

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

Danillo Silva Barata

Corpo-imagem

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2012

Corpo-imagem
Danillo Barata PUC-SP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

Danillo Silva Barata

Corpo-imagem

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Machado.

São Paulo

2012

Corpo-imagem
Danillo Barata PUC-SP

Termo de Aprovação

São Paulo, _____ de _____ de 2012

Banca Examinadora

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE SEJA CITADA A FONTE.

Barata, Danillo Silva

Corpo-imagem / Danillo Silva Barata. São Paulo, 2012

210 p.

Orientador: Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

1. Vídeo 2. Corpo 3. Performance 4. Artemídia 5. Arte baiana 6. Híbridismo

Corpo-imagem
Danillo Barata PUC-SP

Ao Tempo
Senhor de destinos

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa.

Ao meu orientador professor Dr. Arlindo Machado, um dos pesquisadores mais generosos que conheci.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

Às Profa. Dra. Christine Greiner e Cecília Salles, pela leitura atenta e contribuições no exame de qualificação.

A Cida Bueno pela simpatia e diligência.

Aos artistas Marcondes Dourado, Ayrson Heráclito e Rosana Almeida (Dropaut)

À Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

Ao Videobrasil pela disponibilização do acervo

A WBK Vrije Academie pelos estúdios e pela residência artística, em Haia, em 2009 e 2010.

A World Wide Fundation que gentilmente disponibilizou o acervo e pelo apoio na Holanda.

A Babalú (*in memorian*);

Ao Gun Cevi da nação jeje mahim e ao Rombono José Carlos pela vibração positiva;

A Gaiakú Luiza da Rocha (*in memorian*);

A minha companheira Cyntia Nogueira. A minha família: Luzia Barata, José Mário Barata (*in memorian*), David Barata, José Maria Barata, Catherine Barata e Clara Barata. Aos amigos queridos Fernando Pontes, Verônica Aquino, Ayrson Heráclito, Cláudio Manoel Duarte, Fabrizio Barata, André Itaparica, Tônico Portela, Carlos Costa, Ana Rosa Marques, Ana Cecília, Solange Farkas, Tom Van Vliet, Rodrigo Minelli, Georgina Gonçalves, Marcus Bastos, a Família Aquino Ribeiro.

[...] Os três principais alimentos do Nordeste são desidratados: farinha de mandioca, carne-seca e ritmo.

Mas é o ritmo que nos mantém de pé, verticais, que faz o papel dos ossos. Quando ficamos insulados e pobres, no sertão do Brasil, defrontamos um paradoxo: amávamos a herança cultural de nossos avós portugueses – civilizados pelos árabes na Idade Média, ao contrário do restante da Europa, educados pelos bárbaros cristãos, godos, visigodos, bretões...

Assim, amando a cultura moçárabe daqueles avós, mas analfabetizados pela penúria, nosso artifício vital foi falar cultura, conversar cultura, dançar cultura.

*Tom Zé
Parabelo: os ossos do ritmo do corpo*

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO _____	18
A poética do corpo _____	28
Práticas discursivas na arte eletrônica _____	38
Capítulo I – O DIÁLOGO ENTRE O CORPO E CÂMERA _____	43
1.1 Perspectivas do corpo-imagem no Nordeste Brasileiro _____	71
1.2 Pulsão entre Corpo e Câmera: Experiência do Super-8 na Bahia _____	79
Capítulo II – ECOLOGIA DE PERTENCIMENTO _____	84
2.1 O Fausto baiano _____	91
2.2 A carne _____	94
2.3 O dendê _____	99
Capítulo III – FÁBULAS E O MITO DE BAIANIDADE _____	105
3.1 Boderline: por uma emancipação do vídeo _____	106
Capítulo IV – UM SOCO NA IMAGEM _____	117
4.1 O inferno de Narciso _____	122
4.2 Capitália _____	127
4.3 Passarela _____	129
4.4 Corpos Interditados _____	133

4.5 O corpo como inscrição de acontecimentos _____	149
4.6 Um Soco na Imagem _____	159
PARTE III - CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	163
5.1 Diálogo entre passado e presente na Bahia _____	164
5.2 As artes plásticas na Bahia e seu legado modernista __	168
5.3 Avant-Garde na Bahia _____	168
Referências _____	174
Anexos - _____	181

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. Marcondes Dourado - Pombagira, 2007	19
Figura 02. Marcondes Dourado - Ogodô Ano 2000, 1996.	20
Figura 03. Marcondes Dourado - Bardo, 1996.	21
Figura 04. Ayrson Heráclito - Bôri de Oxossi, 2009.	22
Figura 05. Ayrson Heráclito e Danillo Barata - Barrueco, 2004.	23
Figura 06. Ayrson Heráclito - transmutação da carne, 2006.	24
Figura 07. Danillo Barata – Soco na Imagem, 2007.	25
Figura 08. Danillo Barata – Celestial Movements, 2010.	26
Figura 09. Danillo Barata – Panorama 360, 2009.	27
Figura 10. Marcel Duchamp – Descendo uma escada, 1952.	46
Figura 11. Yves Klein um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio! 1960.	49
Figura 12. Hélio Oiticica & Neville D`Almeida. Quasi-Cinema, 1977.	54
Figura 13. Letícia Parente. Marca Registrada, 1975.	57
Figura 14. Marina Abramovic – Rest Energy, 1980.	60

Figura:15 . Valerie Export – Touch Cinema, 1968.	61
Figura:16 - Joseph Beuys – Filz TV, 1970.	62
Figura 17. Yoko Ono - Cut piece, 1964.	65
Figura: 18. Keith Arnatt - Auto-enterro (projeto de interferência televisiva), 1969.	66
Figura: 19. Dimenti - Sensações contrárias - Mini-DV – 2007.	78
Figura: 20. Guto Parente - Flash Happy Society , 2009.	79
Figura: 21. Oriana Duarte - Plus Ultra , 2008.	80
Figura: 22. Milena Travassos - Vertigem , 2006.	80
Figura: 23. Claudio Manoel - Cuceta – A cultura Queer de Solange Tô Aberta, 2010	81
Figura: 24. Caetano Dias - O mundo de Janiele ,2007	82
Figura: 25. GIA - Acredite nas suas Acções, 2006	83
Figura 26. Ayrson Heráclito – Jesus no monte das oliveiras, 1986	89
Figura 27. Ayrson Heráclito – Segredos Internos, 2010	93
Figura: 28. Ayrson Heráclito, Transmutação-da-Carne, 2000	98

Figura: 29. Ayrson Heráclito - Divisor, 2000	100
Figura: 30. Ayrson Heráclito - O Condor do Atlântico, 2000	102
Figura: 31. Marcondes Dourado - Ogodô Ano 2000 - Vídeo – 1996.	107
Figura: 32. Marcondes Dourado - Ogodô Ano 2000 - Vídeo – 1996.	109
Figura: 33. Marcondes Dourado - Como uma onda no mar - Artista: Rebeca Matta - Video-clip – 1998.	112
Figura: 34. Marcondes Dourado - Lavagem da capela do MAM - Performance - 2007 - Bahia, Brasil.	114
Figura: 35. Marcondes Dourado - Pombagira - Vídeo - 2007 - Bahia, Brasil – 3’.	116
Figura: 36. Still dos videoclipes “Cidade de São Camaleão”, “Garotas boas vão pro céu, garotas más vão pra qualquer lugar” e “Alucinação” das bandas/ dos artistas “O Cumbuca”, Rebeca Matta e “Dois sapos e meio”, respectivamente, 2000.	120
Figura: 37. Still dos Ensaios Audiovisuais com Wagner Moura, Fábio Vidal e Danillo Barata, 1999.	121
Figura: 38. Cartaz da Exposição Coletiva “Terrenos”, Goethe Institut Inter Naciones, 2000.	121
Figura: 39: Still Vídeo Inferno de Narciso, 2000.	123
Figura: 40. Detalhe da videoinstalação Inferno de Narciso, 2000.	125

Figura: 41. Detalhe da videoinstalação Inferno de Narciso, 2000.	126
Figura: 42. Making Of do Curta Metragem Capitália, 2000.	128
Figura: 43. Making Of do Curta Metragem Capitália, 2000.	128
Figura: 44. Detalhe da Vídeo-instalação Passarela, 2001.	131
Figura: 45 . Detalhe da Videoinstalação Passarela, 2001.	132
Figura: 46. Detalhe da Vídeo-instalação Corpos Interditados, Interarte ICBA, 2002.	134
Figura: 47. Detalhe da Videoinstalação Corpos Interditados, 2002.	137
Figura: 48 Yves Klein - Antropometrias da época azul, 1960.	138
Figura: 49 – Still da Videoinstalação Corpos Interditados, 2002.	140
Figura: 50 – Still da Videoinstalação Corpos Interditados, 2002.	142
Figura: 51 – Still da Videoinstalação Corpos Interditados, 2002.	143
Figura: 52 – Still da Videoinstalação Corpos Interditados, 2002.	143
Figura: 53 – Detalhe da Videoinstalação Corpos Interditados, 2002.	145

Figura: 54 – Detalhe da Videoinstalação <i>Corpos Interditados</i> , 2002.	146
Figura: 55. Matéria do jornal Alemão <i>Die Tageszeitung</i> , de Berlin, 2003.	147
Figura: 56. - Eadward Muybridge - locomoção humana, 1887.	151
Figura: 57: Andy Warhol - Before and after, 1962.	153
Figura: 58 - Andy Warhol –Female movie star composite, 1962.	154
Figura: 59. Detalhe da Vídeo-instalação <i>O corpo como inscrição de acontecimentos</i> , Itinerância do 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica – ICBA, 2004.	155
Figura: 60. Detalhe da Videoinstalação <i>O corpo como inscrição de acontecimentos</i> , 2003.	156
Figura: 61. Detalhe da Vídeo-instalação <i>O corpo como inscrição de acontecimentos</i> , Itinerância do 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica – ICBA, 2004.	157
Figura: 62- Projeto da Instalação “Soco na Imagem”, 2006.	160
Figura: 63 - Instalação “Soco na Imagem”, Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia 2006.	161
Figura: 64. Instalação “Soco na Imagem”, 13º Salão da Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia, 2006.	162

Figura: 65 - LOOP "Soco na Imagem", 1'32", 16º Festival Internacional
SESC_Videobrasil, 2007. _____ 162

RESUMO

BARATA, Danillo. *Corpo-imagem*. 210 f. il. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

A pesquisa visa a analisar os modos discursivos, procedimentos influenciados por condições de produção, condições de interpretação e condições do discurso, na relação entre o corpo e a expressão videográfica. Dessa maneira, abordaremos trabalhos desenvolvidos que apontam para um caminho construído pela poética do corpo, utilizando como linguagens o vídeo, a *performance* e as videoinstalações. Motivados por esta tendência, buscamos uma ampliação desses conceitos e dos meios artísticos de expressão para a realização de uma pesquisa em análise das mídias. As seguintes questões norteiam nosso programa de pesquisa e estudo: 1. A relação entre poéticas e políticas dos corpos; 2. O diálogo entre o corpo e a câmera; 3. A arte eletrônica como campo preferencial para potencializar o discurso do corpo; 4. A busca “na tela” de uma episteme do corpo. O *corpus* é constituído por um conjunto de vídeos dos videoartistas baianos Ayrson Heráclito, Marcondes Dourado e Danillo Barata, produzidos entre a década de 1980 e 2010, que tem como poética os ícones do sincretismo religioso, a cultura de massa e o mito de baianidade. A metodologia utilizada nesta pesquisa baseia-se no contato dialético entre pesquisador e conteúdos de pesquisa, dentro de uma abordagem de análise e síntese, tendo como procedimento o método experimental aliado à busca de símbolos e signos culturais análogos ao conteúdo da pesquisa e aos meios de expressão artística. A interação do pesquisador com as técnicas trabalhadas e as linguagens de expressão deverá ocorrer tanto no sentido de estudo teórico, como também visando à intersubjetividade, ao pretender uma reavaliação dos conceitos e dos meios de expressão artística sob um olhar contemporâneo. O trabalho constante com as fontes bibliográficas e de pesquisa iconográfica permitirá o confronto com os limites do novo ambiente interativo, entre o corpo e a artemídia. Dessa maneira, nosso aporte teórico tem como base a teoria do processo, sobretudo, nas contribuições de Arlindo Machado, Philippe Dubois e Edgar Morin, da História Social e da geografia em Katia de Queirós Mattoso, Milton Santos e Antônio Risério, dos estudos da arte do corpo em Battcock, Henri Pierre Jeudy, Renato Cohen, Richard Schechner, Jorge Glusberg, da antropologia, dos estudos culturais e de uma história e sociologia da arte. O próprio campo de definição do nosso objeto na área da criação e experimentação da arte e da tecnologia nos faz cruzar metodologicamente procedimentos da linguagem e da narrativa e também da investigação dos processos técnicos.

Palavras-chave: Vídeo. Corpo. Performance. Artemídia. Arte baiana. Hibridismo.

ABSTRACT

The research aims to analyze the discursive modes, procedures influenced by production conditions, interpreting conditions and speech conditions, on the relationship between the body and the videographic expression. This way we will discuss a path built by poetics of the body, using as languages video, performance, and video installations. Motivated by this trend, we seek a broadening of these concepts and of artistic means of expression to conduct a survey on media analysis. The following questions guide our program of research and study: 1. The relationship between poetics and politics of the bodies; 2. The dialogue between body and camera; 3. Electronic art as preferred field to enhance the body's speech; 4. The "on screen" search of an episteme of the body. The corpus consists of a set of videos of the Brazilian video artists from Bahia, Ayrson Heráclito, Marcondes Dourado and Danillo Barata, produced between 1980 and 2010, who have as poetics the icons of religious syncretism, mass culture and the myth of "baianidade" (Bahia's way of being). The methodology used in this research is based on dialectical contact between researcher and research content within an approach of analysis and synthesis, having as procedure the experimental method combined with the experimental search of cultural signs and symbols similar to the content of research and means of artistic expression. The interaction of the researcher with the techniques dealt with and the language of expression should occur both in the sense of theoretical study as well as aiming intersubjectivity, when trying a reappraisal of concepts and means of artistic expression in a contemporary look. The constant work with bibliographic sources and iconographic research sources will allow the confrontation with the limits of the new interactive environment between body and media art. This way, our theoretical framework is based on the theory of the case, especially on the contributions of Arlindo Machado, Philippe Dubois and Edgar Morin, Social History and geography in Katia de Queiroz Mattoso, Milton Santos and Antonio Risério, studies of art body in Battcock, Henri Pierre Jeudy, Renato Cohen, Richard Schechner, Jorge Glusberg, anthropology, cultural studies and history and sociology of art. The very definition of our field in the area of object creation and experimentation of art and technology makes us cross methodological procedures of language and narrative and also research of technical processes.

Keywords: vídeo. Body. Performance. Media Art. Art of Bahia. Hybridism.

INTRODUÇÃO

Corpo-imagem
Danillo Barata PUC-SP

FIG:01. Pombagira, de Marcondes Dourado
Vídeo -instalação 2007 - Bahia, Brasil
LOOP - DV - NTSC - colorido - estéreo

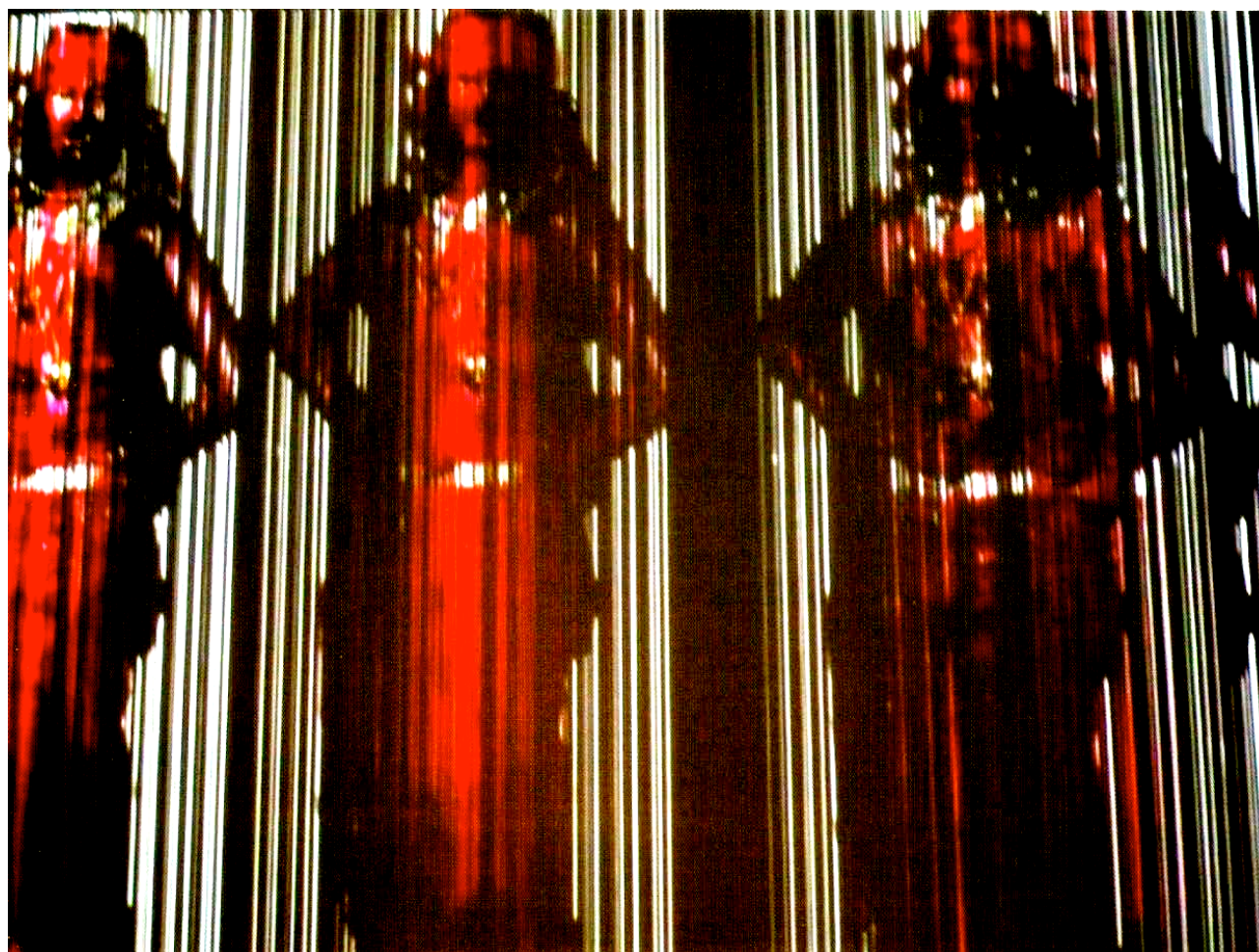


FIG:02. Ogodô Ano 2000, de Marcondes Dourado
Vídeo - 1996 - Bahia, Brasil
00:12:00 - S-VHS - NTSC - colorido - estéreo



FIG:03. Bardo, de Marcondes Dourado
performance - 1996 – Brasil



Fig: 04. Bôri de Oxossi, de Ayrson Heráclito

Performance - 2009 - Bahia, Brasil



FIG: 05. Barrueco, de Ayrson Heráclito e Danillo Barata
Vídeo - 2004 - Bahia, Brasil
00:05:00 - DV - NTSC - colorido - estéreo



FIG: 06. Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito
Performance - 2000 - Bahia, Brasil



Corpo-imagem
Danillo Barata PUC-SP

FIG: 07. Soco na imagem, de Danillo Barata
Video - 2007 - Bahia, Brasil
LOOP "Soco na Imagem", 1'32 - DV - NTSC - colorido - estéreo



Corpo-imagem
Danillo Barata PUC-SP

FIG: 08. Celestial Movements, de Danillo Barata

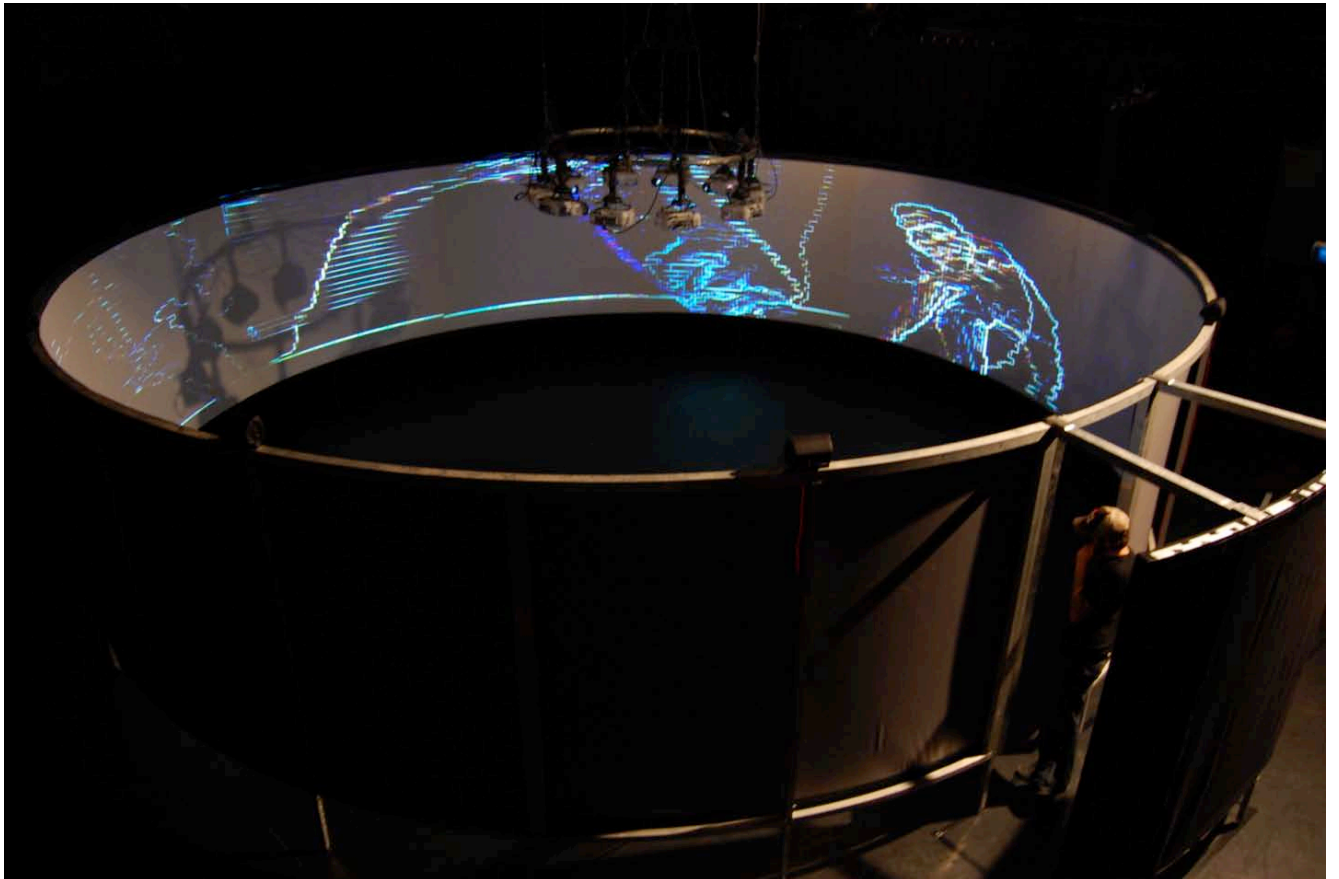
Vídeo-instalação - 2010 - Haia, Holanda
00:10:00 - Loop - DV - NTSC – colorido
estéreo



FIG: 09. Panorama 360, de Danillo Barata

Vídeo-instalação - 2009 - Haia, Holanda

00:05:00 - Loop - DV - NTSC - colorido - estéreo



1 INTRODUÇÃO

1.1 A Poética do Corpo

Esta pesquisa analisa os modos discursivos - procedimentos influenciados por condições de produção, condições de interpretação e condições do discurso - na relação entre o corpo e a expressão videográfica na obra dos videoartistas baianos Ayrson Heráclito, Marcondes Dourado e Danillo Barata. Dessa maneira, abordaremos trabalhos desenvolvidos que apontam para um caminho construído pela poética do corpo, utilizando como linguagens o vídeo, a *performance* e as videoinstalações. Motivados por esta tendência, buscamos uma ampliação desses conceitos e dos meios artísticos de expressão para a realização de uma pesquisa em análise das mídias.

