Private Room), 1969-70) roubam nossas imagens para arremessá-las em algum estranho ponto distante de nós, *Bom menino menino mau* (*Good Boy Bad Boy*, 1985), *Incidente violento: segmento homem-mulher* (*Violent Incident: Man-Woman Segment*, 1986) e *Tortura do palhaço* (*Clown Torture*, 1987) fascinam por nossa própria repulsa. Eles nos cativam e nos atraem mesmo contra todos os nossos bons-sensos.

Os trabalhos com vídeos registrados ao vivo nos fazem notar que os estranhos somos nós, que as aparências externas produzem nossos distanciamentos. Em *Corredor de vídeo...*, somos levados a percorrer uma estreita passagem em cujo final se encontram dois monitores: um registra a imagem pré-gravada do corredor vazio; em outro, é exibida a nossa imagem, capturada por trás. Quanto mais próximo tentamos chegar de nossa imagem na tela, mais distante ficamos da câmera e, portanto, da imagem filmada. Perder sua própria figura enquanto se tenta alcançá-la é, no mínimo, uma sensação angustiante. Nesse caso, reforçada pela natureza claustrofóbica do exíguo corredor.

Em *Obra de vídeo para vigilância*, uma câmera de vigilância registra em tempo real a presença do espectador numa sala ocupada apenas por um monitor de tevê. Em sua tela, é exibida a imagem de outro aparelho, localizado em aposento idêntico e oculto, este sim recebendo o registro do visitante, em uma resolução desfocada, nublada, o corpo reduzido a uma sombra. Nauman antecipa assustadoramente, com três décadas de vantagem, as questões atuais sobre a manipulação da imagem pública, até por meio da programação televisiva. O que hoje é um conflito em busca da preservação de uma privacidade cada vez menor, em Nauman trata-se do nosso direito e da nossa vontade de recolhimento postos à prova. Mas não só. O trabalho parece tocar também a ansiedade presente nas relações com dispositivos e processos relacionais ocultos. Não saber em qual sala exatamente está sendo projetada nossa imagem nos tira a segurança de que, sim, dominamos o espaço que ocupamos naquele momento. Esses dois trabalhos tangenciam limites muito delicados sobre o *que* e o *quanto* estamos dispostos a ceder, a exibir de nós mesmos, o que desejamos ocultar de tudo isso e o alcance que os outros possuem sobre nossa própria imagem; além de nos propiciarem novos, reveladores pontos de vista a partir do furto do nosso corpo visual – a forma como somos percebidos, enfim.

Bom menino menino mau e *Incidente violento* baseiam-se num crescendo de nervosismo e agressividade. Neste último, os gestos interpretados por dois atores – um homem e uma mulher que se agridem com tapas, insultos, até que por fim ela o esfaqueia – tornam-se cíclicos pela repetição continuada e pela câmera, que descreve uma espécie de círculo/ espiral violenta, partindo e terminando no mesmo ângulo. Somos espectadores aqui, mas nem por isso imunes ao que se passa na tela – a observação contínua das imagens gera no observador o mesmo grau de tensa expectativa. Não temos escolha a não ser



afastar-nos do trabalho, do contrário somos envolvidos, mais e mais, no clima de neurose e paranóia. Em *Bom menino menino mau* passamos de testemunhas distantes para interlocutores diretos da obra. Novamente dois atores, de ambos os sexos, nos dirigem frases aparentemente e sem sentido, utilizando-se de opostos e de uma excitação que cresce até explodir em declarações raiosas. A palavra direta assume função rara na obra de Nauman, mas nem por isso mais clara. A inquietação de quem acompanha esses vídeos passa de um estado latente para aflorar em seguida, de forma indisfarçável. Ainda assim, a obra nos atrai. Ainda que de forma relutante, queremos participar.

O torpor sensorial acomete o visitante de maneira ainda mais intensa na sala em que está instalada a obra *Tortura do palhaço*. São quatro monitores e duas projeções que exibem um palhaço submetido a várias situações humilhantes e tortuosas – às vezes, auto-impostas. O patético de todas essas cenas não consegue suprimir a angústia de penetrar a sala – e nela se manter –, tomada pelas expressões de desespero do pobre palhaço. Nessas obras de Nauman, intuímos algo que se encontra oculto – as violentas tensões que varremos para debaixo de nossos tapetes. Reconhecemos sua existência, embora não as enfrentemos diretamente. Com Nauman, essa relação se completa. Sabemos, e vemos, que estão ali.

Circuito Fechado foi uma oportunidade única de encontro com a obra de um dos mais instigantes e influentes artistas norte-americanos surgidos na década de 1960. A lamentar somente, em contraposição à bela seleção de trabalhos, a forma como a exposição foi montada, com o som de algumas obras interferindo em outras. Particularmente, a sala em que se encontravam

Tortura do palhaço (Down torture), quatro monitores, quatro alto-falantes, quatro aparelhos de vídeo, dois projetores, quatro fitas de vídeo (cor e som), dimensões variáveis, 1987
(Coleção The Art Institute of Chicago. Waston F. Blair Prize Fund; Wilson L. Mead and Twentieth-Century Purchase Fund; por meio de doação anterior de Joseph Winterbotham; doação da Lannan Foundation, 1997)

trabalhos como *Bom menino menino mau* e *Incidente violento* apresentava uma confusão tamanha em sua organização, com tantas informações e ruídos lutando pelo mesmo espaço, que prejudicava significativamente a imersão nas obras.

Em um dos trabalhos mais recentes apresentados, *Armando um bom canto (alegoria e metáfora)* (*Setting a Good Corner (Allegory & Metaphor)*, 1999), Bruce Nauman aparece, aos 58 anos e fora de seu estúdio, construindo um canto para esticar uma cerca e instalar uma porteira em seu rancho, no Novo México. A filmagem com uma câmera fixa acompanha, sem pressa, a realização da tarefa. O vídeo aparentemente simplório esconde pistas importantes. O tempo de duração é o mesmo da tarefa realizada. A experiência, de praticar a ação, de observá-la e daí deixar-se envolver, intensamente, é fundamental aqui. Diferente de tendências várias de relaxamento e concentração, em que buscamos produzir algo em nós, nas obras de Nauman a situação simplesmente está lá. Como os mocinhos de velhos filmes de aventura, que esperam uma brecha nas clássicas armadilhas de pêndulos com lâminas, que vão e vêm cortando o espaço, para poder enfim escapar, devemos encontrar nosso próprio nicho de penetração nesses trabalhos. O resultado, o sentimento que deles advem não é de placidez, entretanto. Essas obras nos permitem antever o absurdo, doses de estranhamento e movimentações inspiradas por gestos inusitados. O resto, a experiência do contato, é a nossa parte.