O vídeo, no contexto da arte contemporânea, passa por uma contínua transformação. Trata-se de uma emancipação no campo da visualidade de uma juventude informada, que modifica os métodos operacionais quanto aos gêneros e, sobretudo, às linguagens. Ao observar as transformações ocorridas no campo do vídeo nos anos de 1980 e 1990, notamos uma estreita relação com as práticas, no campo artístico, do registro, da *performance* e do diário íntimo. Evidentemente, a facilidade no uso das câmeras digitais, aliada ao “excesso” na captura e no descarte, proporcionou uma mudança radical no que tange às relações com a imagem.

Ayrson Heráclito, Marcondes Dourado e Danillo Barata compõem a cena de artistas que articulam uma pesquisa sólida no campo da imagem. Perseguem com rigor os processos performativos e sua potencialização através da imagem. Desse modo, o processo se dá pela rara sensibilidade dos videoartistas, que conseguem ser parte do ambiente que performam e, por isso, suas *performances* e vídeos apresentam uma pulsação curiosa e sutil.

Há na Bahia, a partir de 1990, sobretudo em Salvador, uma ebulição no que diz respeito à produção de vídeo e de *performances*, pois a tradição do cinema novo e de Glauber, de certo modo, não deixou espaço para que ocorresse uma incursão em outras investigações que não fossem próprias do cinema. Nesse sentido, o vídeo na Bahia viveu nos anos 1990 seu momento de afirmação. Afirmação da linguagem, visto que até então era pensado como suporte e, portanto, necessitava ser entendido como uma outra plataforma de olhares.

Na seção Ecologia de Pertencimento, abordaremos a produção simbólica do artista **Ayrson Heráclito**. Heráclito nasceu em Macaúbas, interior da Bahia; o gosto pela leitura o fez conhecer, muito cedo, autores como Sartre e Nietzsche. Ingressou na Escola de Artes Plásticas em 1986 e no curso de Educação Artística da Universidade Católica do Salvador. O estudo dos movimentos de antiarte das décadas de 1960 e 1970, as experiências com o acaso e o aleatório das pesquisas musicais de John Cage sinalizavam para uma nova forma de ação artística, que ultrapassava o limite da tela: a *performance*. Inspirado em tais referências, apresentou pequenos *happenings* na faculdade, suscitando estranheza e curiosidade.

A transvanguarda e o neoexpressionismo da década de 1980 colocavam a metalinguagem como um caminho possível para ultrapassar os limites impostos ao fazer pictórico, que pareciam esgotar o seu potencial criativo com a arte contemporânea. Necessariamente, as leituras de Foucault acabaram por contaminar completamente a sua forma de pensar a arte. Pensar a estética como um momento de construção de verdades sobre a arte, historizar, completamente, todas as possibilidades pseudouniversalizantes da tradição artística ocidental, operando desconstruções de cânones e paradigmas.

Em 1989, concluiu o curso Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas. Em 1990, foi aprovado em concurso público promovido pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia, como professor de Educação Artística do primeiro e segundo graus, seguindo para Vitória da Conquista.

O seu retorno para Salvador dá-se em 1995, quando foi motivado pelo desejo de empreender estudos mais sistemáticos na área de Arte, bem como em Antropologia e História da Bahia. Ingressou no recém-criado mestrado de Artes Plásticas da Universidade Federal da Bahia (Ufba), com a pré-dissertação intitulada ***Segredos no Boca do Inferno: arte, história e cultura baiana***, tendo como orientador o Prof. Dr. Michael Walker.

Tomando como referência a poesia satírica e erótica de Gregório de Mattos, organizou um mapa de orientação para um estudo histórico-antropológico da "baianidade", traduzida na produção poética de Gregório de Mattos e o seu ajustamento na contemporaneidade.

A realização do trabalho exigiu-lhe uma vivência cotidiana, uma observação atenta do universo de pesquisa. Organizou, para tanto, um primeiro contato via a "poesia da época chamada Gregório de Matos" e o estudo histórico do Brasil colonial.

Estamos na cidade da Bahia: entre o moderno e o arcaico - "o monstruoso e o sublime" o nobre e o ignóbil - o carnaval e a miséria - a crítica e a emoção. E não estamos sós, estamos tropicalisticamente com todos os santos. Na velha relação do artista com o seu modelo, de certo um distanciamento platônico, onde o olho do artista investiga e se espelha no objeto de desejo e criação. Encontramos nas palavras de Antônio Risério citando Stefan Zweig (um escritor austríaco que se matou no Brasil) a minha verdadeira motivação para a criação deste conjunto de instalações. Ao comparar a cidade de Salvador com a atitude de uma velha rainha viúva - "uma rainha viúva, grandiosa como a das peças do Shakespeare," - acrescenta Risério "uma rainha tão bem sucedida em seus convites a idealizações paradisíacas que geralmente consegue ocultar dos olhos que a contemplam, a realidade de sua miséria e de seus conflitos sociais." - Então, como artista, adentro esta pesquisa, pinçando e picando certos segredos desta nossa cidade. Propus-me fazer uma pequena simbiose da cultura erudita e popular, pensando, com isto, exercitar os limites da arte, da antropologia, da história e da atitude artística. (HERÁCLITO, 1997, p. 14)

A partir desta visão, elaborou instalações onde os materiais utilizados não deveriam ser vistos como elementos da representação, mas sim como material em si, resultante das suas próprias fontes significantes. Apoiou-se, assim, nas concepções teóricas e nos ensinamentos estéticos de Joseph Beuys, para quem os materiais se sobrepõem ao artista enquanto identidade simbólica.

Joseph Beuys herdara dos seus estudos da década de cinquenta, quando foi aluno de Matarré, uma enorme sensibilidade para tratar das questões formais e compositivas diante do espaço. Segundo Heráclito:

Suas esculturas espaciais promovem um efeito onde o dramático, o patético, o hermético e o ancestral são revestidos de uma simplicidade que incorpora o acaso e revela uma inacreditável capacidade de transformar conceitos em imagens sensíveis. A obra de Beuys é a reunião, o conjunto integrado de muitas partes que se comunicam, gerando tensões de diversos tempos e espaços. (HERÁCLITO, 1997, p. 27)

Selecionou diversos materiais para a criação das obras. Enxofre, petróleo, besouros, rapadura, azeite de dendê, carne-seca, mapa de época. Associou a cada um deles uma referência culturalmente atribuída. Contudo, ao utilizá-las, recodificou-as, estabelecendo uma sintaxe dessas referências em relação ao espaço, desconstruindo e reconstruindo suas ordens simbólicas. Ao lê-las, o espectador estaria a desvendar a sua leitura da obra de Gregório de Mattos.

Na exposição **Terrenos**, retomou trabalhos utilizando dendê, material que fora primordialmente explorado na criação de esculturas apresentadas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) em 1995. O dendê ocupa um papel central na sua investigação recente. O azeite de dendê, como compreende, é um elemento que estabelece, pela sua condutibilidade, uma integração simbólica e mística daquilo que podemos perceber como a afro-baianidade, concebida, nessa sua imagem, como um corpo alimentado por esse “sangue ancestral”. O papel do sangue no corpo humano serve como referência associativa ao uso que faz do dendê na sua obra.

O projeto de Escultura social **A Transmutação da Carne**, evento artístico polifônico, desdobrado em várias etapas e instâncias sociais de intervenção, foi pensado no ano 2000. Nesta obra de fôlego, o artista tenta aplicar o conceito de escultura social, de Joseph Beuys, numa série de ações, cujo suporte artístico se utiliza da *performance*, da instalação e do *happening*, assim como da discussão como meios veiculadores da sua mensagem. Compreendido enquanto exercício de crítica social e renovação estética, tem como núcleo significante a confecção de uma coleção de roupas de carne, que, apresentadas em vários eventos e

situações, assumem formas diversificadas de ação artística, tendo a denúncia da fome no Brasil como a variável unificadora.

O conjunto da obra de **Marcondes Dourado**, natural de Irecê na Bahia, revela um flerte com a cultura baiana das paradas *gay* e, sobretudo, das comunidades marginalizadas. Podemos notar em alguns de seus trabalhos que o artista desenvolveu um gosto muito “profícuo” pela obra do japonês Kazuo Ohno, um dos mais inquietos e contundentes artistas da dança, pela sua contribuição ao teatro ocidental, ao fundar um novo paradigma no teatro-dança. O desconforto, a solidão e o vazio são sentimentos expostos em alguns dos seus vídeos, que convocam a uma “imagem-manifesto” de uma sociedade pós-bomba atômica.

Na produção videográfica de Marcondes, o mito da baianidade e as fábulas que permeiam sua produção são elementos cruciais para estabelecer uma conexão com a produção de um território informado por uma mistura de culturas, crenças e sexualidades. Não é demasiado afirmar que, no campo de investigações da *performance* e do vídeo, temos Marcondes Dourado como um de seus grandes investigadores.

Nascido no semiárido baiano, traz essas referências na gênese de sua produção simbólica. Irecê, um território onde a seca é vista por toda parte, tem um solo extremante rico em minerais. Conhecida como “terra do feijão” nos anos de 1990, foi um dos centros mais importantes do semiárido baiano. Em 2006, a Bahia passou a ter uma nova configuração, desta vez baseada em territórios de identidade, e a região de Irecê recebeu a denominação de Sertão Produtivo. Terra de um vermelho intenso, o solo tem pigmentação muito forte e contrasta com os umbuzeiros na paisagem.

No final dos anos 1980, Marcondes ingressou na Escola de Belas Artes da Ufba, mas logo decepcionou-se com o currículo e as convenções estéticas da Escola. Passou a interagir com professores e alunos das Escolas de Dança, Teatro e Música da Ufba, que para ele de algum modo ampliariam sua formação. Nesses encontros, conheceu a *performer* Sandra Del Carmen com quem pôde aprender os conceitos de *performance*. Sandra acabara de chegar ao Brasil e montara um grupo denominado de “Corpo sem Órgãos”, influenciada pelos textos de Deleuze. Nessa formação, construíram uma série de *performances* e vídeos.

Marcondes, por sua vez, sentia um abismo visível em todo o trabalho que precisaria desenvolver para atualizar-se em relação àqueles conceitos. Por outro lado, Sandra foi recusada no mestrado em Dança, pois para a Escola aquilo que ela fazia não era dança. Um fato bastante contraditório, pois as escolas de artes da Ufba na sua formação sempre foram vanguardistas, como veremos mais adiante.

No início dos anos 1990, o artista ganhou uma câmera Super-VHS da família e começou a investigar as festas populares e o comportamento dos soteropolitanos no subúrbio de Salvador. Essas derivas iriam constituir um capital simbólico extremamente rico e sofisticado. Marcondes iniciava então seus processos de entendimento da própria precariedade que o dispositivo em termos de resolução e profundidade de campo apresentava e tomava partido utilizando-se de uma estética muito particular. Em 1995, realizou *Ogodô 1*, um vídeo que se constitui como um registro da Quarta-Feira de Cinzas do Carnaval daquele ano. O vídeo não apresenta nenhum elemento mais sofisticado de edição ou tratamento de imagem. O som é uma música do Tom Zé, *Ogodô Ano 2000*, que nomearia o

seu trabalho mais adiante. Ao ter acesso a uma ilha de corte, iniciou de forma autodidata os processos de edição e tratamento de imagem, o que resultaria em uma fatura bastante sofisticada. Com este trabalho ganhou o prêmio do Videobrasil em 1996 e ratificou sua inserção no campo da imagem videográfica.

Poderíamos aferir que Dourado seria uma terceira geração de artistas da Imagem, que dialogam com os elementos da cultura baiana e exploram de forma bastante radical os elementos da sexualidade, religiosidade e negritude. Precedido pelo etnólogo Pierre Verger e por Mário Cravo Jr., Marcondes Dourado realiza um trabalho sensível ao passo que se insere em caminhos de uma fabulação narrativa.

Danillo Barata, nascido em Salvador, é autor de uma obra que tem como centro a relação entre corpo e câmera, corpo e sistema da arte, corpo e mundo, sobretudo, em seus estratos sociais. Está interessado na produção contemporânea que articula *performance*, imagem e arte eletrônica.

A motivação para criar precedeu sua entrada no curso de Desenho e Plástica da Universidade Federal da Bahia em 1997. Desde muito antes, a casa paterna já lhe oferecia o primeiro e fundamental encontro com o mundo das artes: um dia a dia marcado pelo fazer artístico e pelas obras do pai, José Mário Barata, pintor autodidata.

Durante o período de estudos universitários, o artista desenvolveu trabalhos como assistente de cenografia e integrou por dois anos o núcleo técnico do Teatro Castro Alves, em Salvador, onde assinou cenografias como a do espetáculo *Lábaro Estrelado*, dirigido por José Possi Neto. As pesquisas que desenvolvia na Escola de Belas Artes incorporavam-se aos processos cênicos.

No segundo ano de faculdade, o contato marcante com a fotografia causou o que o artista define como um “encantamento com a imagem”. Sob esse impulso, escreveu seu primeiro roteiro e dirigiu seu curta-metragem, em 16mm, *Barbearia Ideal* (1998).

Depois de sua experiência no Teatro Castro Alves, o artista passou a trabalhar na Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia, onde desenvolveu uma série de trabalhos em vídeo e criou o projeto *Videoclipes de apoio aos novos talentos da música baiana*. Os clipes *Cidade de São Camaleão* (para O Cumbuca), *Garotas boas vão pro céu, garotas más vão pra qualquer lugar* (para Rebeca Matta) e *Alucinação* (para a banda Dois Sapos e Meio), os quais dirigiu, serviram de importante introdução ao casamento de som e imagem.

Em paralelo com a intensa produção audiovisual, o criador refletia sobre seu processo de criação em um grupo de estudos que o aproximou de outros estudantes da Escola de Belas Artes da Ufba interessados em investigar as poéticas visuais.

Em 2000, foi convidado a integrar a coletiva “Terrenos”, ao lado de artistas baianos da novíssima geração: Zuarte, Marepe, Zau Pimentel, Ayrson Heráclito, Marco Aurélio, Gaio, Iêda Oliveira e Eneida Sanches. Expôs a videoinstalação *O Inferno de Narciso*, concebida a partir da “relação narcísica com a sociedade de consumo e a necessidade de espelhamento” e com base no mito grego descrito em *Metamorfoses*, de Ovídio.

Protagonizado pelo artista, o projeto desencadeou o interesse em explorar o próprio corpo como fonte de reflexão e matéria-prima de obras posteriores.

“Experimentei uma forte relação com o meu corpo por estar posando e misturei isso a uma tradição do autorretrato.”

Também determinante para essa decisão foi a produção de seu segundo curta-metragem, *Capitália* (2002). Inspirado em outro clássico, a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, o filme sobrevoa a vida noturna no centro de Salvador e flagra seus personagens à luz dos pecados capitais.

No ano seguinte, explorou a linguagem da instalação em *O Corpo como Inscrição de Acontecimentos*, em que relaciona rostos e torsos com palavras/conceitos como “vigor” e “juventude”. Seguiu-se o vídeo *Barrueco*, realizado com Ayrson Heráclito em 2004, no qual despontam elementos simbólicos da masculinidade e da negritude. Em 2007, voltou a utilizar a própria imagem no vídeo *Soco na Imagem*, em que boxeia com a câmera – e cria uma tautologia entre o espectador e a tela – como se com um adversário ou espelho. Exibida em *loop* no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, a obra chama atenção para a trajetória do autor. Com este vídeo conquistou uma residência artística, que foi realizada em 2008 na Werkplaats voor Beeldende Kunsten Vrije Academie, em Haia. Nasceu dessa vivência a série *Panorama 360º*, *Celestial Movements* e *Bruce Nauman`s Friend*, que ganharia outros desdobramentos em 2009, em nova viagem à Holanda.

Nessa primeira leva de vídeos, o autor realizou uma espécie de “decupagem explícita” de registros feitos na Bahia; o que muda a cada episódio são os ângulos, velocidades, edições, personagens e recursos sonoros, em visões distintas dos mesmos fatos. Desenvolveu, na segunda fase da série, estudo baseado em textos dos historiadores João José Reis, Flávio dos Santos Gomes e

Marcus J. M. de Carvalho para retratar a trajetória de um escravo africano que comprou sua alforria no Brasil, estudou árabe em Serra Leoa e foi preso sob suspeita de conspiração. No entanto, o contato mais próximo com as comunidades islâmicas fizeram com que desistisse do projeto com foco no Islã. O assassinato de um artista por um membro da comunidade islâmica fizeram-se refletir sobre o impacto desse projeto na sua poética.

Inicia um trabalho complexo, que usa dez projetores para criar um ambiente imersivo com 360° de imagem em movimento sincrônico. Trata-se de uma estrutura interessante para pensar o conceito de vídeo expandido.

Práticas Discursivas na Arte Eletrônica

Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), Walter Benjamin desenvolveu ideias ainda inspiradoras. Ao refletir sobre a especificidade do discurso da obra de arte na época de sua normativa reprodutibilidade técnica, quando as noções antigas de aura, autenticidade e valor cultural foram destituídas ou deslocadas pelas de valor de troca e consumo industrial, Benjamin observava um deslocamento do receptor no que diz respeito à mobilização de sua consciência, imaginação e, por conseguinte, à mobilização de sua sensibilidade e condição de sujeito. Uma outra questão sugerida pelo autor, fundamental para esta proposta de pesquisa, refere-se a uma transformação da corporalidade humana. As novas tecnologias de comunicação, que, para Benjamin, ampliavam o poder de penetração na vida social, ao mesmo tempo que se distanciavam desta própria vida através da sua

fragmentação e refração ao longo do século XX, aliadas à troca e consumo industrial, viriam, pouco a pouco, gerar novas formas de sociabilidade, novos padrões de intercâmbios que prometem remodelar, generalizar e dominar as relações sociais.

Entre os aspectos mais instigantes deste fenômeno comunicacional, destacam-se a prescindibilidade de objetos materiais durante a comunicação; uma aparente base igualitária no acesso à informação e durante “conversas” virtuais; o esvaziamento da autoridade de falar e ser ouvido baseado no acúmulo de experiência vital, poder de trânsito ou de prestígio social; prescindibilidade do contato entre corpos humanos; desmembramento da relação fundamental entre corpos e personas reais uma vez que, neste caso, corpos se constituem e são desejados como textos e símbolos a serem lidos e personas podem ser ficção e fantasia. (SEGATO, 1997)

A proposta de trabalho, aqui apresentada, pretende refletir sobre a relação entre *O corpo e a expressão videográfica: práticas discursivas na arte eletrônica*, considerando-o num contexto em que as novas tecnologias de comunicação superam e nos distanciam da vida social ordinária, esvaziam modelos tradicionais de sociabilidade, ao tempo que impedem e retardam interações e relações que não sejam baseadas nas velhas assimetrias entre as raças, os gêneros, as sexualidades e em inscrições de sentido prescritas nos corpos. As seguintes questões nortearam nosso programa de pesquisa e estudo: 1. A relação entre poéticas e políticas dos corpos; 2. O diálogo entre o corpo e a câmera; 3. A arte eletrônica como campo preferencial para

potencializar o discurso do corpo; 4. A busca “na tela” de uma episteme do corpo.

Para analisar os modos discursivos – procedimentos influenciados por condições de produção, condições de interpretação e condições do discurso – na relação entre o corpo e expressão videográfica – abordaremos trabalhos desenvolvidos que apontam para um caminho construído pela poética do corpo, utilizando como linguagens o vídeo, a *performance* e as videoinstalações. Motivados por esta tendência, buscamos uma ampliação desses conceitos e dos meios artísticos de expressão para a realização de uma pesquisa na linha de pesquisa 3: análise das mídias.

A metodologia utilizada nesta pesquisa baseia-se no contato dialético entre pesquisador e conteúdos de pesquisa, dentro de uma abordagem de análise e síntese, tendo como procedimento o método experimental aliado à busca de símbolos e signos culturais análogos ao conteúdo da pesquisa e aos meios de expressão artística. A interação do pesquisador com as técnicas trabalhadas e as linguagens de expressão deverá ocorrer tanto no sentido de estudo prático-teórico, como também visando à intersubjetividade ao pretender uma reavaliação dos conceitos e dos meios de expressão artística sob um olhar contemporâneo.

O trabalho constante com as fontes bibliográficas e arquivos midiáticos permitiu o confronto com os limites do novo ambiente interativo, entre o corpo e a artemídia. Dessa maneira, nosso aporte teórico tem como base a teoria do processo, sobretudo, nas contribuições de Arlindo Machado, Philippe Dubois e Edgar Morin, da História Social e da geografia em Katia de Queirós Mattoso,

Milton Santos e Antônio Risério, dos estudos da arte do corpo em Battcock, Henri Pierre Jeudy, Renato Cohen, Richard Schechner, Jorge Glusberg, da antropologia, dos estudos culturais e de uma história e sociologia da arte. O próprio campo de definição do nosso objeto na área da criação e experimentação da arte e da tecnologia nos faz cruzar metodologicamente procedimentos da linguagem e da narrativa e também da investigação dos processos técnicos. O próprio campo de definição do nosso objeto na área da criação e experimentação da arte e da tecnologia nos faz cruzar metodologicamente procedimentos da linguagem e da narrativa e também da investigação dos processos técnicos.

Desenvolvemos uma exploração teórica sobre a relação entre o corpo e a expressão videográfica, focado na produção dos videoartistas baianos, considerando-a como lugar “de inscrição de acontecimentos”, “experiências” e sentidos sociais, culturais e históricos. Este projeto tem um caráter eminentemente teórico, uma vez que busca a elaboração ou sistematização de conceitos e categorias que permitam analisar o corpo e corporalidades contemporâneas mediados pela arte eletrônica. Por outro lado, pretende elaborar a descrição, a interpretação e análise de práticas corporais, assim como a análise, experimentação e interpretação de símbolos e signos inscritos no corpo através da mídia e meios de expressão artística.

Faremos uma leitura de conceitos que não se limitem apenas aos seus valores históricos. A pesquisa extrapola-os quando vê possibilidades destes conceitos juntos expressarem uma atitude artística transformadora, explorando as relações entre Tradição e Contemporaneidade. Escolhemos linguagens contemporâneas, tais como: *performance*, vídeo e videoinstalação. Para tanto,

é importante compreender a psicologia dos signos e sua abrangência, assim como a estrutura de novas linguagens enquanto meios de produção de imagens.

CAPÍTULO 01

O DIALÓGO ENTRE O CORPO E A CÂMERA

2 O DIÁLOGO ENTRE O CORPO E A CÂMERA

Os formatos transgressores das *performances* e da videoarte nos anos de 1960 e 1970 nortearam o direcionamento das atividades artísticas na contemporaneidade. O desdobramento de suas ações, aliado ao contexto político da época, permitiu que as práticas e os terrenos de intervenções apresentassem a vida diretamente com os seus objetos, fugindo assim da representação realista e da interpretação subjetiva na arte. Tais práticas permitiram um discurso mais visceral no que tange às posturas marginais, fora do sistema social, instaurando novas concepções artísticas, contudo essas experimentações não escaparam de um declínio político-estético. Visões mais antropológicas, como a do artista Joseph Beuys, definem a arte “como qualquer tipo de ser ou de fazer, e toda a tecitura social, incluindo a política”. Com efeito, a escultura social preconizada por Beuys estava no coração das atividades artísticas da época e serviram de farol para as décadas seguintes.

As práticas nos campos dessas ações vão tornar-se “uma forma de expressar a experiência da marginalidade cultural ou de dar voz àqueles que, por vários motivos, são excluídos da experiência cultural.” (ARCHER, 2001 p. 236) Com o desenvolvimento da *performance* e da videoarte, em constante diálogo de superação com o espaço, como fuga e reflexão sobre o caráter mercadológico da arte e de toda estrutura (museu, galeria, *marchand*), essas duas linguagens vão agregar-se aos muitos falares na contemporaneidade, onde o corpo é elemento fundamental, seja pela sua plasticidade ou até mesmo pelo inusitado de suas

ações. Dessas investigações, três paradigmas estéticos foram instaurados: a arte como processo e não como resultado final; a participação direta do público na criação e construção da obra; e a incorporação da dimensão ambiental da obra de arte. (CAGE, 1985) O objeto artístico transforma-se, não se resumindo apenas ao produto final e passando a ser compreendido como um todo – processo e procedimentos.

A experiência dos dadaístas no início do século XX proporcionou a formação e as bases do espírito transgressor. O espírito provocativo de seus participantes quebrava o modelo tradicional, desenvolvendo uma ampliação do fazer artístico, conectando literatura e dança, além de incorporar a presença do artista. Seus mentores, o filósofo Hugo Ball, juntamente com Tristan Tizara e Hans Harp, fazendo a junção de outras expressões como poesia, literatura, pintura e música, desenvolviam *performances* com o propósito de despertar a atenção do espectador e promover a experimentação de outros meios. Para Virilio:

No início do século XX, com os futuristas e Dada, caminhava-se para uma despersonalização total da coisa dada a ver, bem como também de quem a olha, e o jogo dialético entre artes e ciências se apaga progressivamente em benefício de uma *lógica paradoxal* que prefigurava aquela, delirante, da tecnociência. (VIRILIO, 2002, p. 52)

Através da negação da arte, da passagem da obra a objeto, da quebra com a representação e os meios tradicionais da arte, promovia-se a antiarte. E é na obra de Marcel Duchamp, sobretudo, nas obras *Roda de Bicicleta* e *Suporte de Garrafas*, de 1913 e 1914 respectivamente, que o artista se coloca como um interlocutor transgressor, ao retirar objetos de seu lugar de origem, desvinculando-os de sua função e apresentando-os como *ready-mades*. A arte passa talvez pelo seu maior deslocamento, sua negação. Nesse contexto, termos

como “objeto” e “processo” marcam e imprimem os conceitos que futuramente vamos ver na pós-modernidade, a exemplo do conceito de “apropriação”. Duchamp e os demais artistas dadaístas estavam então acionando o espírito crítico, despertando um diálogo entre Obra X Artista X Fruidor.

**Figura 10 – Duchamp.
Descendo uma Escada, 1952**



Duchamp foi um dos grandes precursores da arte do corpo. Em seus trabalhos fotográficos em que aparecia vestido de mulher e assinava como Rose Sélavi, levava a experiência corporal ao estatuto de obra. Amparou-se em procedimentos fundamentais para o alicerce das futuras *performances*. Questionou o conceito de autoria. Apresentou-se também em fotografias, com desenhos (feitos com corte de cabelo) em sua cabeça e jogando xadrez com uma modelo nua. Em verdade, Duchamp “jogava” de maneira irônica com a instituição

artística. Era uma maneira de artista (Duchamp) e obra (modelo) desenvolverem uma outra relação, desconstruindo do ponto de vista formal o próprio modernismo. Para Gardner:

O fundador da moderna arte do corpo foi Marcel Duchamp, que se vestiu como uma *drag queen* nos anos vinte e fez com que escrevessem palavras em sua cabeça através de cortes de cabelo na esperança de espremer o último sumo do modernismo.(GARDNER, 1996, p. 202)

Segundo o autor, os passos de Duchamp não foram seguidos até os anos setenta do século XX, quando artistas do akitionismo, entre eles Vito Acconci, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler e Artur Rainer, conquistaram uma proximidade com suas ações.

O Manifesto Futurista, apresentado no Variety Theater (1913), trazia consigo o espírito transgressor em manifestações que ocasionavam confusões generalizadas. As “Noites Futuristas” aconteceram após o Manifesto de Marinetti, que incitava os artistas “a cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada” (apud GLUSBERG, 1987, p.13). Esse espírito transgressor permeou o fazer artístico dos futuristas e foi transmitido aos dadaístas, como fica evidenciado em suas ações. Um deles, Hugo Ball, poeta alemão fundador do Cabaret Voltaire, foi profundamente inspirado pelas montagens de Frank Wekending. Segundo Glusberg, “foi com suas cenas de Cabaré nos anos de 1900-1910 o precursor da Body-Art dos anos sessenta. Infelizmente Wedekind não tem tido esse reconhecimento.” (1987, p. 14)

A partir do Manifesto Surrealista de 1924, que concentrou as suas atividades em torno da poesia e do cinema, aconteceram, do ponto de vista formal, as

primeiras *performances* e experiências de cinema de artista.¹ Os seus manifestos eram próximos aos procedimentos das *performances* atuais, caracterizando-se pelo “abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico, fundamento básico recém definido por Breton”. (GLUSBERG, 1987, p. 20)

Muito embora a percepção dos artistas estivesse em interpretar e não mais representar a realidade após a inserção e incorporação de meios técnicos para captura e manipulação da imagem², os artistas de vanguarda estavam interessados em romper com os espaços formais das linguagens. Um sentido mais interdisciplinar despontava à época, para Canongia:

O cinema, mais que a fotografia, a *collage*, a fotomontagem e outras técnicas de integração visual, permitiu e permite desenvolver, em diversos níveis, a enorme variedade das experimentações lingüísticas, tentando empregar ousadamente a matéria fílmica, não como suporte da imagem, mas como a imagem em si mesma. As pesquisas contemporâneas perceberam claramente a amplitude atingida pela interdisciplinaridade de linguagens, pelo uso de *medias* integrados e procederam à análise de suas próprias relações semânticas. Assim, se dois meios se tangenciam, naquele ponto fica inaugurado um terceiro espaço de operação. (CANONGIA, 1981, p. 9)

O início da década de 1960 vai instaurar a quebra de um novo paradigma na arte: não se representa, nem interpreta e agora tudo é apresentado. Talvez o conceito de apresentação seja o mais apropriado para criar as bases da

¹ Canongia afirma em seu texto “Panorâmica em Quase-Cinema”, que “foi o Léopold Survage, em 1914, o primeiro a antecipar e descrever um projeto de cinema abstrato, pictórico”. No entanto, foi a partir dos filmes *Anémic Cinéma* (1926) e *Rotative d’émisphère* (1925), de Marcel Duchamp; *Entr’acte*, de Picabia e René Clair; e *Ballet Mecanique*, de Léger, que a interface entre as linguagens – a do cinema e a das artes plásticas –, através de uma fusão, criaram uma terceira, particular e autônoma.

² Para melhor entendimento deste conceito, ver o texto de Edmond Couchot “Da representação à simulação”. In: PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

performance. O artista, o seu corpo em diálogo com o espaço, com o público e com a câmera.

**Figura 11 – Yves Klein. Um homem no espaço!
O pintor do espaço lança-se no vazio! 1960**



Foi no início dessa década que Yves Klein realizou o que poderíamos denominar de primeira *performance*, *O Salto no Vazio*. Curiosamente, é com a mediação da fotografia que teremos umas das obras mais marcantes da *performance*. Segundo Weitemeier:

Neste contexto, a imagem que retrata Yves Klein a lançar-se livremente no espaço, um ano antes do primeiro vôo espacial tripulado, assumia um valor iconográfico muito particular. Simultaneamente, a montagem fotográfica de *Um Homem no Espaço!* voltava a dar vida a reminiscência de um sonho antigo – voar – refletindo também um arquétipo da Arte

Contemporânea, com sua otimista crença no potencial do futuro. (WEITEMEIER, 2001, p. 51).

Esta obra, que é lembrada como uma das primeiras *performances*, é material vasto para engendrar uma análise minuciosa da quebra de paradigmas na história da arte ocidental. Tornou-se um dos trabalhos mais emblemáticos, pois desempenhou uma forte influência em diversos movimentos da arte no período.

Ainda hoje, numa época em que as novas tecnologias e o satélite possibilitam uma circulação extremamente rápida da informação, a invenção mediática de Yves Klein continua a ser um fenômeno verdadeiramente notável. Publicado há mais de 30 anos, o seu auto retrato em Salto no Vazio abriu inegavelmente caminho para uma arte prioritariamente fundamentada na imaginação. A autenticidade da sua contribuição para a concretização do sonho de voar explica por que motivo Yves Klein é considerado não só o grande pioneiro da arte europeia da década de 60 do século XX, mas também a sua projeção internacional ao longo dos anos 70 e 80 do mesmo século. Joseph Kosuth consagrou-o como fundador da arte conceitual. Os movimentos <<Fluxus>>, os <<Hapenings>>, as <<performances>> e a <<body art>>, cada um à sua maneira, encontraram-se estruturalmente relacionados com o seu trabalho. (WEITEMEIER, 2001, p. 51)

Nesta obra, há o rompimento com o espaço, a quebra do lugar preferencial – o ateliê. O trabalho consiste em uma montagem fotográfica em que o artista se lança no “espaço” pela janela de seu ateliê. Desempenha ali o papel de sujeito e obra. O registro fotográfico foge ao conceito de obra acabada e instaura as etapas do processo de execução e concepção.

Ainda no campo performático, vamos observar o artista John Cage, que integrou experiências em diversos campos artísticos, tais como música, teatro, pintura, poesia e dança. Criou os chamados *Untitled Events*, conservava a individualidade das linguagens, ao mesmo tempo que formava “uma sexta linguagem”. Cage desenvolvia experimentações em relação à música, que denominava de “música aleatória”. Os *Untitled Events* abrangiam, também,

inserções de projeções de *slides* e de filmes, assim como a execução de uma composição com a utilização de rádio. Críticos, teóricos e historiadores atribuem a Cage, com seu evento de 1952, um importante papel como fonte geradora da incrível produção artística dos anos sessenta e setenta. (GLUSBERG, 1987, p. 26) Ministrou cursos na escola de Investigações Sociais nos Estados Unidos e foi membro do Grupo Fluxus.

A criação do Grupo Fluxus vai tornar-se um dos marcos da arte contemporânea. Descrito pela sua atitude subversiva e preocupada com as mudanças que as instituições estavam promovendo na arte, o Fluxus explorou conexões entre as artes visuais, poesia, música, teatro e marcou pelo radicalismo nas *performances*, nas suas ações, que combinavam o teatro de guerrilha e os espetáculos de rua, reunindo artistas de diversas áreas. Um de seus idealizadores, George Maciunas, realizava “concertos” de grande experimentação, que classificava de “Teatro NeoBarroco de mixed-media”. Segundo Maciunas:

A arte Fluxus não levava em consideração a distinção entre arte e não arte, não levava em consideração a indispensabilidade, a exclusividade, a individualidade, a ambição do artista; não considera toda pretensão de significação, variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade, grandeza. Lutamos, isso sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e, por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma gag. Somos uma fusão de Spike Jones, Vaudeville, Cage e Duchamp. (apud GLUSBERG, 1987, p. 38)

O Fluxus iniciou suas atividades no início dos anos sessenta; era um grupo de jovens estrangeiros e americanos residentes no bairro do Soho, em Nova York, que na época era um dos bairros com as galerias de arte de maior

representação na América. O grupo desenvolveu uma série de atividades entre objetos e publicações como forma de ampliar o discurso do artista e envolver de modo direto a sociedade, assim como os seus participantes, entre eles: Joseph Beuys, Yoko Ono, John Cage, Nam June Paik, Karlheinz Stockhausen, Ken Friedman e o próprio Maciunas.

O corpo em diálogo com o espaço emerge em um período em que a inquietação de diversos artistas tomados pela ideia da chamada antiarte desperta novas maneiras de ressignificar a estética e a própria definição de arte. Fugindo do contexto mercadológico, que transformou boa parte da produção artística em objetos de consumo dos especuladores e grandes empresários do mercado financeiro, a reação dos artistas nos anos 1960 e 1970 foi deixar de fazer objetos e fazer uma arte que teoricamente não poderia ser vendida, arte que fosse simplesmente um evento, deixando apenas um registro em filme ou em *tape*. Assim, o corpo assume um lugar estratégico para a ação artística. Um desejo de retornar ou tomar a cabo o famoso lema dadaísta, a fusão da arte-vida. Para Gonçalves:

A combinação da exaustão do espírito transgressivo dos anos 60, a influência do pensamento pós-estruturalista, a consolidação da cultura de massa e dos usos da tecnologia nas artes efetivamente afetaram a performance, especialmente a partir dos anos 80.

Conseqüentemente, essas mudanças também afetaram premissas Teóricas e políticas nas artes, fato sensível na rejeição da noção de presença imediata do artista como “pura diferença”. (GONÇALVES, 2006, p. 92)

A tragédia, o desconforto e a crítica social são a tônica das atividades na arte desse período. A apropriação desses temas pela arte conceitual e minimalista por artistas como Richard Serra, com seu vídeo *TV Del People*,

colocava em xeque a responsabilidade das grandes corporações americanas pela industrialização da cultura. A busca de novos modos de expressão, o estreitamento entre arte-vida, era esta a forma como o artista estabelecia a interlocução social, sendo agente primordial do discurso contundente e provocativo. Arraigado à sua poética, diminuindo os espaços interior-exterior.

Não por acaso o surgimento dessas linguagens estava associado a momentos muito particulares da metade seguinte do século XX. As definições de arte e política, a questão do gênero e a postura marginal permearam as práticas e os terrenos de intervenções deste período. Era necessário apontar outros caminhos, e outras narrativas só se tornaram possíveis através de dispositivos midiáticos. É evidente que, no campo teórico, textos seminais como o de Marshall McLuhan apontaram para a direção da inevitabilidade do meio e suas operações; e, no campo do simbólico, o ensaio de Guy Debord “A sociedade do espetáculo” de 1967, que destaca-se em torno do comportamento na modernidade. Outro aspecto fundamental diz respeito a mudança de eixo: a ambiência. A partir da 2ª Guerra, muitos artistas migraram para a América e isso, de certa maneira, permitiu uma relativa liberdade no que se refere ao uso e acesso a outros meios na arte. No documentário *América*³, Rauchenberg comenta que “Na América os artistas não precisaram competir com dois mil anos de história, as coisas eram mais livres. Os artistas podiam fazer o que queriam.” Notadamente, parte desse comentário diz respeito à abertura dos currículos nas academias de arte e, evidentemente, os centros de tecnologias foram o diferencial da videoarte na América do Norte. Desse modo, havia uma distância real na experiência do vídeo nos EUA em relação à experiência brasileira, pois o processo de iniciação do

³ Documentário América – Video Filmes – Dir. João Moreira Salles, 1990.

vídeo no Brasil se deu de forma muito particular. Alguns artistas, entre eles Antônio Dias e mais tarde Rafael França, dispuseram da tecnologia desses grandes centros, na Itália (Art Tape 22) e na América (Instituto de Arte de Chicago) respectivamente. Entretanto, como afirma Arlindo Machado, quando considera os demais artistas, o processo intuitivo e a falta de recursos tecnológicos marcaram o vídeo brasileiro nos primórdios. De todo modo, a inserção do vídeo no Brasil aconteceu relativamente breve em relação à produção internacional.

**Figura 12 – Hélio Oiticica & Neville D’Almeida.
Quasi-Cinemas / CC5 – Hendrix War, 1973**



Nessa perspectiva, em 1973, Hélio Oiticica desenvolveu, através de projeção de *slides*, filmes e instalações, o quase-cinema (CANONGIA, 1981, p.20); a aproximação da “polifonia” dos meios vai visionar a experiência das mídias no final do século XX, que tornarem-se mais acessíveis e pela popularização do acesso às tecnologias. Um dos aspectos importantes dessa experiência diz

respeito à necessidade do Oiticica de reivindicar uma discussão em torno da linguagem, como afirma Beatriz Scigliano Carneiro:

Não interessava a representação do tempo pela imagem-movimento que reproduziria a passagem sucessiva dos momentos ao mostrar um “antes e depois” de uma linha evolutiva na qual se desenrolava uma narração. Após muita conversa, se ativeram ao que de fato queriam, realizar uma experiência de não-narração, de não-discurso, contrariando a expectativa de contar uma história, de fazer cinema. (CARNEIRO, 2008, p.189-190)

Notadamente, para além das discussões formais do meio, o espírito transgressor de Hélio era motivado por uma outra relação com o mundo estético. Para o artista era fundamental “transformar os participantes, proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”. Corrobora o fato de o artista investigar as questões do espaço e da relação de troca com o público. Enunciando o princípio da participação, o princípio de uma arte relacional em busca uma interface mais substantiva com a audiência. Na expo-projeção 73, o artista afirmou:

...tudo o q de esteticamente retrógado existe
tende a reaver representação narrativa
(como pintores q querem “salvar a pintura”
ou cineastas q pensam q cinema é
ficção narrativo-literária).
NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO
NÃO FOTOGRAFIA “ARTÍSTICA”
NÃO AUDIOVISUAL.
(OITICICA apud CANONGIA, 1981,p. 20)

A experiência do Quase-Cinema foi realizada por outros artistas, a exemplo do artista pernambucano Paulo Bruscky, que produziu um total de 29 trabalhos audiovisuais entre vídeos e super-8 dentro do seguinte conceito: os trabalhos não se resumiam à experimentação audiovisual, eles tinham um compromisso com a

fuga narrativa. Esse desejo de autonomia era fundamental para a independência e a consciência linguística. Notadamente, essa foi a bandeira de muitos artistas que flertaram com o meio audiovisual. Era fundamental romper com os mecanismos comerciais da indústria, tais como: roteiro, *store line* e seus métodos operacionais.

A introdução do vídeo no Brasil, no início da década de 1970, desenvolveu “experiências mais ambíguas, pelos estados intermediários e de contaminação entre os espaços de dentro e fora”. (MACHADO, 2003, p. 41) O artista convocava-se a discutir e dialogar, juntamente com a sociedade, e a dar voz ao artista-cidadão. Naturalmente, as primeiras produções ocorreram no eixo Rio-São Paulo por tratar-se de grandes centros e com uma estrutura de mercado mais robusta e institucionalizada. Podemos agregar o fato de esses estados contarem com certo parque tecnológico e, portanto, estarem à frente em termos de acesso em relação aos outros Estados brasileiros. O confronto do artista com a câmera foi a tônica dessas primeiras experiências. Vale ressaltar o vídeo *Marca Registrada*⁴, de Letícia Parente⁵, no qual a artista borda sobre a própria pele a frase “*Made in Brasil*”. Esse trabalho tornou-se um dos vídeos mais emblemáticos entre as experiências da primeira geração do vídeo brasileiro. Em 2003, o Itaú Cultural editou um catálogo de uma mostra, organizado pelo Prof. Dr. Arlindo Machado – também curador da mostra –, que faz um mapeamento dos 30 anos do vídeo brasileiro, tendo como título *Made in Brasil*, uma alusão ao trabalho da Letícia Parente. Com efeito, a história, desde os primórdios, desses 30 anos é

⁴ *Marca Registrada* – 1975, 10min 30s, Porta-pack.

⁵ Natural de Salvador na Bahia, Letícia Parente nasceu em 1930 e faleceu no Rio de Janeiro no início dos anos 90. Foi doutora em química e exerceu a docência na Universidade Federal do Ceará e na PUC Rio. Realizou uma série de vídeos e participou de mostras nacionais e internacionais. Destaca-se o vídeo *Marca Registrada*, que foi o vídeo brasileiro na mostra internacional de Chicago. Em julho de 2011, houve uma exposição intitulada **Letícia Parente**, cuja expografia foi executada na Capela e Casarão do MAM-BA.

bem descrita e permite-nos focar nos aspectos conceituais do diálogo entre o corpo e a câmera.

Figura 13 – Letícia Parente. Marca Registrada, 1974-1975



Em *Marca Registrada*, a artista borda na sola do pé, com agulha e linha, a inscrição *Made in Brasil*. O vídeo suscita uma série de interpretações, pois naquele momento o Brasil e boa parte da América Latina padeciam com golpes militares e a interferência do governo estadunidense na política desses países era muito explícita. Num plano sequência, o Azulay, realizador audiovisual da época, filma a *performance* da artista. Não há grande sofisticação na realização do vídeo. Talvez por isso a força do trabalho resida no ato corajoso e penitente. Um outro aspecto importante advém da origem e percurso da autora. É no Nordeste brasileiro que coexistem a prática do autoflagelo, na Bahia, e a atuação das bordadeiras, no Ceará. Em *Nordeste*, de 1981, a artista realiza um vídeo em que as referências dos fluxos migratórios são abordadas em um plano sequência, no qual a artista puxa uma mala ao som da música “No Dia que Eu Vim-me Embora”, de Caetano Veloso.

No dia em que eu vim-me embora
Minha mãe chorava em ai
Minha irmã chorava em ui

E eu nem olhava pra trás
No dia que eu vim-me embora
Não teve nada de mais
Mala de couro forrada com pano forte brim cáqui [...]

Após a movimentação inicial, a artista centra-se no campo visual do quadro e retira da mala um lençol com duas cobras. A partir desse momento, a artista estabelece um jogo para retirar o lençol sem ser picada pelas cobras. As duas cobras são uma referência ao símbolo da farmácia e da medicina pelo qual a artista evoca a cura. Outro tema, entre os abordados de forma contumaz no cinema do período, é a imigração – base conceitual do trabalho.

Letícia talvez seja, além de precursora do vídeo, uma das primeiras artistas feministas brasileiras, pois realizou uma série de trabalhos que problematizavam o espaço interno do “corpo casa”. No vídeo *Preparação I*⁶, a artista retoma a tradição do diálogo com o espelho. O vídeo mostra a autora se arrumando em frente ao espelho num ritual de preparação para sair. Utiliza o adesivo hospitalar para selar sua boca e seus olhos, nos quais ela desenha a boca e os olhos, simulando uma outra *persona*. Na sequência, a artista pega sua bolsa e sai de quadro fechando a porta da casa. Em *Tarefa I*⁷, a artista vestida com roupas de dona de casa deita-se na tábua de passar, enquanto um outro *performer* passa a ferro o corpo da artista. Neste vídeo, a questão do feminino e seu lugar na sociedade aparecem à tona. Um diálogo muito interessante com a produção da artista norte-americana Cindy Cherman, de Barbara Kruger e Valerie Export. Desse modo, a hipótese de um protagonismo da inserção feminista na produção artística de Letícia fica evidente.

⁶ Letícia Parente – *Preparação I*, 1975, 3min 30s, Porta-pack.

⁷ Letícia Parente – *Tarefa I*, 1982, 2min, Betamax.

O agrupamento das diversas tendências do teatro-dança e de grupos que desenvolviam *performances* e *happenings* vai originar a terminologia *body art*. Vale destacar os trabalhos das artistas Gina Pane e Marina Abramovic, que levaram o seu corpo ao extremo, através da superação de todos os limites físicos e morais; era sua intenção esvaziá-lo e “deixá-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena”. (ARCHER, 2001, p. 113) A artista iugoslava Marina Abramovic iniciou suas atividades no início da década de 1970, levando o próprio corpo ao limite. A descrição das *Performances* de Abramovic, denominadas de *Ritmos*, era originária de trabalhos anteriores nos quais ela utilizava instalações sonoras. Segundo descrição formal dessas *performances*, a artista grita até ficar rouca, dança até o seu esgotamento físico e usa medicamentos para alterar a sua mente. Contudo, a *performance* de maior destaque foi a *Ritmo 5*, na qual a artista dispunha de diversos objetos e o público era convidado a participar da *performance*, utilizando esses objetos no corpo da artista. Depois de ter sua roupa totalmente retirada, a “artista foi forçada a segurar uma pistola, com o cano em sua boca aberta”. (ARCHER, 2001, p. 114)

O incômodo e a significação de tais ações confrontavam os limites morais da arte com os limites físicos da *performer*. A responsabilidade, assim como a sua própria integridade física, era mediada entre a plateia e a artista, sendo essa mediação um elemento fundamental para o conceito de “obra”. Segundo Battcock:

Com essa premissa geral – de que a *Body Art* é a arte onde o tema principal é a referência com o corpo do artista – deve-se tentar incluir, nesse espectro de nossa pesquisa, morfologias contemporâneas tais como a *Performance art*, a *avant gard dance* e a *vídeo art*. Contudo, essas formas existem e são vitais, mesmo quando resultem em trabalhos de arte que não façam nenhuma referência, qualquer que seja, ao corpo do artista. Assim, podemos concluir que apesar da *Body Art* poder ser vista na performance e nos formatos relatados, ela não se limita a eles. (1987, p. 140)

**Figura 14 – Marina Abramovic.
Rest Energy, 1980.**



No final da década de 1960 e início dos anos 1980, artistas como Valerie Export, Bárbara Kruger, Cindy Sherman e Kiki Smith vão desenvolver, dentro da esfera feminista, trabalhos utilizando o corpo, seja na fotografia, com os fluidos corporais, ou até mesmo material publicitário, para realizar intervenções em circuitos artísticos e na própria cidade. Denominadas artistas da primeira geração feminista, estavam associando o papel da mulher na sociedade com suas contradições, suas potencialidades e utilizando o corpo como campo preferencial de intervenção.

Valerie Export, que participou do final do actionismo, criou performances, vídeos, filmes e eventos com meios de comunicação de massa desde meados dos anos 60, análises destemidas e quase sempre gráficas do papel na sociedade. Ela fundou a Austrian Filmmakers Co-operative e seus primeiros experimentos com performance e filme (*mestruationsfilm*, 1966, *orgasmus*, 1966) colocaram-na na vanguarda da performance feminista. (RUSH, 2006, p. 50)

O olhar dessa geração esteve muito associado às minorias, ao papel da mulher na arte e na sociedade e à constatação de que a arte, até então, relegava as mulheres artistas a segundo plano. Empreenderam um vasto olhar no universo feminino, e desenvolveram trabalhos que justapunham a força de suas intervenções, de forma política e contundente. Barbara Kruger é uma dessas artistas que conseguiram ampliar o seu discurso utilizando-se da propaganda e dos meios de comunicação de massa para potencializar sua expressão, “atacando” o público com manchetes, ou imagens lançadas ao “consumidor”.

**Figura 15 – Valerie Export.
Touch Cinema, 1968**



Testar os limites do corpo, “desfetichizar”, descaracterizar os modelos vigentes que permearam e permeiam nossa cultura, seja na pintura, escultura, jogos olímpicos ou nos cânones midiáticos, perpetuados no cinema e na TV. Foram esses os passos perseguidos pelos artistas em sua atuação durante as primeiras pesquisas com o corpo.

**Figura 16 – Joseph Beuys.
Filz TV, 1970**



O alemão Joseph Beuys, um dos artistas mais emblemáticos do século XX, foi aluno de Ewald Mataré, com quem pôde desenvolver a sua percepção em relação à composição espacial de suas obras. Tornou-se um dos artistas mais importantes da vanguarda internacional, tendo sido homenageado pela Documenta de Kassel. Para De Fusco, Beuys estaria na linha da redução como um conceitualista comportamentalista. A influência de sua arte, que trabalhava com os aspectos formais, com o espaço e os materiais, ainda hoje, permite um estudo aprofundado de sua poética, “um jogo de proximidade e distância, simpatia e estranhamento, entre fenômenos distintos. Na relação entre as formas e os

materiais empregados para fabricar as esculturas tal jogo se aprofunda”. (TASSINARI, 2001, p. 110) A complexidade na abordagem de suas obras torna ainda mais instigantes as suas referências e a “polifonia” das ações.

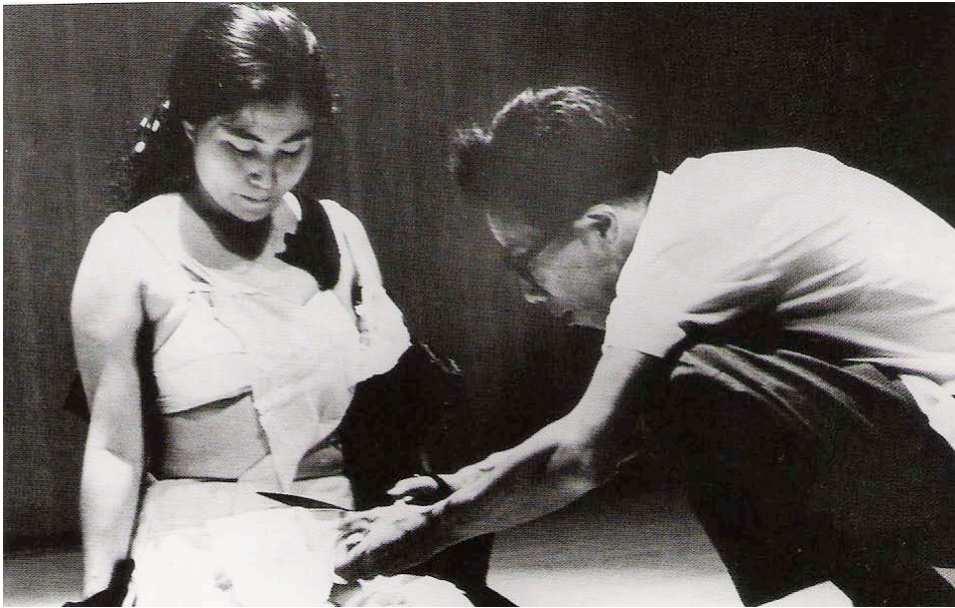
Por meio de suas enigmáticas ações, esculturas, desenhos e múltiplos, ele estabeleceu reputação como artista, mas a sua notoriedade pública é o resultado de sua acirrada determinação de difundir a arte como vida. Houve um crítico que o apodou de “soldado de assalto cultural”. Em 1967 ele fundou o Partido Estudantil Alemão e em 1971 a Organização de Não Eleitores, ambas organizações políticas. Em 1972, foi demitido de seu cargo na Academia de Dusseldorf devido ao caos criado quando pôs em prática as suas teorias sobre educação. É um convencido de que a liberdade individual só pode ser conseguida por meio de atividade criadora. (WALKER, 1977, p. 53)

Em 1964, Yoko Ono chocou o Japão ao fazer sua *performance Cut Piece*, na qual o purismo oriental era confrontado numa ação corajosa, em que a artista entrava em cena vestindo uma roupa branca e distribuía tesouras ao público do sexo masculino. Este, por sua vez, era convidado a recortar pedaços da roupa até que ela ficasse nua. A artista trazia à tona a relação de poder entre o homem e a mulher.

Recentemente, quase 40 anos depois, Yoko, umas das artistas do movimento Fluxus, agora com 70 anos de idade, anunciou na BBC que voltaria a fazer novamente *Cut Piece*. A *performance* foi realizada no dia 15 de outubro de 2003, em Paris, como uma tentativa de promover a paz simbolicamente. Yoko pediu que todos os participantes cortassem pedaços de tecido do tamanho de um cartão postal e os utilizassem para enviar mensagens às pessoas amadas. Segundo Yoko Ono:

Força e intimidação estavam no ar. As pessoas foram silenciadas *Cut Piece* é minha esperança para a paz mundial. Quando eu fiz esta performance pela primeira vez, em 1964, fiz com alguma raiva e turbulência em meu coração. Desta vez eu faço com amor por você, por mim e pelo mundo. (ONO, 2003, Entrevista para BBC).

Figura 17: Yoko Ono. Cut Piece, 1964



Nos anos 1960, Yoko Ono despiu-se em protesto contra a violência. A Guerra do Vietnã foi o alvo de seu protesto. Yoko e John Lennon exibiram-se à imprensa nus em um hotel na ocasião de sua lua de mel.

A influência da arte conceitual, que eliminava a utilização do objeto, rompeu e promoveu um certo reducionismo. A introdução dessa definição no campo da análise artística é de Renato De Fusco. (1998, p. 293) O autor chega a esse conceito mapeando a sua utilização em diversos movimentos da arte – tais como: dadaísmo, neodadá, minimalismo, arte conceitual, arte polvera e o conceitualismo comportamentalista –, do ponto de vista formal, nas práticas artísticas. A arte conceitual foi fundamental para uma ampliação dos valores, que implicariam o direcionamento das práticas corporais. O sentido político caracterizou a arte

conceitual, a utilização dos meios midiáticos, o confronto de suas políticas de identidade, em consonância com a crítica institucional. A partir daí, surgem novas indagações sobre o fazer artístico e o lugar da arte na sociedade. Antigos suportes, posturas diante da arte, formas expressivas como a representação foram revistos e muitos deles negados, estabelecendo-se, assim, em decorrência da *pop art*, os primeiros momentos de uma estética pós-moderna contemporânea. (COHEN, 1985)

Na arte conceitual, as obras precedem de uma atitude artística sobre a estética. A essência do movimento é o conceito e pode existir de diversas formas, na ausência do objeto e da sua representação, sobretudo, através da palavra (comumente se utilizou o dicionário). A arte conceitual apresentou-se com diversas terminologias tais como *Arte Idea*, *Post-Object* e *Arte Desmaterializada*, pois sempre se apresentou como fotografia documental, projetos, plantas, vídeo, *slides*. Assumiu e interrogou as possibilidades quando o conceito substitui o objeto. Explorou diversos campos como a linguística, a matemática e o “processo orientado”.

Em algumas mãos, a arte conceitual abandonou completamente o objeto. Lawrence Weiner apresentou “Obras de arte” que eram simplesmente fios de texto que descreviam, em palavras, o tipo de coisas e relações normalmente encontradas nas galerias de arte. (HEARTNEY, 2002, p. 28)

Temos um rompimento, uma quebra, com a representação do objeto. Os textos agora exprimem e direcionam o olhar do fruidor. O artista Joseph Kosuth é um dos membros do *Art & Language*, grupo que questionou as convenções artísticas e as estruturas vigentes.

Nesse contexto, destacou-se o grupo de Viena, que desenvolveu trabalhos viscerais, frequentemente utilizando a violência contra o próprio corpo, por vezes em ações sadomasoquistas, flagelando o corpo através de mutilações de seus participantes. Com a intenção de promover uma “terapia de choque”, suas atividades foram muito questionadas pela ética. Acreditavam que os rituais estavam conceitualmente na “ação material” e na realidade como elemento fundamental de suas *performances*. O extremismo marcou as atividades do grupo.

Vale ressaltar a atuação de dois artistas londrinos que abdicaram de sua identidade para criar uma “escultura viva”, a experiência de sua vida como obra. Gilbert e George conheceram-se nos anos 1960 e a partir de então vêm desenvolvendo trabalhos que consistem em tornar pública toda sua vida íntima, com registros de vídeo dos dois embriagados em um bar, fotos dos dois em lugares públicos, sempre com o comedimento inglês. Talvez essa postura não tivesse tanto destaque se eles não tivessem atuado na Inglaterra, um país tão conservador. O corpo como objeto de arte e a vida como fenômeno estético são as tônicas de seus trabalhos.

Da mesma forma que as grandes estrelas do cinema e dos ídolos pop, Gilbert e George transformaram toda sua vida pública em arte. Por meio de uma bem urdida promoção deles mesmos e uma cuidadosa atenção para a imagem, apresentação e “toque”, eles tornaram-se celebridades. “Nunca deixaremos de posar para ti, oh arte”. São famosos por serem famosos. Em troca da fama eles oferecem às suas platéias o espírito, a nostalgia, uma paródia de ser inglês e, acima de tudo, uma devastadora crítica da vida artística e do mundo da arte do qual se valem, ao mesmo tempo que o ridicularizam. (WALKER, 1977, p. 56)

Figura 18 – Keith Arnatt. Autoenterro (projeto de interferência televisiva), 1969



Essa postura diante da arte serviu para desprender e “ultrapassar” o objeto. A arte do corpo, elemento agenciador de um discurso contundente, foi a forma que esses artistas dispuseram para desenvolver suas ações transitórias e de passagem. A desmaterialização do objeto artístico foi recorrente nas intervenções dos artistas conceituais. Um trabalho que ilustra bem esse conceito é o *Autoenterro*, de Keith Arnatt, em que o artista promove o seu desaparecimento, retirando de cena não só o objeto, mas também a si próprio.

A instantaneidade proporcionou uma imensa radicalização na experiência do vídeo, pois, até o final da década de 1960 e meados da de 1970, os artistas ainda utilizavam o filme Super 8, pelo seu fácil acesso e baixo custo com a revelação. O cinema marginal desse período era a forma de expressão dos artistas a respeito dos acontecimentos sociopolíticos da época. No início da ditadura e da censura, os laboratórios passaram a ser constantemente vigiados. Entretanto, com o advento do vídeo e da fita magnética, o conteúdo dos trabalhos pôde ter uma livre expressão; o tempo para revelação era posto de lado, podendo-se ver instantaneamente as gravações realizadas.

Alguns realizadores fora do eixo Rio-São Paulo também se destacaram na virada dos anos 1970 para os anos de 1980. Um exemplo radical foi o Rafael França, um dos artistas mais inquietos, entre os que usaram essa linguagem, e que conseguiu uma inserção internacional de bastante relevo. França realizou uma série de trabalhos que, do ponto de vista formal, discutiam a questão do espaço. Essas videoinstalações e *video walls* foram uma marca característica do trabalho de França.

No final da década de 1970 e início dos anos 1980, Jaime Davidovich escreveu um manifesto em que definia alguns pontos relativos ao fracasso da videoarte e ao seu êxito. O manifesto foi redigido em reação à prática de mostrar *videotapes* em televisores, para espectadores sentados em filas em pequenas salas de museus e galerias de arte. No manifesto, ele não cita as videoinstalações, nem as *videoperformances*, pois considera que a fruição destas obras escapa à situação televisiva.

Os argumentos que apontam o fracasso da videoarte são, sobretudo, a criação nos anos 1980 da MTV, pois abarcou a confluência do experimentalismo para as produções que envolviam a música e a imagem; a concorrência com a TV aberta, que já se imprimia como uma avassaladora máquina; e o esgotamento das obras videográficas diante do mercantilismo da arte (a comercialização de videoarte era descartada), pois o reconhecimento dos meios artísticos estava pautado, principalmente, na pintura e na escultura. Nesse manifesto, ele descreve outros pontos determinantes.

O caminho percorrido pela nova geração de artistas vem acompanhando a trajetória dos precursores da artemídia citados anteriormente, empreendendo com

grande vigor um olhar apurado para os acontecimentos socioeconômicos, políticos e estéticos. Com essa nova gramática e com essas novas maneiras de ressignificar o olhar, através das técnicas e da ampliação de transformações, as tecnologias se impõem em nossa sociedade. Para Sevcenko:

O recente advento das técnicas eletro-eletrônicas reformulou esse contexto ao atribuir um novo papel ao olhar, não mais estático como aquele condicionado pela imprensa e pela perspectiva linear do renascimento, mas um olhar agora onipotente e onipresente, dinâmico versátil, intrusivo, capaz de se desprender dos limites do tempo e do espaço, como aquele da câmera de cinema. A esse olhar alucinado, os recursos eletro-eletrônicos acrescentam os potenciais do som amplificado e distorcido, repondo ao conjunto os efeitos de simultaneidade, de descontinuidade, da interatividade de fragmentos autônomos, ademais da conectividade tátil de um mundo invadido pelas multidões, pelos fluxos e pelas mercadorias. (SEVCENKO, 2001, p. 80)

Os fluxos de imagens e a mediação das tecnologias, cada vez maiores, em nossa sociedade trazem um trânsito de possibilidades inumeráveis, pois a cada dia as informações e as técnicas são disponibilizadas. Embora o acesso às tecnologias seja restrito no Brasil, empreender maneiras de convívio e conexões com as novas tecnologias torna-se tarefa inevitável para o homem contemporâneo. Nesse sentido, grande centros de tecnologia têm se preparado de maneira constante para dirimir os atrasos e obsolescências para salvaguardar parte do acervo da videoarte mundial. Nos últimos anos, diversos *tapes* foram convertidos para uma sistema que virou convenção nas cinematecas e centros de tecnologia que gravam no sistema de fitas LTO⁸. Muitos estudiosos, centros de

⁸ **Linear Tape-Open (LTO)** "é uma tecnologia de armazenamento de dados em fitas magnéticas desenvolvida originalmente na década de 1990 como uma alternativa aos padrões abertos a formatos proprietários de fita magnética que estavam disponíveis na época. Seagate, a Hewlett-Packard, IBM e iniciou o Consórcio LTO, que dirige o desenvolvimento e gerencia de licenciamento e certificação dos fabricantes de mídia e mecanismo. O modelo de formulário-fator da tecnologia LTO atende pelo nome **Ultrium**, a versão original que foi lançado em 2000 e podia armazenar 100 GB de dados em um único cartucho. A versão mais recente foi lançada em 2010 e pode armazenar 1.5 TB no cartucho do mesmo tamanho. Desde 2002, a LTO tem sido a melhor escolha de formato de "fita" e é amplamente utilizada para pequeno e grande porte

mídia e universidades têm se preparado para abarcar essas produções de hoje e permitir que elas possam “rodar” em cinco ou dez anos. Desse modo, o trabalho constante de arqueologia das mídias é uma tarefa irremediável.

As vias de expressão, na década de 1980, estiveram ligadas ao multiculturalismo e às questões de sexualidade, assim como ao recém-descoberto vírus da aids. Alguns artistas documentaram a falência múltipla de amigos e companheiros nessa época. Emergiram questões de raça e gênero, seja na via videográfica, na fotografia ou mesmo na *performance*. Desenvolveram-se então ensaios autoprotagonistas por artistas que disponibilizavam sua vida, tornando-a pública. A percepção, nesse período, era de um profundo redirecionamento da arte, uma mudança de consciência no encaminhamento de políticas de identidade e das memórias coletivas.

Os multiculturalistas pós-modernos assumem uma linha de ação diferente. Buscam a origem da condição de Outro racial e étnica na maneira como a história é construída. Apontam as distorções criadas pelo modernismo, que contemplava a história como um desenvolvimento linear em direção às metas sociais, políticas e filosóficas aceitas universalmente. (HEARTNEY, 2002, p. 65)

As novas gramáticas corporais, associadas à voz imperativa da arte, puderam resultar na autoexpressão de artistas que desenvolveram a imagem corporal como campo dominante. Orlan é uma das artistas que tratam o seu corpo como a própria obra, sua arte consiste em modificar a si mesma através de cirurgias plásticas, tendo como modelo a ser atingido obras barrocas e renascentistas. Segundo Gardner:

de sistemas computacionais, principalmente para *Backup*.” Fonte: <[pt.wikipedia.org/wiki/Linear_Tape-Open](http://pt.wikipedia.org/wiki/Linear_Tape_Open)>. Acesso em: 8 ago. 2012.

A parábola de Zeuxis vive na mente de Orlan. Insistindo que a vida imita a arte, ela procurou e achou, em diversas pinturas clássicas, as formas que quer perpetuar em seu próprio rosto: o nariz de Diana de Fontainebleau, a boca da Europa de Boucher, o queixo da Vênus de Botticelli, os olhos da Psique de Gerome e a Testa de Mona Lisa. (1996, p. 201)

Para Gardner, a obsessão que os franceses têm pela beleza é a razão e o grande “agente” potencializador das ações de Orlan. A indústria cosmética, assim como a alta costura, é elemento dominante na sua cultura. O exibicionismo de Orlan pôde ser visto na sua *performance A Boca de Europa e o Corpo de Vênus*, que consiste em uma operação cirúrgica: os médicos e enfermeiros, vestidos com roupas desenvolvidas pelo estilista Paco Rabane, cortam com seu bisturi, operando o corpo de Orlan. Curioso é o fato de a artista estar consciente durante toda a “*performance*” e a sua exibição acontecer em uma sala no museu *in loco* para a plateia.

A celebração do corpo está presente na arte atual, inclusive na recepção das obras, de forma tátil, interativa e participativa. O corpo contemporâneo é um lugar de inscrição, mutante e de passagem. As intervenções se voltaram para o interior do corpo, transformando-o; as nanotecnologias e as próteses invadem o nosso interior. (COUTO, 2003, p. 174) Como palco de exposições, a percepção e o controle do corpo, aliados a essas tecnologias, têm sido o foco de pesquisa de alguns artistas.

Perspectiva do Corpo-Imagem no Nordeste Brasileiro

A ideia de território, espaços físicos culturalmente informados, está cada vez mais presente nas discussões da arte contemporânea. No momento em que as

tensões e as fronteiras se esgarçam numa nova cartografia que possibilita diálogos e trocas contundentes no campo da arte e da tecnologia, outras paisagens se configuram numa tomada de consciência que reivindica novas subjetivações e mutações nos Estados e na cultura. Essa imbricação no campo da cultura permite apropriações, aproximações e distanciamentos num redesenhar das fronteiras geográficas que não mais problematizam ou engendram a noção de território *strictu sensu*.

Há uma troca mais substantiva a partir de um pensamento colaborativo, que, mesmo sofrendo tensões com a indústria, se volta para uma das premissas do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), de uma arte mais próxima da sociedade, induzindo a uma arte “como qualquer tipo de ser ou de fazer, e toda tessitura social, incluindo a política”. O tripé visionado por Beuys, que focava na política, ecologia e na arte, criava circuitos que contribuía para uma ampliação da arte, reordenando a ideia de disciplina, e quebrava a velha dicotomia da arte *versus* espaço público. Essa “escultura social” de algum modo reverbera nos circuitos tecnológicos de nossos dias.

Romper fronteiras de isolamento, acordar, interagir, criar circuitos compõe a temática central que une parte de uma produção do vídeo na Região Nordeste. A disposição dos vídeos, assim como sua representatividade, no âmbito do Nordeste brasileiro busca a partir de um corpo-imagem a legitimação para empreender a construção de um corpo resistente, que segundo Tom Zé estão postos nos ossos do ritmo do corpo:

Os três principais alimentos do Nordeste são desidratados: farinha de mandioca, carne-seca e ritmo. Mas é o ritmo que nos mantém em pé, verticais que faz o papel dos ossos. (ZÉ, 2003, p. 99)

Esse princípio da resistência busca a legitimação dessas experiências artísticas na contemporaneidade. Pensando as políticas do corpohistórico, a sociedade estará refletindo aspectos profundos de sua constituição, ao tempo que propõe mecanismos mais intensos de interação entre a arte e a sociedade, a visceral relação da arte com os problemas sociais do seu contexto, criticando, assim, antigos paradigmas como o da autonomia da arte, da neutralidade ideológica das poéticas artísticas.

Para além da impressão imagética, a poética visual da curadoria busca dar voz ao cidadão-artista, que, utilizando-se do seu meio particular de expressão, suscita um diálogo com os outros falares em circulação. Certamente que, ao optarmos por essa forma específica de recorte, estamos dialogando com preocupações mais amplas do mundo da arte nos nossos dias.

A compreensão do território talvez seja um dos grandes desafios de nosso tempo, segundo Milton Santos:

É por tudo isso que, hoje, seja qual for a escala, o território constitui o melhor revelador de situações, não apenas conjunturais, mas estruturais e de crise, mostrando, como no caso brasileiro, melhor que outra instância social, a dinâmica e a profundidade da tempestade dentro da qual vivemos. (SANTOS, 2002, p. 48)

Na tentativa de estabelecer uma conexão da arte contemporânea – que introduziu o enfrentamento entre o corpo e a câmera como um dos campos preferenciais de atuação – nosso recorte irmana-se com os questionamentos postos pelas novas cartografias em todo o mundo. É característica comum a

essas experiências romper a separação, normalmente estabelecida, entre o território das artes e a vida, propondo um evento que os associe indissolivelmente.

Depositária de imagens díspares, campo de ressignificação dos signos nos seus múltiplos territórios de incongruências e paradoxos, a produção desse eixo precisa autorizar a fala política desses ritmos constituídos, em suas múltiplas expressões e na sua presentidade. Pensar as dinâmicas do agora porque os tecidos urbanos do real são voláteis, desautorizando, assim, a ideia do corpo como suporte, quer como utilização, quer como relação.

A questão da apresentação do corpo e sua relação com o efêmero desautoriza a ordem disciplinar no campo da cultura e os seus trânsitos de exclusão, não impondo roteiros estabelecidos, usos, nem modos de ser ou estar. Ao contrário, questiona as cartografias das formas tradicionais de organização/apropriação e suas semânticas de eternização na constituição de uma arte que foca no monumental, alegorias de valores e personagens cultuados.

Por outro lado, a própria seleção dos trabalhos aqui apresentados tem como objetivo dar visibilidade às experiências artísticas compreendidas ideologicamente como “fora do eixo”, realizadas por artistas que pensam a realidade no campo das artes visuais no Nordeste, cujas expressões mais significativas tiveram lugar no final dos anos 1980. No plano local, os espaços de formação profissional na área ou de divulgação e incentivo ao fazer artístico começam timidamente a conceber políticas de fomento e absorção dessas práticas. A consequência facilmente aferível dessa orientação pode ser constatada na distância estabelecida entre a

produção dos artistas contemporâneos e as instituições fomentadoras das artes no Nordeste brasileiro.

Pulsão entre Corpo e Câmera: Experiência do Super-8 na Bahia

Na Bahia, a produção dos anos de 1970 apresentou um dos mais irreverentes e emblemáticos artistas de sua geração: Edgard Navarro.

A transgressão, na prioridade do conteúdo sobre a forma, e, sobretudo, no desejo de fazer cinema, notabilizou a militância do Super-8 na Bahia. A busca de uma linguagem própria possibilitou uma abordagem política. A tragédia, o desconforto e a crítica social também foram a tônica das atividades, incluindo as discussões de gênero. Desse modo, a produção da época traz a experiência marginal e contribui de forma definitiva para uma nova gramática estética audiovisual. Como afirma o Prof. Rubens Machado Jr.:

A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 1970, imposição, em parte, de uma segmentação fragmentária de experiências, forçada pela ditadura civil e militar que se implantou no país em 1964 e que recrudescer a partir de 1968. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme, houve também uma proliferação de experimentalismos jamais vista, o mais das vezes localizados e circunscritos, implicando microesferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, certos cineclubes, mostras artísticas, e de uma miríade de pequenos eventos. (MACHADO JR., 2011, p. 29)

O estreitamento entre arte-vida era a forma como o artista estabelecia a interlocução social, sendo agente primordial do discurso contundente e provocativo, arraigado à sua poética, diminuindo os espaços interior-exterior. É assim que Edgard apresenta filmes que podemos denominar como da época do

desenvolvimento psicossocial, cujas fases são representadas por zonas erógenas, a saber: Oral, Anal, Fálica, Latência e Genital, que determinam aspectos da personalidade, seus complexos e seus conflitos. Evidentemente, a aproximação com a psicanálise provoca esse estreitamento com o espaço do íntimo. Nos anos 1970, as leituras e métodos da psicanálise popularizavam-se no Brasil.

Notadamente na Bahia, essas práticas vão ser incorporadas nas obras e na linguagem de uma geração, que nos anos 1980 migram para uma terapia corporal.

Os filmes que marcam sua produção superoitoista concebem a criação artística como uma atividade de cunho social e político. Para além de uma alegoria, os trabalhos têm um compromisso com a sua inserção política e com seu idealismo em direção à construção de uma geografia interna. Abarcam, de certo modo, a própria cidade, que é palco de suas vivências e compreendida, para além da sua geografia e arquitetura, como uma comunidade de sentidos plurais e conflitantes.

No filme *Alice no País das Mil Novilhas*, adaptação do clássico de Lewis Carrol, a fabulação é um elemento marcante, com referências à contracultura. Filme inaugural de Navarro com a participação substantiva de atores afrodescendentes.

Exposed apresenta uma estrutura familiar dilacerada com destroços de memórias e objetos íntimos. Tal paisagem é contrastada com a “virilidade armada” do Estado à época. São expostos com fotografias e imagens de TV os

fantasmas do tal regime. O filme cria uma dialogia entre passado e presente na Bahia.

O Rei do Cangaço, um dos filmes mais emblemáticos do artista, é uma referência clara à fase Anal, que segundo os estudiosos é a “ambivalência da dor e ambivalência do prazer”. Karl Abraham sugeriu que a fase sádico-anal fosse subdividida em duas fases. Em uma delas o estudioso define que o erotismo anal está ligado à evacuação, enquanto que a pulsão sádica tem por objetivo a destruição do objeto.

Lyn e Katazan é inspirado na *Fazenda Modelo*, obra literária de Chico Buarque. Aborda um conflito de classes entre Lyn, um simples operário da construção civil que vive de forma plena a descoberta do seu corpo, e Katazan, o seu algoz.

Em *Na Bahia ninguém fica em pé*, com José Araripe Jr e Pola Ribeiro, os autores desenvolvem um ensaio sobre a produção audiovisual da época. Curiosamente, o retrato da época é muito próximo aos de hoje. Filme realizado pela Lumbrá, composta por Fernando Beléns, Pola Ribeiro, José Araripe Jr e Edgard Navarro. A Lumbrá era um coletivo destes artistas que mais tarde tornou-se produtora.

Se em *Super Outro*, filme de sua autoria de 1989, o personagem gritava: - abaixo à gravidade! Hoje, após tanta gravidade, não é demasiado afirmar que Edgard Navarro é uma grande referência no audiovisual baiano.

Sensações Contrárias

O videodança *Sensações contrárias* (Figura 19), criado e dirigido por Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha, no Recôncavo baiano, região que congregou umas das economias mais importantes do período colonial, é a locação de um passado escravagista. O vídeo desenvolve “a noção de borrão, em que os eventos coreográficos e imagéticos se dão por aparentes acidentes, falhas e descontinuidades, num limite entre realismo cotidiano e surrealismo.” Um processo de desconstrução do movimento evidenciado num rigoroso desordenamento do espaços, dos gestos e da cultura. O Hino do Senhor do Bonfim, no final do vídeo, denota o desalinho entre as noções de passado e presente na Bahia.

**Figura 19 – Dimenti.
Sensações contrárias.**
Mini-DV - 2007 - Bahia, Brasil – 5’



Flash Happy Society

Em *Flash Happy Society* (Figura 11), um dos vídeos mais intrigantes do ano de 2010, o artista Guto Parente desenvolve uma abordagem curiosa num *show* de Roberto Carlos. Não se trata da *performance* do músico, nem mesmo de sua sonoridade, mas sim do frenesi no uso do *flash* pelo público presente no evento. O método operacional consiste em sincronizar um *slow motion* com o acionamento do *flash*. Dessa maneira, o vídeo constitui uma nova partitura da sonoridade, criando assim uma série de fantasmagorias de

“presenças/ausências”. Nele fica evidente que a nossa sociedade precisa reinventar o real. Não por acaso o autor define na sinopse que o vídeo é “Ficção científica baseada em fatos reais”.

Figura 20 – Guto Parente. Flash Happy Society.
HD - 2009 - Ceará, Brasil – 8’



Plus Ultra

A celebração do corpo está presente na arte atual, inclusive na recepção das obras, de forma tátil, interativa e participativa. O corpo contemporâneo é um lugar de inscrição, mutante e de passagem. As intervenções se voltaram para o interior e o exterior do corpo, em *Plus Ultra*, de Oriana Duarte (Figura 21), em que a artista realiza “experiências corpóreas em performances artístico-esportivas”.

Figura 21 – Oriana Duarte. Plus Ultra.
Vídeo - 2008 - Pernambuco, Brasil – 8’



A vida como fenômeno estético é o conceito desse vídeo. O trabalho aponta para questões acerca do corpo. A relação entre o corpo e a paisagem é apropriada pela artista num poço que potencializa o discurso do corpo, os seus gestos e reflete uma tensão em um território em contexto improvável. Em *Vertigem*, de Milena Travassos (Fig. 22), a relação da artista com seu corpo tenciona a noção de lugar e de território.

Figura 22 – Milena Travassos. Vertigem.
Vídeo - 2006 - Ceará, Brasil – 3’07”



CUCETA – A Cultura Queer de Solange Tô Aberta

Documentário focado nos bastidores do *show*, nas ideias e na filosofia *queer*, do duo Solange Tô Aberta. As questões do corpo e da sexualidade são abordadas de forma irreverente. “Seriedade, sarcasmo, ironia, anarquia e cultura gay” são a tônica do *webdoc* *CUCETA*, de Cláudio Manoel (Figura 23). O vídeo defende o corpo livre, sem formato social.

Figura 23 – Cláudio Manoel. Cuceta. A Cultura Queer de Solange Tô Aberta.
Vídeo - 2010 - Alagoas – 13’



O Mundo de Janiele

Como uma caixa de música, o vídeo apresenta a menina Janiele, que gira de forma constante o seu bambolê. À medida que o plano se abre, podemos notar o entorno de um bairro popular da cidade de Salvador. O vídeo serve de metáfora para abordar a falta de perspectiva na vida de muitos jovens, que ficam circunscritos ao seu bairro, sem sociabilidade e sem trocas mais substantivas com a cidade. Esse *loop* traçado pela protagonista orienta, de certo modo, o “fio da vida que Janiele tenta manter em órbita”. Esse vídeo do artista Caetano Dias, O

Mundo de Janiele (Figura 24), é focado na alteridade de uma garota e seu território.

Figura 24 – Caetano Dias. O Mundo de Janiele.
Vídeo - 2007 - Bahia, Brasil – 4'



Acredite nas Suas Ações

Registro de quatro ações realizadas pelo Grupo de Interferência Ambiental (GIA) nas ruas de Salvador, o vídeo (Figura 25) remonta ao início do registro da *performance*. O grupo é formado por jovens artistas que se apropriam do espaço público como suporte para interferências no cotidiano urbano.

A primeira ação consiste na montagem de uma cama em espaço público e o registro durante um determinado tempo. A segunda é a criação de um “Caramujo”, espaço para aglutinar um determinado público e promover a troca de experiências. A terceira, o “Baba da Ladeira”, é uma ação bem-humorada que promove o contato dos artistas com um grupo de jovens da cidade. A quarta ação consiste em uma intervenção na Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, utilizando uma série de balões vermelhos e a frase “Siga sem pensar”, que abre um campo lúdico de diálogo dos transeuntes com a cidade.

Figura 25 – G.I.A. Acredite nas Suas Ações.
Vídeo - 2006 - Bahia, Brasil – 8'23”



Ao iniciar esta pesquisa para a curadoria do ARTMOV dos Vídeos da Região Nordeste, deparamo-nos com a dificuldade de representar uma região brasileira que conta com nove estados federados, sem reproduzir os velhos modelos excludentes de seleção. Contudo, no decorrer do processo de constituição da pesquisa, os encaminhamentos de algumas questões foram definidores. Ao realizar o mapeamento da produção a partir de 2006, o recorte do corpo aparecia de forma mais orgânica e contundente. As práticas performativas estão na gênese desse povo que traz consigo o substrato de miscigenação, do alegórico e, sobretudo, de um corpo-histórico.

Essa constatação servirá de base para o que estamos articulando neste texto e nos próximos capítulos para se pensar a produção dialógica do dispositivo e do enfrentamento entre o corpo. Há uma recorrência na produção dos artistas nordestinos de uma estética corporal, que é corroborada pela alta utilização do vídeo em primeira pessoa.

CAPÍTULO 02

ECOLOGIA DE PERTENCIMENTO

ECOLOGIA DO PERTENCIMENTO

Na poética de Ayrson Heráclito, a cidade da Bahia é o *corpus* de sua produção e reflexão. Para Heráclito, a Cidade do Salvador é cheia de contrastes: Arcaica e ao mesmo tempo nobre. Nobreza não no sentido histórico, mas dos valores. Encontrando pessoas com valores e determinações louváveis e ao mesmo tempo pessoas sem nenhuma relação com o social e com a ecologia. Uma cidade cheia de contrastes, rica/pobre, glamorosa e decadente, antiga e contemporânea. A história e a arte de Salvador são determinantes na poética do artista, que na sua produção simbólica não foge dessa tensão.

O artista relata que as primeiras lembranças com deslumbramento da imagem aconteceram quando era bastante jovem, morava no interior, e no fundo da casa dos seus pais havia uma pequena oficina de costura. Certo dia, enquanto lá brincava, um escorpião o picou. O veneno causou um efeito alucinatório, sua consciência ficou alterada. As lembranças das luzes com a poeira da casa ficaram bastante fortes. Quase que imaterial, feixes de quase laser. Logo depois o tiraram dessa casa e, segundo seu relato, ele teve um êxtase. Era penumbra e, quando o levaram pelo quintal para a casa principal para ser visto pelo médico, ele nessa passagem viu quase que um êxtase. Descobriu o céu azul de Vitória da Conquista. Um azul que se equipara ao da obra de Ives Klein. Para o artista, algo de espiritual, pois aos 6 anos de idade sua percepção da imagem ficou bastante especial. O veneno com o azul do céu de Vitória da Conquista foi o primeiro momento de tomada de uma consciência estética.

Em seguida, a descoberta de sua relação com as artes, no contato com os quadros do seu irmão, este que era o artista, poeta, pintor, ele era o assistente, e aquilo era fascinante. O seu irmão morava em Salvador, e, quando retornava a Vitória da Conquista, Heráclito achava impressionantes as sessões de pintura. Quando o irmão retornava para Salvador ele cuidava dos materiais, pincéis, paletas, e tratava as telas como algo especial.

Um dia decidiu virar a tela e pintar no fundo dos quadros do irmão. Uma espécie de delito que não era percebido, um diário secreto com as imagens. Segundo relata:

Senti uma energia criativa tomando meu corpo, minha mente, a história da arte que chegava na cidade de Vitória da Conquista, na época bastante provinciana, sem informação que eu necessitava. Vinha de banca de revista que trazia exemplares de “gênios da pintura”. Eu aprendi história da arte com mês a mês conhecer um novo artista, um novo pintor, me apaixonei pela pintura impressionista, amei o Renoir, amei os pintores coloristas, pintura foi sempre algo associado ao fenômeno da cor.

No fundo da minha casa tinha o poço escuro, um bosque que fugia para ver a luz. Estranho para meus pais porque eu estava no telhado quando tinha que ir para a escola. Assistia muito o nascer do sol, e depois tive contato com uma professora de educação artística que se destacava na sociedade e na escola pelas roupas, com contraste, túnicas roxas e amarelas, exóticas, e meu curso, meu interesse era esperar os encontros que eu tinha com essa mulher, e ela me apresentou uma série de questões em relação a cor, eu já estudava os pós-impressionistas, o divisionismo, aquelas pesquisas da virada do séc. XIX para o XX que iriam transformar a cor. (HERÁCLITO, 2003, entrevista)

Envolveu-se com política e logo participou do grupo “Viração”, associado ao PCdoB; muito cedo teve contato e informação sobre política. Foi iniciado na versão para jovens d’ O Capital, de Marx, ilustrado; ainda era muito jovem quando teve acesso a esse material. Notadamente, parte das ideias de Marx compõe algumas imagens do seu trabalho.

Na década de 1980, fez uma exposição intitulada “O Homem Estético”, em que materializava questões preconizadas por Marx: homem X necessidade X realidade.

O trabalho com artes plásticas começou de forma mais profissional quando se transferiu do interior para a capital a fim de estudar, como toda classe média que vem para a capital atrás de mais recursos e informação. Matriculou-se no Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador (UCSal). Nessa universidade iniciou os estudos acadêmicos no curso de Licenciatura em Artes Plásticas.

No início da década de 1980, transitava no circuito cultural da cidade do Salvador, principalmente no Corredor da Vitória, uma das ruas mais movimentadas culturalmente por abrigar diversas galerias, museus e centros culturais. Essa região da cidade era um espaço importante, e ele, morando na Federação, ia sempre até ali para ver exposições e visitar museus. Museu Carlos Costa Pinto, Museu de Arte da Bahia (MAB), Acbeu e Icba. A Vitória era um espaço que nutria com informação e referências artísticas, diferentemente do que ocorria numa cidade como Vitória da Conquista, onde não existiam museus, bibliotecas, instituições culturais. Muito embora fosse uma macrorregião com uma profusão de artistas importantes, tais como: Glauber Rocha, Elomar, Geraldo Sarno e Gilberto Gil.

Ao iniciar a vida acadêmica na UCSal, teve um trabalho selecionado para o Salão de Arte, em 1986, num momento em que os artistas, favoritos eram alunos da Ufba, porque o curso da Católica era focado na arte-educação e, portanto, o seu público era composto em sua maioria por arte-educadores. Apesar disso,

Ayrson foi premiado, juntamente com Gabriel Lopes Pontes, da Ufba. Curiosamente, após muita especulação dos artistas e dos curadores, a crítica julgava o seu trabalho bastante avançado para o que era produzido até então, diferente do que se fazia em Salvador. Com pouca informação, afinal o sistema e o circuito de arte ainda eram bastante restritos naquele período, conseguiu fazer uma boa síntese do que seria a pintura na década de oitenta em Salvador. O seu expressionismo era muito baiano.

Nesse Salão, Ayrson passou a ficar mais conhecido do público, dos artistas e de uma cena da crítica das artes na Bahia. Na ocasião, Frederico de Moraes era um dos membros do júri e reconheceu o valor do trabalho exposto, concedendo-lhe um prêmio. Comentou então que Ayrson não era tão jovem e que, portanto, “usava pseudônimo num evento que era para iniciantes”.

Sua produção era densa. Falava de religião e falava de política social. *Jesus no Monte das Oliveiras*, título da pintura apresentada, era um trabalho forte, pois de certa maneira comentava os contrastes sociais na cidade da Bahia naquele momento. Havia greve dos garis e o lixo não era coletado. Morando em frente a vários restaurantes que formavam uma pilha de lixo no final do dia, com efeito, a imagem do monte de lixo marcou seu cotidiano. Dessa maneira, todo dia, em torno das 18 horas, o lixo acumulava-se ao final da jornada de trabalho dos ambulantes e de todos no comércio do centro da cidade. Um dia em especial, presenciou o seguinte fato: um homem, um louco, sem teto, de rua, sentou-se quase como um iogue e ali ficou por cerca de 30 minutos degustando esse lixo; a posição daquele indivíduo chamou sua atenção. Para Ayrson, aquela imagem emblemática cristalizou-se e imediatamente fez desenho dela. À época, a forma

poética como retratou o homem era uma grande ironia que conscientemente fazia ali. Fez de forma bastante expressiva, traço agressivo, com referências ao *pop* através dos signos do lixo. Na abordagem, era algo entre o expressionismo e o *pop*. Isso foi o que o lançou e permitiu/incentivou o desenvolvimento de uma série de trabalhos. Lia muito sobre filosofia, literatura e sempre fazia referências externas.

Figura 26 – Ayrson Heráclito. Jesus no Monte das Oliveiras, 100x70 cm, téc. Têmpera s/ papel, Salvador, 1986



Ainda na universidade foi influenciado por dois artistas: o Almandrade, que trazia consigo uma formação densa no campo da teoria da arte e da arte conceitual, um artista que manteve uma relação estreita com o movimento neoconcreto. E o outro artista, Vauluzio Bezzera, pelo caráter expressivo e

emocional. Vauluizio, um artista autodidata com uma sólida formação artística e humanística, é uma grande referência para os artistas da nova geração, tendo realizado a curadoria no final do anos de 1990 da exposição “Terrenos”, no Goethe Institut Inter Naciones, que lançou diversos artistas na cena brasileira.

Almandrade apresentou Heráclito a artistas da vanguarda, como Lygia Clark e Oiticica. Os descobrimentos/estudos do artista, em sua maioria, eram potencializados na aula de estética do Prof. Dante Galeffi. Dante era filho de Romano Gallefi, um dos grandes professores da Faculdade de Filosofia da Ufba e que gozava de grande admiração de todos que por algum motivo frequentavam as suas aulas e seu apartamento nos Barris nas “fenomenologias” regadas a muita música clássica, poesia e *performances*. Curiosamente, Ayrson tornou-se professor de estética e sentia-se envaidecido pelo fato de ensinar tal disciplina após ter sido aluno de Dante.

Na universidade realizou um documentário sobre o Almandrade. Na ocasião das filmagens, que duraram duas semanas, Almandrade falou não só do próprio trabalho, mas apresentou artistas da vanguarda brasileira das décadas de 1960 e 1970.

Logo depois, quase no final do curso de graduação, começou a se aproximar de Joseph Beuys. O Goethe Institut promoveu, no final do anos 1980, uma grande mostra com filmes do Beuys e “contaminado” por isso voltou seus estudos para a arte contemporânea. Impressionado com a *performance Como explicar quadro a uma lebre morta*, aprofundou em uma pesquisa sistemática e autônoma obra e a vida daquele artista. Não havia na época publicações e nem mesmo muitos registros sobre a produção de Beuys. A distância da produção do artista alemão era, de certa maneira, compensada pelo fácil acesso à biblioteca

do Goethe Institut. Sua atenção era focada no mistério e a sensoridade no uso dos materiais e na própria execução da obra. A instauração da obra se dava a partir de um certo “mistério” composto pelos signos oriundos das ações e de todo o residual produzido na Ação. Uma semântica muito particular, com conceitos bem específicos que ele não dominava.

Mesmo sendo completamente diferente dele, houve uma identificação completa e bastante contundente com aquele estrangeiro. Um artista alemão, que vivia na Europa, num ambiente muito diferente do seu e das suas referências. No entanto, havia uma estética próxima à que guardava na sua memória da infância, que da Chapada Diamantina trazia. O alambique, a rapadura, a comida caipira, a carne de charque. Esses materiais emblemáticos o aproximavam do trabalho de Beuys.

Estudou, nesse período, alguns materiais que, de certa forma, estavam associados à plástica baiana, à visualidade da Bahia. Começou a pesquisar e catalogar os despachos, as oferendas do candomblé, assim como as feiras livres, que eram completamente diferentes das feiras de Vitória da Conquista, que Elomar Figueira cantava e que para Ayrson era um universo muito inusitado e orgânico. O seu interesse foi centrado na estética das galerias da Feira de São Joaquim, nos materiais orgânicos e abundantes nas feiras, e nos “vivos” – bichos de quatro patas e de penas –, que representavam a cultura afro-baiana.

O Fausto Baiano

Escolheu três materiais: carne de charque, seca, que trazia a referência da cultura da Chapada, da pecuária, mas antes da carne vieram o açúcar, a cana, as rapaduras, os diversos tipos de açúcar, que estavam associados à história da Bahia colonial. Para Ayrson esse projeto apresentava o 1º Fausto baiano. Os estudos da Bahia colonial serviram para entender o que era tradicional na Bahia e o que era contemporâneo. Em 1994, durante o curso de Mestrado em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Ufba, sistematizou seus estudos e utilizou Gregório de Mattos como referência em sua pesquisa.

A realização deste trabalho exigiu-me uma vivência cotidiana, uma observação atenta do universo da pesquisa. Então, organizei um primeiro contato via "a poesia da época chamada Gregório de Matos" e o estudo histórico do Brasil colonial. A leitura da obra satírica do Gregório deu-me uma compreensão marcadamente céptica, permitindo-me com isso uma aproximação de um universo de contraste caracteristicamente barroco, donde a inversão dos padrões dominantes, a exacerbação do grotesco, o achincalhamento dos valores morais, constituíram uma postura artística, não só como fruto da sua época, mas, principalmente, do artista frente à sua época. O projeto de colonização do Brasil, agenciado pelo Estado português e pela Igreja Católica, teve como forma mais saliente de expressão de poder a coerção e a punição (Foucault). Nesta perspectiva, a repressão às condutas desviantes e a segregação dos elementos ditos nocivos à ordem foram as práticas hegemônicas dos mecanismos de poder colonial, quer seja através das instituições metropolitanas com as penas de morte e o degredo, quer seja através da justiça eclesiástica, com a Inquisição. Não estavam os aparelhos do poder preocupados em disciplinar a sociedade com vistas à prevenção, mas em punir a conduta transgressora.

Marcado pelo movimento da Contra-Reforma, do qual o Concílio de Trento é a expressão mais legítima, foi imposto à sociedade colonial brasileira um modelo de sociedade baseado na família monogâmica e indissolúvel e ascética sob a tutela incontestada do pai. O escravismo e outras questões inerentes à empresa colonial fizeram com que este modelo tivesse um caráter francamente artificial. Concubinato, bastardia, vida sexual desregrada, religiosidade popular de característica profana reinventavam a todo instante as prédicas dos padres e as ordens régias da coroa.

Assim, uma rede de sociabilidade se desenvolvia longe do formalismo das elites dirigentes. Dominada por relações políticas de cunho pessoal e particularista, consumidas sobre relações sociais marcadamente violentas - característica inerente à ordem senhorial - escravista, envolvida pela multiplicidade de padrões culturais, tanto das trocas étnicas sobre as quais se assentou a sociedade colonial, o Brasil se coloca como a matriz perfeita para a poética satírica da "Poesia da Época Chamada Gregório de Matos". O diálogo do poeta com o seu

tempo descortina as tensões deste mundo, sempre; beira do caos e da desordem, sendo o Brasil, na imagem de Antonil, "o purgatório dos brancos, o paraíso dos mulatos e o inferno dos negros". E é neste contexto explícito de fragilidade da hegemonia católico-lusitana, que encontro o meu objeto de pesquisa e a associação da produção poética de Gregório com a falência do projeto colonial. (HERÁCLITO,1997, p 09-10)

O artista começou a desenvolver uma série de instalações sobre a história da Bahia, utilizando esses materiais emblemáticos (carne de charque, açúcar e óleo de dendê). A escolha desses materiais eram baseados em estudos sobre a economia açucareira e o que o açúcar poderia significar num confronto entre a tradição e o contemporâneo.. Em 1994, fez uma grande instalação onde esse material foi publicado.

**Figura 27 – Ayrson Heráclito.
Segunda versão da instalação Segredos Internos,
MAM-BA, 2010**



Nos estudos sobre o sistema colonial, a questão da escravidão chamou sua atenção. O senhor de engenho, as logomarcas dos senhores, dos engenhos, as peças de negros. Toda essa cosmogonia era, de certa maneira, apropriada ao trabalho. Desses trabalhos, fez algumas ações, pois, como defende o autor, era mais coerente ao alinhamento conceitual/artístico, que prefere chamar de ações, a *performance*. A sua produção simbólica coloca em xeque os processos civilizatórios e a própria cultura. Segundo Pinheiro:

A cultura não pode ser vista como um projeto cumulativo na direção de um coroamento linear no futuro, mas como uma rede de conexões entre séries, cuja força de fricção e engaste ressalta a noção de processos dentro de sua estrutura. Daí a importância de se mostrar como certos processos civilizatórios têm o seu modo de conhecimento fundado numa especial relação material entre séries culturais concretas que constituem ao mesmo tempo relações entre sistemas e subsistemas de signos.

Tais processos se constituem especialmente a partir de três categorias antropossociais, fundantes e interdependentes: o migrante, o mestiço e o aberto. (PINHEIRO, 2009).

Nesta perspectiva, na década de 2000, retomou seus trabalhos com a carne, projeto que denominou *Transmutação da Carne*, e apresentou diversas ações em museus e espaços públicos. A ideia era romper com os espaços oferecidos pela política cultural de Salvador.

A Carne

Nas viagens que fazia pela Europa, tinha contato com sociedades pós-industriais e podia observar como a arte era encarada. Via nas distinções entre *design* e arte contemporânea coisas que, até aquele período, não vivíamos aqui. Desse modo, apresentava o universo do museu para a rua em eventos de *designs* como moda, *shoppings* e praças públicas.

Desenvolveu uma coleção de roupas de carne, e não era o inusitado do material o que chamava atenção, e sim como colocava essas coisas num determinado contexto. Ressaltava-se, ainda, o caráter político por trás daquilo; mesmo “sem ter intenção de ser político, mas o constrangimento passava a ser político, eficiente nesse nível”, afirma Heráclito.

Chamou esse projeto de *Teatralogia da Escravidão*. Foi um dos grandes destaques da Semana de Moda Oi Barra Fashion, que ganhou a mídia nacional, em especial, num quadro do *Fantástico* na Rede Globo de TV. Com efeito, paralelamente a isso, havia todo um discurso que era entendido por grande parte do público e a carne virou uma metáfora viva, do corpo brasileiro de carne resistente, não era filé *mignon*, era carne barata, e estava associada com um dos pratos da culinária brasileira, que era a feijoada. Notadamente, esse tipo de carne tinha um uso muito particular por se tratar de uma “herança de comida de Senzala”, carne reaproveitada, refugo, mas essa carne “polissêmica” era como metáfora para este corpo resistente. Dessa forma, chamava atenção para a injustiça social brasileira e a questão da fome. Potencializou a dimensão do trabalho para um desdobramento de política social. Realizou doações de carne em creches, igrejas, asilos e centros comunitários. Finalmente, formatou um projeto que deveria ser associado a uma empresa alimentícia, mas porque não houve uma reverberação positiva, aos poucos, o projeto transformou-se e a temática de algum modo está latente. Alguns aspectos ainda são recorrentes na poética do autor: arte x participação social, filantropia x assistencialismo. Notadamente, as políticas sociais brasileiras e sua ressignificação em particularizações territoriais.

Em 2000, foi convidado pelo Goethe Institut Inter Nationes – ICBA/Salvador para fazer uma *performance*. Nesse evento, organizou uma série de quatro ações utilizando a carne. Em uma delas, havia um áudio no espaço com objetos que comentavam a violência ao corpo, áudio com registros históricos com documentos de violência, que eram narrados sistematicamente por um *performer*. Os autos de torturas feitas por Garcia D’Ávila Pereira Aragão⁹ geraram 12 folhas manuscritas, que nos finais do século XVIII foram enviadas da Bahia de Todos os Santos ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa. Trata-se de denúncia com 47 itens contra o homem mais rico do Brasil. Segundo Luiz Mott:

Das 47 denúncias, 26 itens referem-se a torturas e castigos

⁹ MOTT, Luiz. Terror na Casa da Torre: tortura de escravos na Bahia colonial. In: REIS, J. J. (org.). *Escravidão e invenção da liberdade*. S.Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 18-32.

crudelíssimos aplicados pelo Mestre de Campo Garcia D'Ávila Pereira Aragão contra seus escravos - cujos requintes de crueldade chocam mesmo ao mais empedernido coração! - sendo 21 os itens que incriminam o proprietário da Casa da Torre em blasfêmias e irreverência contra a religião católica - a única permitida na época em toda cristandade. (MOTT, 1988, p. 18)

Complementavam leituras de relato de torturas a presos políticos da ditadura que se estabeleceu no Brasil a partir de 1964. Desse modo, a ambiência era completamente afetada por tais narrações. Os áudios, como transcritos abaixo, denotam a crueldade do Mestre de Campo:

Item 1. Que a um escravo crioulo chamado Hipólito, de idade de 16 anos, pouco mais ou menos, o mandou montar em um cavalo de pau, e mandou lhe amarrassem em cada pé uma arroba de bronze, ficando com os pés altos, e o mandou deitar sobre o cavalo, mandando dois negros açoitá-lo, que o fizeram por sua ordem rigorosamente, desde pela manhã 8 horas até as 11 horas do dia; que depois disto feito, o mandou amarrar com uma corda aos pulsos dos braços juntos, e passada a outra parte da corda ao mourão da casa, o foram guindando até o porem com os pés altos fora do chão, braça e meia pouco mais ou menos; e mandou passar-lhe uma ponta da corda nos testículos ou grãos, bem apertada e na outra ponta lhe mandou pendurar meia arroba de bronze, ficando no ar para lhes estar puxando os grãos para baixo; que o pobre miserável dava gritos que metia compaixão, e ao mesmo tempo, lhe mandou pôr uns anjinhos nos dedos dos pés ajuntando-os, que tal foi o aperto, que lhe fez o dito Mestre de Campo, que lhe ia cortando os dedos, e esteve com estes martírios obra de duas horas, que por Deus ser servido não morreu desesperado o arrenegado.

Item 2. Que a uma escrava mestiça chamada Lauriana de idade de 25 anos, pouco mais ou menos, a castigava o dito Mestre de Campo muitas vezes, dando-lhe com uma palmatória de pau pela cara e queixadas do rosto, levantando a mão com a maior força que podia, e andava esta continuamente com o rosto inchado, procedido de semelhante castigo.

Item 3. Que querendo noutra ocasião castigar a mesma dita escrava acima, mandava buscar uma turquesa grande de sapateiro, e a mandava chegar a si, trepando-se ele, o dito Mestre de Campo em lugar mais alto, e metendo a turquesa aberta na cabeça da dita escrava, tudo quanto apanhava de cabelos fixando a turquesa, lhes arrancava de uma vez. (MOTT, 1988, p. 19)

Esse texto foi fundamental para criar as bases da *performance* e da investigação do artista. Naturalmente, o conjunto das quatro ações era visceral e criava um profundo mal-estar na audiência.

A 1ª ação fazia referência aos maus-tratos aos negros, marcar o corpo a ferro. O artista utilizou ferros de marcar escravos. Para tanto vestiu os *performers* com roupas de charque. e então um corpo historicizado marcava a ferro quente o “corpo feito com carne de charque”. As imagens e o cheiro eram muito impactantes; essas imagens e o odor, de certa forma, davam materialidade aos textos. A aproximação dessa imagem, que até então era abstrata, o cheiro, o calor do ferro em brasa, expor isso era a 1ª ação.

A 2ª ação era a da fragmentação do corpo: um esquartejamento. A premissa era “como seria se víssemos esse suplício público?” Organizar uma mesa de tortura, e o corpo era esse corpo histórico, com revestimento de carne. Após a marcação a ferro, os *performers* se dirigiam a uma grande instalação que reinventava a masmorra.

A 3ª ação era caminhar sobre brasas, uma imagem que o artista queria retomar a partir de pesquisas que realizou em filmes que exibiam figuras exóticas do Oriente. A versão dos trópicos foi recriada e utilizava sapatos de carne.

A 4ª e última ação era um churrasco humano, uma grande manta de carne de charque era envolvida no *performer*, de modo que, colocado em um grelha gigante, era assado como um churrasco humano. Todo o ambiente da sala era afetado por um áudio não ficcional baseado em documentos históricos, cujos conteúdos estavam distantes pela data e próximos pelo cheiro, pela visão. Num ritual que tentava evocar toda essa dor deste corpo.

Figura 28 – Ayrson Heráclito. Transmutação da Carne, Icba, 2000



As ações surtiram um efeito realista para o público. Algumas pessoas na audiência comentavam que era insuportável permanecer no local. Ademais, a visão era potencializada por uma questão sensorial. A galeria ficou a uma temperatura de 45°C e isso era acrescido de um cheiro de 600 kg de carne. O material empregado, a memória ali reivindicada, era evidentemente muito cruel e visceral.

Após a exposição no Icba, o artista apresentou esse trabalho em outro formato no Oi Barra Fashion, um dos eventos de moda mais importantes do Norte e Nordeste naquele período. Julgava que era necessário dar mais visibilidade ao projeto, promovendo a sua participação em eventos midiáticos que pudessem divulgá-lo. Após o desfile, as pessoas queriam saber de forma mais concreta qual era a relação daquelas roupas com um projeto mais denso, que, de certo modo, não era comum em desfiles.

Além de levar os modelos para praças, como a da Piedade, realizou doações em oito lugares de Salvador. As doações ficaram associadas à campanha contra a fome, que por sincronicidade o Governo Federal acabara de

implementar. Mesmo assim, as pessoas sabiam que aquela carne fazia parte de um evento criativo e aquilo concluía a poética ao devolver o material ao seu fim inicial, mas com outra dimensão, com a referência de onde aquilo se passou. Bolsa de carne no feijão, ligava a criatividade ao preparo da comida, algo surreal. Desse modo, era possível comer sapato, bolsa, etc.

O Dendê

Após o projeto da Carne, Ayrson passou a se interessar por materiais mais fluidos, pelas questões do Atlântico negro, com fluxos e refluxos¹⁰ entre a África e a Bahia. Nesse momento, escolheu o azeite de dendê como símbolo que culminaria na exposição “Ecologia de Pertencimento”.

¹⁰ Fluxo e refluxo: A Diáspora Africana

“Em suas constantes idas e vindas entre a África Ocidental e a Bahia, Verger não deixava de se encantar com as semelhanças entre os povos dos dois lados do Atlântico. Na aparência, jeito de falar e costumes, ele via a comprovação de uma história entrelaçada. O tema o apaixonou tanto, que Verger chegou a exercer um importante papel na renovação desses laços. Aqui e lá, organizou museus, ciceroneou pessoas, transportou mensagens, fez pesquisas. E, para compreender os motivos dessas semelhanças, estudou a fundo o tráfico de escravos e o retorno de muitos deles à África, após a abolição, gerando assim uma de suas principais obras: *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX*”.

Disponível em:

<http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=41&limit=1&limitstart=3>. Acesso em: 20 nov. 2008.

Figura 29 – Ayrson Heráclito. Divisor, 2 Bienal Mercosul, 2000



O dendê lhe interessou porque era uma metáfora do corpo, e o dendê, dentro da sua poética, oxigena esse corpo cultural, corpo negro, baiano, com forte influência das questões negras. Para Ayrson, o azeite de dendê era signo desse sangue ancestral que oxigenava o corpo, da carne seca, resistente. Nesse sentido, estabeleceu alguns pressupostos. A primeira ideia era trabalhar o dendê como sangue, como se o sangue fosse o oceano, a imagem de um mar de dendê como metáfora de um Atlântico negro, oxigênio que impulsionaria esse corpo resistente da América.

Essa fluidez atlântica foi a base poética dos pressupostos que iniciaria uma série de *performances*, vídeos e instalações. O artista realizou uma ação no Museu de Arte Moderna da Bahia, que denominou de *Condor do Atlântico*, Com isso ele criou um discurso libertário em relação a esse acidente ecológico, que foi a escravidão.

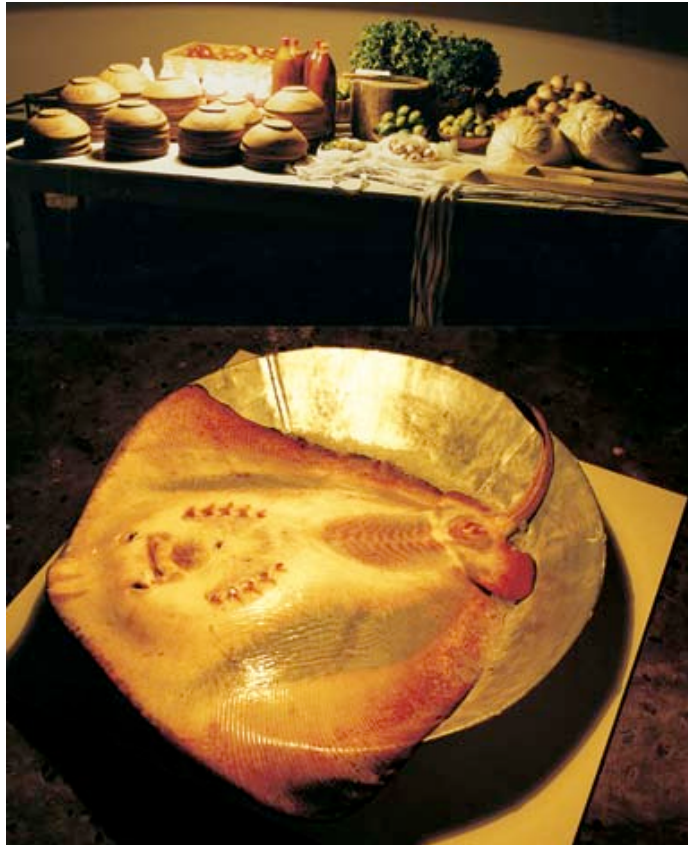
Na ação a *Grande Moqueca*, desenvolvida na mesma exposição do MAM-BA, realizou nas partes interna e externa do museu, com a participação do público e da comunidade da Gamboa, um evento ritualístico de preparação, cozimento de um peixe denominado de arraia.

A arraia é um peixe barato e muito popular na Bahia. Considerado peixe de segunda – não era um badejo, assim como a carne de charque não é filé *mignon* –, não no valor nutritivo, mas cultural, a arraia era a metáfora desse condor, pássaro da liberdade, do mar Atlântico, que ele apresentava ao público. A arraia era um signo mais aberto deste poema abolicionista contemporâneo, uma referência aos condores que Castro Alves anunciava em seus poemas. Escolheu uma arraia, “ritualizou-a” em uma moqueca. Para tanto, era fundamental que a arraia fosse grande, reforçando o caráter da grandiosidade, que é um dos elementos da estética barroca. Com isso, montou dentro do museu uma cozinha e a relação entre comida e arte estava consagrada nas práticas e ações desenvolvidas naquele percurso.

A comida tinha um caráter eminentemente religioso no seu ritual, tanto no preparo quanto na degustação. A arraia, de 120 kg, esteve no dia anterior em exposição e no dia seguinte foi completamente “ritualizado” o seu preparo. O

público podia participar preparando aquela comida. Dessa forma, era evidenciado o propósito de criar tensão entre arte e religião.

**Figura 30 – Ayrson Heráclito.
O Condor do Atlântico, MAM, 2000**



Essa tensão em experimentar em espaços públicos e fechados de Salvador era curiosamente observada por Ayrson, pois assim ele verificava como a população de Salvador tratava os despachos¹¹. Em suas derivas, observava, em tempos de intolerância religiosa, que algumas pessoas chutavam, mas, também, havia pessoas que comiam e bebiam parte das oferendas ali depositadas. Ademais, era perceptível que muitos cidadãos soteropolitanos compreendiam e já

¹¹ Os despachos são oferendas que os praticantes das religiões afro-brasileiras oferecem às divindades. Comumente nas encruzilhadas são oferecidas à divindade Exu. Conhecida como Ebó ou Bozó.

sabiam ler algumas oferendas, distinguindo para que santo cada uma delas era dirigida e qual o tipo de trabalho pretendido pelos materiais ali empregados.

De certa maneira, na Bahia, todo espaço público é sistematizado. O baiano da Bahia “profunda” conhece suas encruzilhadas. Nesse sentido, essa cosmogonia é a base que alimenta a produção simbólica e estética de Ayrson. Um espaço de arte mais ligado a esses assentamentos religiosos, e essa ligação entre arte e fetiche, notadamente, a ele interessaram desde o primeiro trabalho *Jesus no Monte das Oliveiras*.

Constatei que alguns materiais poderiam ser interpretados de forma hegemônica por diversos grupos sociais locais, como, por exemplo, os materiais utilizados nos rituais e na culinária Afro-Baiana. O azeite de dendê é um deles. Simultaneamente, promovo uma decodificação e uma nova forma de absorção de seu significado usual. Somado a esta relação de Materiais\Signo, ocupo-me em experimentar a exposição do trabalho em espaços distintos: locais externos (praças, jardins, etc.) e em instituições de veiculação de artes plásticas (museus, galerias, etc.). Concluo que a obra se transforma no espaço em que se insere. O signo de cada espaço, ou seja: Se colocarmos um Rodin em um museu temos um Rodin, contudo, se o mesmo Rodin for exposto em uma encruzilhada continuaremos tendo um Rodin mal colocado. (HERÁCLITO, 1997, p. 39)

Uma das hipóteses deste documento é que o vídeo em diálogo com a *performance* é um dos campos preferenciais para uma busca de uma episteme do corpo. A produção dos artistas analisados, de certa a maneira, ratifica uma posição política e estética para consolidar um espaço sensível em que a mitologia baiana em especial é marcadamente particular. Em *Imagens do Ceará*¹², Herman Lima cita o sociólogo Gilberto Freyre, que, para distinguir o cearense do baiano, afirma: “o cearense concorrendo com seu asceticismo angulosamente magro,

¹² LIMA, Herman. *Imagens do Ceará*. Brasília: Ministério da Educação, 1958. p. 125-126.

romântico, ativista, andejo, inquieto, empreendedor, franciscano e fraternal”, já o baiano é caracterizado pela “sua voltuosidade gorda, sedentária, lentamente criadora de valores profundos e estáveis, fecundamente maternal, ou antes matriarcal”. Tal relação e distinção são fundamentais para exemplificar as distinções de valores culturais, estéticos e éticos.

CAPÍTULO 03

FÁBULAS E O MITO DE BAIANIDADE

FÁBULAS¹³ E O MITO DE BAIANIDADE

***Borderline*: por uma Emancipação do Vídeo**

O vídeo, no contexto da arte contemporânea, passa por uma contínua transformação. Trata-se de uma emancipação no campo da visualidade de uma juventude informada, que modifica os métodos operacionais quanto aos gêneros e, sobretudo, às linguagens. Ao observarmos as transformações ocorridas no campo do vídeo nos anos 1990, notaremos uma estreita relação com as práticas no campo artístico: do registro e do diário íntimo. Evidentemente, a facilidade no uso das câmeras digitais, aliada ao “excesso” na captura e no descarte, proporcionou uma mudança radical no que tange às relações com a imagem. Essa relação fronteira pode ser vista na produção de alguns videoartistas, tais como: Eder Santos, Marcerllvs, Lucas Bambozzi, Luiz Duva e Cao Guimarães.

Marcondes Dourado faz parte dessa juventude emancipada no campo da imagem. De forma involuntária, Dourado talvez seja um dos seguidores do Timothy Leary, que entre outras coisas cunhou a seguinte máxima para tratar do LSD: “Se ligue, sintonize e caia fora”. Nesse sentido, acredito que o autoconhecimento pregado pelo Leary, nos anos sessenta, veste outra roupagem e, sobretudo, uma nova experiência. O êxtase na imagem e no processo se dá

¹³ O conceito de fabulação foi retirado do livro *Imagem-tempo*, de Deleuze. Para o autor: “A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz ela própria enunciados coletivos.” (DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 264)

pela rara sensibilidade que o videoartista tem. Consegue ser parte do ambiente que performa e, por isso, suas *performances* e vídeos apresentam uma pulsação curiosa e sutil. O conjunto da obra de Dourado revela esse flerte com a cultura das *raves*, dos VJs, DJs, das comunidades menos abastadas e de todos que compõem a cena eletrônica na Bahia.

A imagem digital fez explodir a estabilidade da imagem técnica. Após a digitalização, a imagem já não pode ser entendida como um ponto de vista fixo e objetivo de uma “realidade” predeterminada, seja isso encarado como *frame*, janela ou espelho, mas só pode definida pela sua base numérica, sua “virtualidade” constitutiva. (MACHADO, 2007, p. 208)

Os vídeos que compõem esta análise estão dispostos para criar essa sensação de pertencimento. Seja nas encruzilhadas ou na orla de Salvador, os vídeos estão “ligados e sintonizados” com a ambiência das festas populares, das pessoas e com a pulsação do artista. Resta-nos agora ser mais um *borderline* e fruir nas linhas desses corpos e de sua baianidade.

Entre os trabalhos mais emblemáticos, escolhemos o vídeo *Ogodô* para compor o *corpus* da análise.

**Figura 31 – Marcondes Dourado. Ogodô Ano 2000. Vídeo
- 1996 - Bahia, Brasil - 00:12:00 - S-VHS - NTSC**



Trata-se de um vídeo (Figura 31) realizado na Quarta-Feira de Cinzas na cidade da Bahia, onde acontece umas das coisas mais contundentes e dialógicas, que é o encontro dos trios na Praça Castro Alves. Nesse momento, voltamos ao descompasso de uma cidade que está repleta de diferenças e ambiguidades. A praça é ocupada pelos verdadeiros donos da rua, que dominam a cena noturna da cidade. São os travestis e toda a cena LGBTs da cidade que povoam a praça. O vídeo realizado em câmera lenta é uma radiografia do carnaval *gay* de Salvador e sua abordagem é um desnudar desses habitantes e de sua sexualidade. Dourado consegue captar uma intimidade muito grande entre esses personagens e a sua lente. A polícia também é envolvida como comprovam as tomadas que de algum modo denotam uma repressão contida, porém participante desse “jogo” sexual que é posto na multidão. Como um *voyeur*, o videoartista explora todas as facetas da sexualidade, utilizando a câmera subjetiva, que inclui o fruidor na praça, segundo Machado:

O sujeito pode, portanto, no mesmo momento em que vê, esquecer-se de quem é e se reconhecer naquele que está sendo visto por ele. A possibilidade de identificação – de se ver no visto – completa o mecanismo de sedução no cinema, donde se pode perceber porque a estrutura da câmera subjetiva pura e simples (modelo: *Lady in the lake*) não fez sucesso e porque a modalidade narrativa em que o *voyeur* é também visto na tela (modelo: *rear window*) fez história. Se a perspectiva vidente aparece simultaneamente com a apresentação do sujeito que vê, o espectador pode simultaneamente incorporar um olhar e se reconhecer naquele que olha, como se a tela fosse ao mesmo tempo um buraco da fechadura através do qual ele espia e um espelho onde ele se reconhece como o ego espião. (MACHADO, 2007, p. 53)

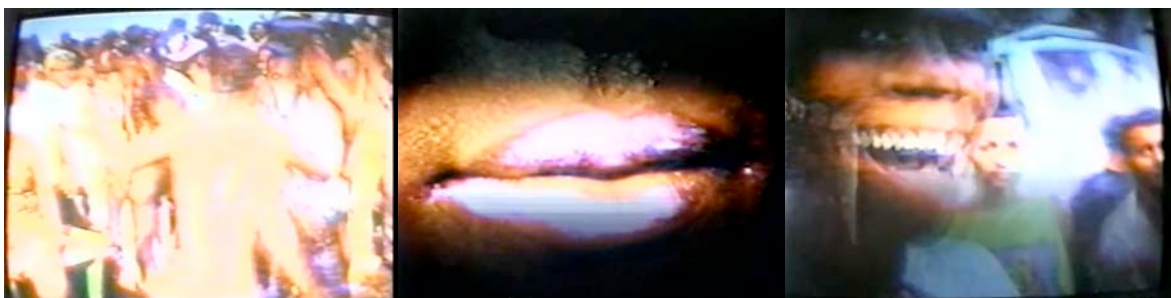
Curiosamente, quando a maioria dos habitantes da cidade já está de volta às atividades, travestis e simpatizantes continuam extravasando sua sexualidade, suas diferenças e sua pertença. Uma massa de cidadãos mulatos que, de algum modo, revivem e reorganizam os antigos afoxés e fortalecem um outro carnaval

que está completamente fora do eixo: o carnaval do centro. Existe na Bahia, hoje, uma divisão dos blocos carnavalescos que homogeneíza a festa e promove uma verdadeira divisão do espaço público. No entanto, o carnaval da Praça Castro Alves ainda contém um sentimento de “reafricanização” da festa, graças à passagem dos blocos afros por esse circuito, como afirma Risério:

Ocorreu uma “reafricanização” no carnaval baiano, que, de certo modo, também “reafricanizaria” a cidade da Bahia. Apesar do prefixo latino “re”, todavia, devemos dizer que o que se teve então pela frente foi um carnaval de cara nova, com as entidades “afrocarnavalescas” dividindo com os trios elétricos o espaço carnavalizado de Salvador. Eram organizações formadas principalmente por nossa juventude negromestiça, ostentando nomes africanos e carregando levas de pessoas cobertas de batas e búzios, exibindo trancinhas variadas e caprichosas, não raro ao som de cantos que remetiam às culturas negras, especialmente ao repertório iorubano. (RISÉRIO, 2004, p. 566)

O referido vídeo apresentou Marcondes Dourado à cena internacional, ao ser premiado no 11º Videobrasil. Trata-se de um dos festivais mais importantes da América Latina e que nos últimos 30 anos mapeia a produção de videoartistas das mais diversas origens. Com esse trabalho a produção de Dourado passou a ter maior visibilidade, o que o levou a iniciar uma incursão em festivais e mostras internacionais, que vão posicioná-lo de forma definitiva no circuito das *performances* e do vídeo.

**Figura 32 – Marcondes Dourado. Ogodô Ano 2000. Vídeo
- 1996 - Bahia, Brasil - 00:12:00 - S-VHS - NTSC**



Ogodô – que é o título do vídeo – é uma denominação ou qualidade do orixá Xangô, popularmente conhecido como o orixá da justiça. Seu dia é a quarta-feira. De forma inconsciente, Marcondes incorporou o nome da música de Tom Zé ao vídeo. Em uma entrevista para esta pesquisa, revelou desconhecer a etimologia do nome.

Todavia, a cidade como um palco dessas manifestações faz com que os seus aspectos identitários sejam evidenciados. No vídeo, observa-se uma forte relação de parte do público com o transe. De Deleuze (1990), em suas análises empreendidas nos filmes de Glauber, tomamos emprestada essa definição do Transe para identificar sua ressonância em Ogodô:

O transe, o fazer entrar em transe é um transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir a invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto. (DELEUZE, 1990, p. 264)

Há na Bahia, nos idos de 1996, sobretudo em Salvador, uma ebulição no que diz respeito à produção de vídeo e de *performances*, pois a tradição do cinema novo e de Glauber, de um certo modo, não deixou espaço para que ocorresse, nas décadas anteriores, uma incursão em outras investigações que não fossem próprias do cinema. Nesse sentido, o vídeo na Bahia vivia em meados dos anos noventa seu momento de afirmação. Afirmação da linguagem, visto que até então era pensado como suporte e, portanto, necessitava ser entendido como uma outra plataforma de olhares. Desse modo, o Festival Nacional Imagem em 5 Minutos foi importante nessa discussão, pois naquele momento nascia um festival de vídeo, no âmbito da Fundação Cultural do Estado

da Bahia, na Diretoria de Imagem e Som, que promovia a troca de experiências de realizadores de todo o Brasil. Se por um lado essa troca foi importante, por outro a discussão das questões às quais nos referíamos no início do texto sobre o ensimesmamento foi novamente deflagrada. Não foi por acaso que muitos realizadores migraram para mostras mais experimentais e que, de algum modo, não dialogam mais com este festival.

A incursão de Marcondes no vídeo ocorreu de forma substantiva quando, após a realização de alguns trabalhos autorais, foi convidado a dirigir o videoclipe da música de trabalho da cantora baiana Rebeca Matta. A música *Como uma Onda* (Figura 33), propagada pela versão de Lulu Santos, agora era totalmente ressignificada na versão experimental da Rebeca, que se notabilizou com o prêmio de cantora revelação em 1999, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) para o álbum *Tantas Coisas* produzido pelo *sound design* André T.

A parceria da cantora com o Dourado rendeu diversas apresentações em que o videoartista desenvolveu *live imagens* nas apresentações musicais da cantora. Notadamente, a incursão pela fronteira da música eletrônica e do vídeo propiciou uma série de intervenções muito sofisticadas para a época e que, de algum modo, colocava a musicalidade da Bahia em outro momento. Um momento em que a cena de *rock* e do experimental emergia com nomes como Pitty, Lampirônicos, O Cumbuca e a Banda Dois Sapos e Meio, todos que de algum modo faziam brotar uma cena paralela àquela do axé, que dominava a veiculação nas rádios e nas avenidas da cidade. A relação de videoartistas com o videoclipe não é nova e podemos notar, sobretudo, a partir dos anos de 1980, que muitos

artistas do vídeo de alguma maneira estiveram nessa interface com a música. O surgimento da MTV propiciou uma confluência de experimentação para a TV aberta e essa janela foi muito utilizada para potencializar os fluxos e experimentos audiovisuais de autores que de algum modo estiveram à margem dos circuitos comerciais.

**Figura 33 – Marcondes Dourado Como uma Onda no Mar. Artista: Rebeca Matta.
Video-clipe**
- 1998 - Bahia, Brasil - 00:03:58 - BETAcam - NTSC - colorido – estéreo



Nesse vídeo, podemos perceber a influência de outras linguagens nas camadas suscitadas pelo artista, na composição de paisagens e no confronto da câmera com o corpo da *performance*. Essa sobreposição de camadas vai ser uma das marcas do autor, que realizou parte de seus estudos na Escola de Belas Artes da Ufba. Observamos nesse vídeo a relação de Marcondes com a obra do artista japonês Kazuo Ohno – a qual ele muito admirava –, um dos mais inquietos e contundentes artistas da dança e que deu uma contribuição inegável ao teatro ocidental que fundou um novo paradigma no teatro-dança. Tanto Marcondes quanto a *performer* Sandra Del Carmem utilizaram os conceitos do Butô. Percebem-se em suas investigações os fundamentos que nortearão parte da produção dos artistas.

O desconforto, a solidão e o vazio são alguns dos sentimentos que são expostos e convocam essa imagem-manifesto de uma sociedade pós-bomba atômica. Não é incomum o estranhamento das plateias pouco heterodoxas em relação às imagens do vídeo, que ruidosamente não se contiveram ao ver o vídeo receber o prêmio do Festival Nacional Imagem em 5 Minutos, em 1999.

Em *Lavagem da Capela do MAM* (Figura 34), uma *performance* comissionada pelo Museu de Arte Moderna da Bahia em 2007, que compunha a Itinerância 16 do Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, uma série de anãs vestidas de baiana, a convite do autor, lavaram as escadarias da capela do museu. Tal *performance* retoma um dos temas importantes dos primórdios das *performances* e da videoarte, que é o tema político. Aquele era um momento de transição, uma grande mudança na política pública do Estado da Bahia que culminou com a derrubada do carlismo, que reunia adeptos do Senador Antônio Carlos Magalhães, uns dos últimos coronéis do Nordeste. A *performance* era justamente uma forma de purificar ou lavar todas as influências e de eliminar o clientelismo propagado naquela gestão que, notadamente, influenciava também na política do museu. As “bairanas”, todas de branco, tinham uma garrafa de refrigerante Fanta na cabeça e a *performer* principal tinha um crucifixo todo feito de sal de fruta efervescente. A proposta era a audiência jogar água no crucifixo até que o sal de fruta efervescente dissolvesse por completo.

Figura 34 – Marcondes Dourado. Lavagem da Capela do MAM. Performance - 2007 - Bahia, Brasil.



Foi impressionante a participação da plateia, que se conectou com o conceito da obra. A resposta do jornal da família do senador foi incrível. Travou-se a partir de então um grande embate sobre a utilização dos ícones e signos da cultura, que na visão dos carlistas era uma afronta à cultura baiana. No entanto, a resposta das associações de artistas e da classe como um todo foi de apoio ao trabalho. Este foi um dos muitos impasses entre a arte e a política nos dias de hoje.

Pombagira

Nas cerimônias afro-religiosas não se inicia nenhuma atividade sem primeiro tocar ou abrir os trabalhos para as entidades da “rua”. Nesse sentido, a abertura da mostra com este vídeo assume os valores postos pela cultura afro-brasileira. A

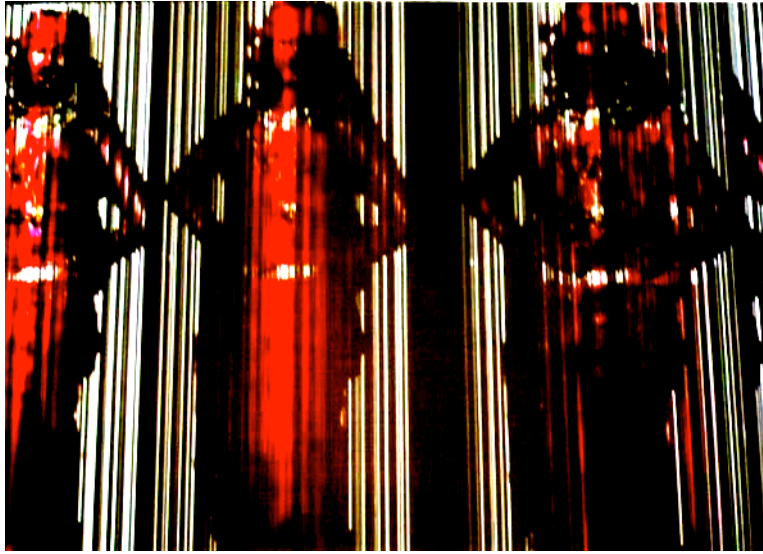
Maria Padilha é uma personagem da Umbanda que, segundo Armindo Bião, tem origens no século XIV:

María Díaz nasceu numa importante família de Castela, provavelmente na região de Palência. Por volta dos 20 anos, em maio de 1352, ficou conhecida como Doña María de Padilla, ao encontrar o jovem Rei Don Pedro (com 18 anos incompletos), de quem foi amante até a morte, por causas naturais, em julho de 1361.

D. María foi, segundo todos os que se dedicaram à matéria, a favorita do rei, que teve várias mulheres e cinco filhos reconhecidos (nenhum dos quais com a única incontestavelmente tida em vida como Rainha de Castela, Branca de Bourbon). De fato, D. Pedro só fez de D. María Rainha de Castela em abril de 1362 (nove meses após sua morte). (BIÃO, 2009, p. 37)

A imagem da Maria Padilha foi apropriada nos cultos de umbanda e sua imagem é recorrente nas feiras populares da Bahia e do Rio de Janeiro. Na sinopse do vídeo, Marcondes descreve: “Pombagira é relacionada à imagem de uma diaba, abusada, cigana, mulher de sete homens, arriba-saia, chamada de Maria Padilha, tem a mão na cintura, numa atitude de desafio, e está associada aos travestis, às prostitutas, à transgressão”. O processo de elaboração da imagem partiu de uma série de fotos realizadas pelo autor na Feira de São Joaquim. Após uma catalogação sistemática de diversas imagens na feira, optou por empreender uma fusão com linhas que se fundem com a imagem. Tal processo cria uma comunidade de sentidos plurais à obra, pois faz referência à desintegração, ressignificação e potencialidades desse corpo-imagem.

**Figura 35 – Marcondes Dourado. Pombagira - Vídeo
- 2007 - Bahia, Brasil – 3’**



Fonte:

As entidades da “rua” Exus e Pombagiras são os elementos de comunicação do mundo dos homens com o mundo dos deuses. Na mostra assumem o papel de abertura dos trabalhos.

A investigação de temas da cultura popular também propiciaram ao autor análises mais transversais com os elementos da cultura baiana. Ele mantém sua abordagem com o corpo e a sua instabilidade ao apresentar um *still* da imagem da Pombagira. Podemos notar a necessidade do autor de instaurar um outro momento em suas abordagens, que confluem para a investigação do dispositivo, da imagem e, sobretudo, da comunicação.

Podemos ver que o mito da baiyanidade e as fábulas que permeiam sua produção são elementos cruciais para estabelecer uma conexão com a produção de um território informado por uma mistura de culturas e crenças. Essas abordagens são perseguidas pelo autor em outras obras não mencionadas aqui, tal com *Bardo*.

CAPÍTULO 04

UM SOCO NA IMAGEM

O destaque dado ao corpo humano na sociedade atual, principalmente no universo da moda e publicidade, constitui objeto de constante reflexão e pesquisa artística. Os padrões estéticos ditados pelo mundo *fashion* vão além da prescrição do que vestir, interferindo na construção social do corpo. Tais padrões, tornando-se pontos de referência, lançam o homem numa procura desenfreada de “espelhos externos”, fetiches de uma sociedade de consumo, que possibilitam a construção de uma imagem ideal. Assim, o homem ocidental rende-se a estilos muitas vezes impostos, sendo seduzido pela mídia a “comprar” modelos físicos distantes da sua realidade. Vive-se um tempo de extremo inconformismo com o próprio corpo, a tal ponto que as interferências cirúrgicas, implantes e mutilações para a modificação do físico, que só se tornaram possíveis com o desenvolvimento de alta tecnologia, passam a ser ações corriqueiras e banais.

Numa tentativa de autovalidação, o mundo das aparências criado pelos sistemas da moda e da publicidade se apropria da permanência do objeto artístico, fazendo constante referência e buscando inspiração em obras de arte consagradas. No entanto, tais esforços não conseguem sobreviver ao imediatismo de uma sociedade que se rende aos fenômenos midiáticos. Curiosamente, a necessidade de se expor em conformidade com os padrões corporais do momento leva à busca de sua validação em representações de mitos televisivos e imagens que são efêmeras ao extremo, caracterizando assim a obsolescência do corpo, que passa a estar em constante necessidade de

atualização. Essa corrida por padrões cada vez mais distantes e inatingíveis gera um imenso vazio que potencializa a eterna insatisfação do homem moderno.

Os trabalhos artísticos que tenho desenvolvido têm se constituído pela poética do corpo, utilizando como linguagens o vídeo e as videoinstalações. Motivado por esta tendência, busco uma ampliação desses conceitos e dos meios artísticos de expressão na realização de uma produção na linha de uma poética do corpo.

Em uma avaliação de conceitos ligados às principais teorias e práticas das artes visuais, esta pesquisa constituiu-se de uma produção prática na qual foram utilizadas técnicas de captação e manipulação de imagens para mostrar o enfrentamento do corpo em relação aos meios contemporâneos de expressão. A produção foi dividida em etapas, ou momentos, que representaram os estágios de materialização da ideia, com o objetivo de divulgar e incentivar nos meios acadêmicos e na sociedade em geral a transformação de um pensamento crítico em produção artística.

Para tal, foram feitas leituras de conceitos que não se limitaram apenas ao seu valor histórico. A pesquisa extrapola-o quando vê possibilidades de esses conceitos juntos expressarem uma atitude artística transformadora, explorando as relações entre Tradição e Contemporaneidade. Escolhi linguagens contemporâneas tais como vídeo, videoinstalação e *performance* como vias de expressão, não no desejo de abordar o espectador como um mero observador passivo, herdeiro da representação realista, cuja finalidade é a arte-mensagem, e sim com a intenção de tocá-lo enquanto sujeito da experiência estética, envolvendo-o em uma atmosfera que ative suas vias de percepção. Para isso foi

importante compreender a psicologia dos signos e sua abrangência, assim como a estrutura de novas linguagens enquanto meios de produção de imagens.

Em abril de 2000, fui convidado para trabalhar na Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Lá desenvolvi uma série de trabalhos em vídeo e o projeto *Videoclipes de apoio aos novos talentos da música baiana*. Dirigi os videoclipes *Cidade de São Camaleão*; *Garotas boas vão pro céu*, *garotas más vão pra qualquer lugar* e *Alucinação*, respectivamente, da banda O Cumbuca, da artista Rebeca Matta e da banda Dois Sapos e Meio.

Figura 36 – Danillo Barata. Still dos videoclipes *Cidade de São Camaleão*; *Garotas boas vão pro céu*, *garotas más vão pra qualquer lugar* e *Alucinação*, respectivamente, das bandas/dos artistas O Cumbuca, Rebeca Matta e Dois Sapos e Meio



A articulação entre a imagem e o som, na perspectiva do videoclipe, tornava o trabalho muito interessante do ponto de vista de minha formação profissional. Esses trabalhos foram encaminhados à produção da MTV, que de pronto os veiculou em nível nacional, fato que veio dar grande visibilidade ao projeto.

É importante ressaltar que, durante esse processo de investigação audiovisual, criei um grupo de estudos sobre poéticas visuais com outros colegas da Escola de Belas Artes, a fim de sistematizar um corpo teórico para nossas pesquisas. Durante esse período, foram feitas diversas leituras e “ensaios

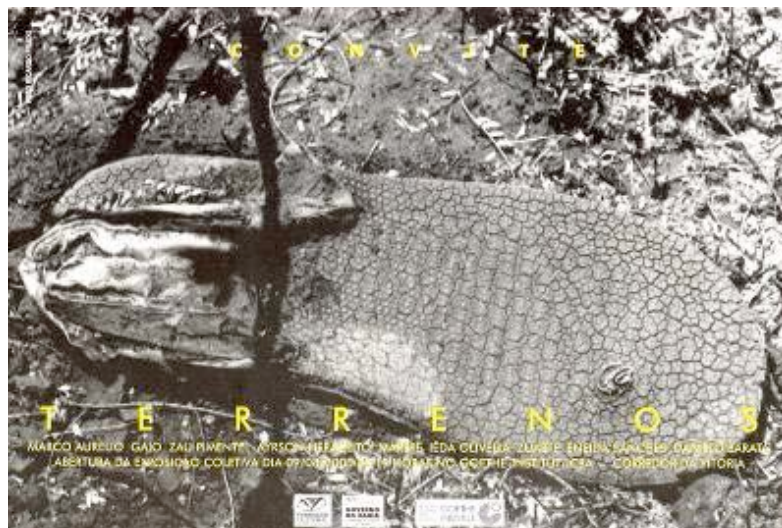
audiovisuais”, que ajudaram a desenvolver uma abordagem poética no processo audiovisual.

Figura 37 – Danillo Barata. Still dos ensaios audiovisuais com Wagner Moura, Fábio Vidal e Danillo Barata, 1999



Quando me encontrava no sexto semestre de curso de graduação, fui convidado pelo diretor do Icba para participar da coletiva “Terrenos”. Esta exposição teve como objetivo aglutinar artistas que possuísem em comum uma identidade de linguagem, fortes características criativas e de contemporaneidade, contribuindo na complementação de atividades culturais referentes ao universo artístico crescente nas artes plásticas baianas.

Figura 38 – Danillo Barata. Cartaz da exposição coletiva “Terrenos”, Goethe Institut Inter Naciones, 2000



A exposição foi intitulada “Terrenos”, para referir-se aos territórios explorados por cada artista. A mostra propôs um diálogo com a diversidade de conceitos que o próprio título sugere: terrenos – os habitantes da terra; terrenos – um espaço delimitado na terra por individualidades; terrenos – o espaço físico geográfico habitado por um determinado grupo social; terrenos – enquanto território demarcado por limites geográficos ou políticos, os infindáveis territórios eletrônicos invisíveis às necessidades reais e inventadas do mundo contemporâneo.

A formatação da exposição possibilitou reunir artistas já reconhecidos no âmbito das artes plásticas baianas, como Zuarte, Marepe, Zau Pimentel, Ayrson Heráclito, bem como outros artistas contemporâneos da novíssima geração, com o objetivo de trocar experiências entre si e com o público através de oficinas e palestras. Esta primeira mostra constou de nove artistas: Zuarte, Marepe, Zau Pimentel, Ayrson Heráclito, Marco Aurélio, Gaio, Iêda Oliveira, Danillo Barata e Eneida Sanches.

O Inferno de Narciso

O título da videoinstalação *O Inferno de Narciso* é uma referência ao mito de Narciso, de Ovídio, no livro *Metamorfoses*. Essa obra trata da relação do espelhamento do sujeito na sociedade contemporânea. A relação narcísica da sociedade de consumo e sua necessidade de espelhamento foram determinantes

para o conceito da obra. O enfrentamento com o corpo e a relação com o espelho determinaram o olhar para o diálogo conceitual do trabalho.

Figura 39 – Danillo Barata. Still vídeo Inferno de Narciso, 2000



Este trabalho foi a minha primeira experiência formal de videoinstalação. O interesse por expressar o rompimento e a apropriação de minha própria imagem (Figura 39) foi determinante para o início da pesquisa com o corpo. Apesar da fotografia e do filme, existem outras maneiras de capturar a imagem, o espelho é a principal forma de inspecionar o nosso corpo; quando a câmera e o *videotape* substituem o espelho, temos a *body art*, a arte do corpo. A imagem no espelho era eu mesmo e mais alguém, uma audiência reagindo sob minha orientação de

apresentação. Interessava-me, sobretudo, como experimentar minha vontade de tratar de um mito grego que trazia muito do universo contemporâneo atual, e que se amarrava a conceitos atuais como o espelhamento e a reflexão. Ao ver a obra, o fruidor via-se refletido na instalação, e o áudio, que versava sobre o pecado capital da vaidade, criava uma atmosfera incômoda dentro da sala de exibição. O resultado plástico obtido foi a multiplicação da imagem: ver-se preso e ver-se multiplicado em um espelho. O efeito proporcionado pelo uso de oito televisores exibindo a mesma imagem (Figura 41) constitui uma tarefa narcísica, algo muito maior do que nosso eu, porém ao mesmo tempo artificial.

É importante relatar que eu experimentei uma forte relação com o meu corpo por estar posando e misturei isso a uma tradição do autorretrato. Nesse vídeo, as imagens buscavam uma aproximação com a pintura e em determinados momentos havia fusão de imagens, aproximando-as das aquarelas, numa tentativa de envolver o público.

Quanto à natureza suja da instalação, interessou-me deixá-la em estado de corrosão de sua estrutura de metal, aliado a certa instabilidade sugerida pela montagem da obra. A proposta de justapor a imagem videográfica com os suportes de ferro em processo de oxidação unia dois estágios da imagem: a imagem capturada pelo vídeo, e posteriormente manipulada pelas mídias de tecnologia, e a imagem projetada sobre uma superfície reflexiva. Uniam-se dois instantes da imagem – a imagem tecnológica e a imagem em decadência física –, associando-as a um olhar sobre a condição de inconformismo com o próprio eu físico na sociedade contemporânea.

Figura 40 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação *Inferno de Narciso*, 2000



A tecnologia asséptica e impessoal convivia com o meio, e a imagem criada nessa autofagia de corrosão progressiva remetia a uma realidade de eterna transformação para estabelecer um embate formal e conceitual da obra.

Diversas TVs fixadas no teto de uma estrutura de metal proporcionavam um estado de instabilidade. Queria provocar o público com o som sujo e ruidoso, aproximando-o da esfera pública e do cotidiano das grandes cidades. A montagem dessa instalação deu-se na galeria do Goeth Institut, em um evento chamado “Terrenos”, exposição coletiva que contava com artistas locais das artes plásticas da geração dos anos noventa e artistas mais novos. A videoinstalação ficou isolada em uma sala, onde o esquema da montagem da exposição proporcionava uma imersão na instalação. Ao entrar na sala, o fruidor era contaminado pelo som incomum e transformado, contendo uma locução em que eu narrava uma passagem do livro *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri:

Esses prantos, lamentos gritos de dor;
Nesse sítio que me confrange a visão, de atrozes padecimentos;

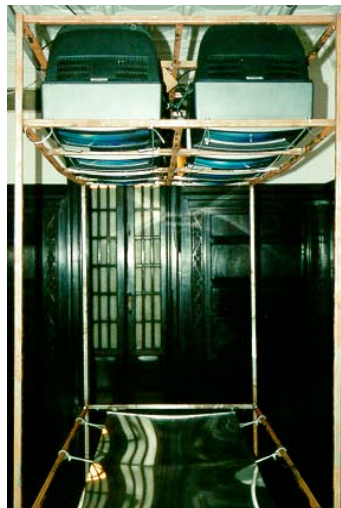
A tormenta infernal de furor intenso, batendo e rebatendo;
Flagela os espíritos condenados;
Essa alma destinada ao ruinoso abismo;
Geme de dor, protesto, blasfêmia contra a justiça divina.

Este trecho da Divina Comédia é justamente aquele em que Dante passava pelo limbo dos vaidosos. Essa leitura estava muito latente em minhas referências.

A relação com o espelho era para mim ainda uma relação muito particular, a minha forma de compor através destas TVs e da instalação era justamente resgatar, do ponto de vista do inferno, que é essa relação extremada com o espelho, o referencial da identidade perdido no mundo das imagens.

A relação imaginária que a arte promove com seus objetos é particularmente forte no caso em que o sujeito se enfrenta com seu corpo, como no caso da fascinação que exercem as distorções e transformações dos espelhos côncavos ou convexos dos parques de diversões. Ali se produz um estranhamento, pois o próprio corpo é o que se vê objetivado, não sendo reconhecido, às vezes, pelo seu próprio dono. (GLUSBERG, 1987, p. 66)

Figura 41 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação Inferno de Narciso, 2000



Finalmente, sistematizei uma instalação composta de oito televisores, um videocassete, uma estrutura de metalon muito parecida com uma cama, onde as

TVs ficavam posicionadas de cima para baixo. Na meia altura instalei uma chapa de vidro, que permitia que o público visse as imagens projetadas das TVs.

Capitália

Em 2000, filmei o meu segundo curta-metragem, em 16mm, *Capitália* – inspirado no livro de Dante Alighieri *A Divina Comédia* –, cujo título foi apropriado do latim: *Septem peccata capitalia* (sete pecados da cabeça), que era o eixo conceitual para a inserção de uma mirada sobre a vida noturna do centro de Salvador e seus personagens. Com um caráter experimental e temática urbana, *Capitália* centra nos pecados capitais tematizados na obra do escritor italiano, através de personagens protagonizados por artistas de destaque em diversas áreas. Além de retratar a noite do centro da cidade, o filme aborda aspectos da personalidade humana.

Para o artista, é no desordenamento da cidade grande, cercado de ameaças e prazeres fugazes, que as fronteiras são suspensas ou ultrapassadas. Antigas fronteiras sociais, políticas, econômicas, culturais e educacionais perdem sentido nesses lugares tomados pela desagregação. Velhas pontes, galpões em ruínas, pátios de carros usados, escadarias sujas e fedorentas por onde rolam as pessoas com todas as suas misérias integram a paisagem *Capitália*. Vícios e virtudes são condenados pela pressa e pelo desmoronamento das sensações. Entre a doçura que fascina e o prazer que atormenta e mata, as promessas de esperança e de liberdade se esvaem e também se renovam. É nesse giro sem-fim dos lugares e dos corpos abandonados às margens das rodovias, viadutos e calçadas que a *Capitália* recria as tramas da vida em permanentes deslocamentos e mutações. (COUTO, 2009)

Além dos atores Gideon Rosa, Fábio Vidal e Caíca Alves, atuaram no filme os artistas plásticos Marepe, Iêda Oliveira, Zuarde Jr., Carolina Lima e Ayrson Heráclito, e dois jovens talentos da música baiana, Rebeca Matta e Vince.

Figura 42 – Danillo Barata. Making of do curta-metragem Capitália, 2000



Numa homenagem a um clássico do cinema baiano dos anos oitenta, *O Super Outro*, o filme também contou com a participação de Edgard Navarro, fazendo uma referência ao seu personagem na Praça Castro Alves.

Figura 43 – Danillo Barata. Making of do curta-metragem Capitália, 2000



As gravações aconteceram entre 8 horas da noite e 6 horas da manhã, quebrando com a rotina noturna da cidade. O pequeno set de filmagem armado

nos locais de gravação – Lapa, Forte de São Pedro, Praça Castro Alves, Av. Sete e Carlos Gomes – atraiu a atenção de quem passava pelas ruas.

Se tudo é tomado pela profunda escuridão da noite, é para ressaltar o estado de pesadelo no qual a vida urbana tensionada e complexa arrebatava corpos passantes que vagam por aí. De um lado, os carros avançam pelas avenidas com destinos aparentemente incertos e desaparecem nas curvas distantes, no breu da noite preta. De outro, os personagens, com seus pecados e virtudes noturnos, cambaleiam como sonâmbulos que seguem a esmo pelas calçadas esburacadas de lugares dilacerados, com urbanização caótica e natureza devastada. É preciso levar em conta esse imponderável: a inscrição de objetos, pessoas e lugares no fluxo da dinâmica do urbano. Pois é aí, na experiência do abismo, que cada um deve encontrar o seu pertencimento nesses territórios des/configurados por sistemas precários de transportes e comunicação. (COUTO, 2009)

O trabalho foi selecionado para o 14^o Festival Internacional de Arte Eletrônica - Videobrasil e para o Backup Festival na Bauhaus Universitat Weimar na Alemanha, ambos em 2003.

Este trabalho foi decisivo para dar início à minha pesquisa do corpo e à expressão videográfica. A partir dessa experiência, comecei a aprofundar meus estudos e acabei por me deparar com o livro *O homem satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica*, do Professor Edvaldo Couto. Percebi que aquela era a oportunidade de estabelecer uma interlocução com base em conceitos apresentados em seu livro e convidei-o para escrever um texto para minha videoinstalação *Passarela*, realizada na Galeria Acbeu, em 2001.

Passarela

A vida como fenômeno estético e a aparência, sobreposta à verdade, são conceitos dessa videoinstalação que propunha o diálogo entre imagens de “camas hospitalares” – signo dos ajustes e manipulação do corpo em estado de transformação e regeneração – e imagens virtuais capturadas em eventos de moda e em irônicas “passarelas” da tônica social.

O título atribuído à videoinstalação *Passarela* foi uma forma de aproximar do público em geral o universo dos grandes desfiles de moda das passarelas e corredores da cidade do Salvador. Estabeleci a composição da obra a partir de seis camas hospitalares (Figura 44), despidas de qualquer acessório, tal como colchões e lençóis, a fim de esvaziar o seu aspecto utilitário. Inseri no espaço de exposição as camas, cuja frieza proveniente da sua composição metálica criava uma ambiência asséptica. A disposição de forma desalinhada das camas destituídas de sua função original causava estranhamento ao público visitante. Estabelecia um embate: uma montagem em desordem, impedindo que os pacientes ou pessoas que poderiam ocupar aqueles leitos assim o fizessem pela sua desordem e pela desordem de seus corpos, em constante necessidade de atualização.

O corpo já não designa uma abjeção ou uma máquina, designa a nossa identidade profunda da qual não há motivo para ter vergonha e que pode, portanto, exhibir-se nua nas praias ou nos espetáculos, na sua verdade natural. Enquanto pessoa, o corpo ganha dignidade; devemos respeitá-lo, quer dizer zelar permanentemente pelo seu bom funcionamento, lutar contra sua obsolescência, combater os signos da sua degradação através de uma constante reciclagem cirúrgica, desportiva, dietética, etc. a decrepitude “física” tornou-se uma torpeza. (LIPOVETSKI, 1983, p. 57-58)

Sobre as camas, instalei diversos televisores de tamanhos variados, alguns fora de sintonia (Figura 44), causando uma certa instabilidade na recepção das imagens. Em uma TV maior, de 20 polegadas,

Figura 44 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação Passarela, 2001



foram exibidos desfiles de grandes estilistas europeus, assim como os bastidores desses desfiles. Confrontando com o *glamour* desses eventos, exibi em uma outra tela do mesmo tamanho uma passarela de transeuntes que liga o Shopping Iguatemi, maior centro comercial da cidade de Salvador, à estação rodoviária, onde há diariamente um grande fluxo de passageiros provenientes de várias regiões do Estado e do país. Nesta outra tela, insinuava-se outro desfile, agora, uma sucessão de corpos de cidadãos comuns, homens e mulheres, à margem da perfeição das imagens da TV.

O embate entre corpos presentes (público), bem próximos da realidade dos que atravessavam a passarela popular, e corpos dos modelos internacionais estava sendo mediado pelas TVs e pelas camas hospitalares.

Nessas irônicas passarelas urbanas, longe da perfeição, desfilam as anatomias marginalizadas, escamoteadas. Ao misturar em sua obra imagens corporais que retratam variações do perfeito e do imperfeito, bonito e feio, saudável e doente, eficiente e deficiente, Barata acredita que as fronteiras entre as definições e representações autorizadas do corpo e as definições e representações consideradas escandalosas são tênues. (COUTO, 2002)

Essas camas, conceitualmente, representavam o desejo de mudança da aparência física. Ao submeter-se a uma intervenção cirúrgica, o corpo precisa ser acolhido, e, em estado de repouso, faz na cama seu rito de passagem.

Figura 45 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação Passarela, 2001



Foi muito intrigante perceber a reação do público à ressignificação do espaço convencional da galeria. A presença das camas fez com que a ambiência do espaço estivesse mais próxima à de um quarto hospitalar, por isso, a referência espacial tanto do público como dos transeuntes que passavam pelo Corredor da Vitória ficou de certa forma alterada. A reação do público foi das mais diversas, alguns estudantes escreveram: “Que tipo de arte é essa?” Ou até mesmo perguntaram se aquele espaço era um hospital. O desenvolvimento da pesquisa, através desta videoinstalação, possibilitou ampliar a minha percepção em relação ao espaço, o significado e a retirada de determinados objetos de sua estrutura original – Hospital – levava-me ao conceito de “apropriação” muito desenvolvido pelo artista Marcel Duchamp.

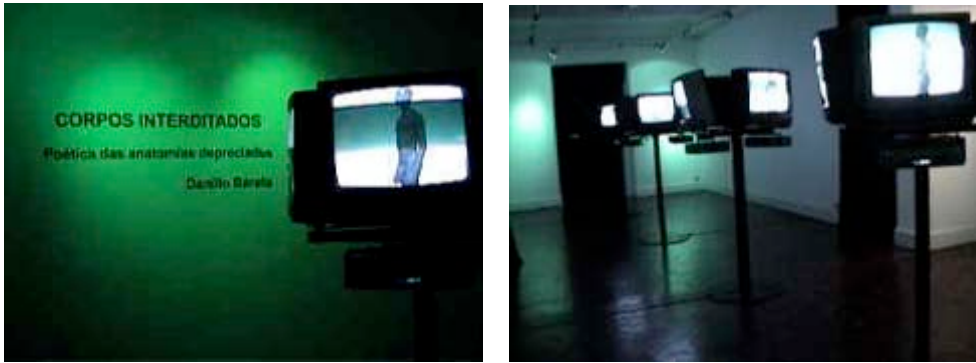
Corpos Interditados

A partir de uma “deriva”¹⁴ na cidade, em busca de referenciais para uma nova obra que pudesse estabelecer uma tensão entre o público e a instituição da moda, chamou-me atenção os expositores de grandes magazines. Ao entrar em um *shopping* da cidade, deparei-me com vitrines que utilizavam TVs como meio de publicidade do seu produto. O interesse por esses expositores surgiu porque eles se posicionavam de forma imperativa, estabelecendo um convívio, no espaço, de poder e sedução. Alocados no nível superior da loja, constituíam-se como grandes totens midiáticos, de forma circular, contendo quatro televisores no total, e exibiam modelos vigorosos, homens e mulheres de beleza inquestionável, vestidos com as roupas da marca da loja.

O magazine direcionava-se para o grande público. Intrigou-me bastante, pois observei um paradoxo: modelos de beleza imensurável impondo-se frente a frente com o público, que buscava o seu espelhamento e a sua aceitação nas imagens exibidas naquele expositor da loja.

¹⁴ Na Itália, em 1957, grupos de artistas, cineastas, arquitetos e intelectuais da vanguarda, grupos como *Lettriste Internationale* e o *International Movement for an Imaginist Bauhaus*, formaram a aliança chamada o *Internationale Situationiste* (IS). Os Situacionistas condenavam a deterioração da cultura através do corporativismo capitalista, especialmente, porque transformavam as pessoas em passíveis consumidores da mídia e do espetáculo. O conceito de Deriva (*derive*) ou “transient passage” era de uma alteração dos sentidos nos territórios da cidade.

Figura 46 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação *Corpos Interditados*, Interarte Icba, 2002



A música que partia da TV era quase um mantra ao consumo. De forma repetida, as batidas de um som *techno* e a velocidade das imagens eram potencializadas com o vigor dos modelos ali apresentados. Sem imperfeições, o universo daquela loja estava muito distante da realidade do público que frequentava aquele *shopping*. Os vendedores, todos selecionados e vestidos com roupas e acessórios da grife, padronizados nos gestos e na graciosidade, reproduziam o padrão exibido pelos modelos do vídeo.

A loja, que pertencia a uma franquia internacional, era completamente desvinculada do lugar em que se encontrava, os vendedores e os modelos eram de um padrão internacional, assim como o atendimento, que obedecia às regras da matriz. Notadamente, não percebi estranhamento do público diante desse fato.

Nesse processo, surgiram algumas questões: qual o conceito de corpo ideal em relação aos mitos midiáticos? Como apresentar as insatisfações corporais em relação ao corpo ideal veiculado pela mídia, utilizando recursos tecnológicos contemporâneos?

Para o homem ocidental, é imperativo não só ter um corpo “aceitável”, mas, sobretudo, belo. Notadamente, durante o século XX, tivemos vários modelos de

beleza, que determinavam o comportamento do corpo, influenciados pelo cinema ou mesmo por campanhas publicitárias. O desempenho, a *performance* e a aparência se confundem com a necessidade de aproximar o homem da máquina.

Este investimento no aerodinamismo dos costumes e das aparências se casou harmoniosamente com a valorização do automotismo e da juventude, com a emergência das Lingeries e dos “cabelos de seda”, fáceis e rápidos de pentear. Antes dos anos 1920, o cinema de Hollywood já empregava adolescentes para atuar em papéis de adultos, o que parecia compatível com a busca de rostos isentos das marcas do tempo, pois havia a impiedosa iluminação Klieg e Cooper-Hewitt, com tubos de mercúrio, precursores das luzes fluorescentes. As jovens precisavam ter *it*, uma beleza sintética, expressando juventude e agilidade. (SANT’ANNA, 2001, p. 44)

Dentro da esfera pública, ser notado e admirado tem se tornado um objetivo a ser perseguido. As regras que se estabelecem nesse convívio público são muito cruéis. Quem não consegue atingir os códigos simbólicos, metas para estar em conformidade com os moldes vigentes, é excluído, não alcança aceitação e admiração.

Beleza, vigor, juventude. Em torno desses vetores são elaborados os discursos e os modelos do corpo considerado perfeito. Para atingir os padrões de perfeição, cada vez mais o corpo vital se alimenta com técnicas estimulantes capazes de construir e acentuar os traços tidos como graciosos, a resistência e a aparência sempre jovem e saudável. De diversas maneiras, é necessário acelerar o organismo, extrair dele mais movimento e prazer. É preciso testá-lo, perseguir o máximo de rendimento, superar obstáculos, romper limites, quebrar recordes. (COUTO, 2002).

Distante desses modelos, devido à grande rapidez com que os cânones midiáticos se articulam e se transmutam, o homem contemporâneo submete-se à dinâmica e à velocidade dos modismos, valorizando o efêmero. No sistema da moda, definir apenas um modelo pode significar o decreto da sua falência.

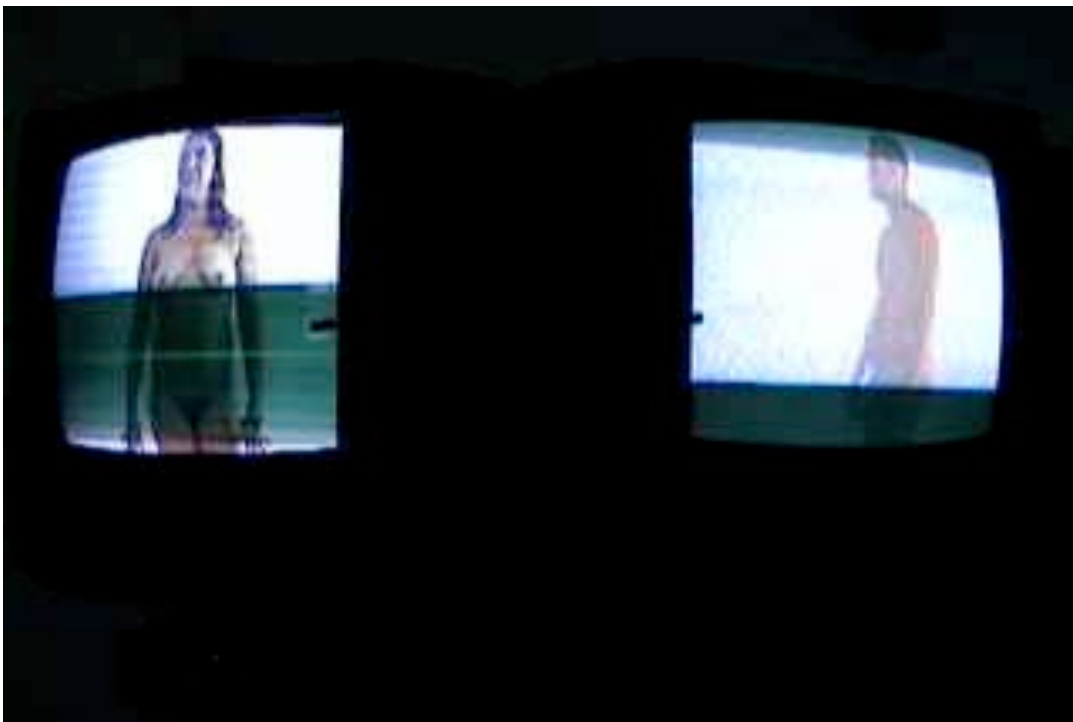
Como a publicidade, a moda nada diz, é uma estrutura vazia, por isso é um erro ver nela uma forma moderna do mito. O imperativo da moda não é narrar ou fazer sonhar, mas mudar, mudar por mudar e a moda só existe através deste processo de desqualificação incessante das formas. (LIPOVETSKI, 1983, p. 145)

Diferentemente do que ocorreu nos anos 1970, quando as tribos como os *punks*, *grafiteiros*, *hippies* e *rastafaris* atestavam uma identidade e criticavam o comportamento da sociedade do período, através de tatuagens, refugos de tecidos articulados e rasgados, que iam de encontro aos padrões rigorosos da época, hoje, a moda incorpora esses movimentos dentro de suas estruturas e legitima os estilos considerando suas particularidades. Como criticar a moda, se ela é o próprio espelho da sociedade e do seu meio? Funcionando como mediadora, a moda customiza também o corpo.

As transformações no corpo, ao longo do século XX, podem ser classificadas como: externas e internas. Durante a maior parte do século, os costumes estavam de forma a manter-se na superfície do corpo, o espartilho era condição fundamental para ajustar a cintura de mulheres e homens, mas as “torturas” e provas a que o corpo era submetido transformavam a estrutura óssea, mesmo sendo o espartilho um acessório externo. O salto alto proporcionou também uma legião de pessoas com problemas na coluna e sérios problemas na estrutura física. Com a popularização das cirurgias plásticas, no início dos anos

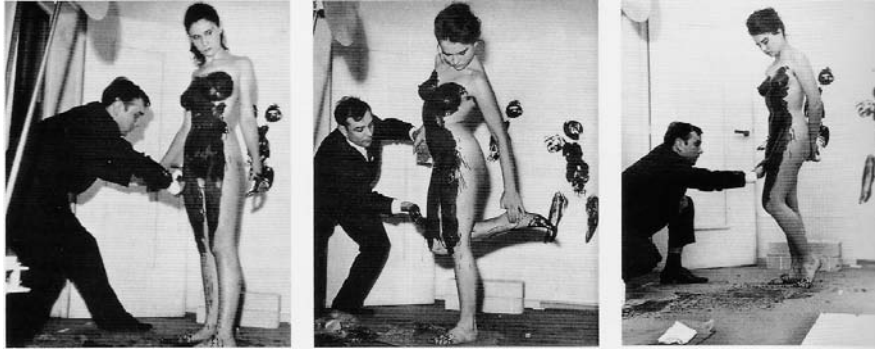
noventa, ocorre uma busca desenfreada para manipular o corpo e torná-lo apreciado, valorizado, dentro do “Cânone erótico-estético do momento”. Os desfiles parecem não se resumir apenas às passarelas dos grandes eventos de moda, mas invadem também as ruas e avenidas das grandes cidades, impondo seus valores.

Figura 47 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação *Corpos Interditados*, 2002.



Os métodos de manipulação do corpo tornaram-se mais acessíveis. Técnicas tais como introdução de próteses de silicone, lipoaspiração e intervenções cirúrgicas banalizaram-se. É aparentemente simples ter o corpo “turbinado”, “siliconado” ou “bombado”. A customização, que, anteriormente, era apenas da indumentária, parte para o corpo, penetra na pele, age dentro do organismo.

Figura 48 – Yves Klein. Antropometrias da Época Azul, 1960



Inicialmente, a sistematização da pesquisa foi baseada na antropometria, uma maneira de classificar, empreender um registro do indivíduo. Alguns artistas proporcionaram, através de suas obras, o desenvolvimento da investigação antropométrica, entre eles, Yves Klein, em *Anthropometries of the Blue* (Figura 48), *performance* do início da década de sessenta na qual diversas mulheres pintadas com tinta azul pelo artista imprimiam seus corpos nas paredes e no chão da galeria, sendo feitas 150 impressões sobre papel e aproximadamente 30 sobre seda. Segundo Weitemeier:

Quando os convidados tomaram lugar, Yves Klein, envergando um smoking negro deu sinal e a orquestra começou a executar a sua *sinfonia monotônica*, (um som contínuo ininterrupto que se prolongou por vinte minutos, seguido de um silêncio com igual duração). Durante a execução, as três modelos nuas entraram, transportando baldes de tinta azul. No meio da atmosfera tensa que reinava entre o público, completamente concentrado na representação, o artista dirigiu as impressões azuis segundo um processo de telequinesse. Trata-se igualmente de demonstrar que sua sensualidade inerente à nudez dos corpos podia ser sublimada por intermédio do processo de criação artística, dando lugar a um ritual quase mágico e feérico. Subseqüente à ação, que se prolongou por cerca de quarenta minutos, iniciou-se um acalorado debate acerca da função do mito e do ritual no campo da arte, essencialmente marcado pela troca de pontos de vista entre Georges Mathieu e Yves Klein. (WEITEMEIER, 2001, p. 55)

Esse período de desenvolvimento das “antropometrias” seria conhecido como “transformação do ego”, um conceito psicológico que permearia a obra de Klein, tanto em *Antropometrias* como no *Salto no Vazio*. Posteriormente, na mesma década, Klein juntar-se-ia ao grupo dos neorrealistas.

O pintor Velickovic também empregou a figuração antropométrica em suas obras para reforçar a violência interna que sistematizou em sua pintura, a decomposição da forma e do movimento dos corpos, promovendo uma “torcedura’ do corpo pela desmultiplicação dos movimentos”.

O quadro se apresenta, na maioria das vezes, como um estudo dos movimentos corporais e de sua fragmentação, com indicações que permitem pensar que o próprio corpo surge de um “fundo calculado”. A violência das cenas não diz respeito apenas à constelação de elementos simbólicos das partes do corpo humano e dos corpos dos animais; ela é hipostasiada por essa colocação em movimento suspenso, como se o cálculo tivesse parado ali, em seu ponto culminante de busca. A aparência experimental da pintura ou do desenho é também apresentada de uma maneira que o sentido possível dessa composição do movimento corporal parece devotado a anular-se a si mesmo. (JEUDY, 2002, p. 61)

Àquela reflexão provocada pelos expositores na loja, somou-se a constatação do risco de perda da própria identidade, em decorrência da busca a todo custo para se estar em conformidade com os padrões do momento. Esta perda de identidade direciona o homem contemporâneo a uma negação de sua própria herança genética, causando um afastamento crescente dos seus laços familiares, étnicos e sociais. Segundo Baudrillard: “Estamos trabalhando ativamente na ‘des-informação’ da nossa espécie por meio da nulificação das diferenças”. (BAUDRILLARD, 2001, p. 14) Percebe-se a desconstrução do “indivíduo”, que passa a estar cada vez mais passivo dentro do seu meio, alheio às informações e às significações de sua cultura.

Para iniciar o projeto da videoinstalação *Corpos Interditados*, selecionei oito modelos – jovens, idosos, mulheres, homens, negros e brancos (Figura 49) –, mostrando ali a diversidade e o “corpo baiano” que estava interessado em apresentar, desconstruindo o estereótipo deste corpo, sem desvalorizar toda sua política de pertença. (GILROY, 2001, p. 13)

Figura 49 – Danillo Barata. Still da videoinstalação *Corpos Interditados*, 2002



Os modelos apresentavam uma diversidade física, que criava um certo estranhamento: não existia e não era apresentada a figura da “baiana ou baiano”, ainda muito associada à literatura modernista, que, de certa forma, entroniza o arcaico.

A tradição desse estereótipo afro-baiano era descartada, a abordagem do corpo se desprendia dos modos e abordagens das representações amplamente veiculadas no cenário artístico local. Configurando uma discussão para além do alegórico, o corpo apresentado suscitava conexões com o imaginário e o território em que estava inscrito. Empreendendo uma ampliação dos conceitos contemporâneos da própria mutabilidade, o corpo agora era um corpo do mundo.

Há de se considerar, também, o sentido da aproximação entre a corporalidade na Bahia e o legado espiritual do candomblé, a junção de corpo e espírito proporcionando um rito de passagem.

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância em si. O que conta é o que se conta entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro. Quando o corpo é aberto e se transforma em passagem, a dissolução da distância entre consciência e inconsciência deixa de ser utopia ou sinônimo de redução da percepção. Porque não é a alma que se abre para acolher o sagrado e, em seguida, se recolher para os confins da intimidade de cada um. A alma se abre para ser espalhada no corpo. (SANT'ANNA, 2001, p. 106)

O sagrado e o profano coexistem na ambiência de uma cidade plural, porém, contida na tradição de “cidade-fortaleza”. As políticas culturais elegem como condição determinante um ensimesmamento como diretriz para seu reconhecimento, o corpo cultural trava um embate constante com o corpo político. Apesar de esse processo promover a autoestima, por outro lado promove um relativo isolamento, culturalmente antagônico às demandas do projeto moderno.

Os modelos no vídeo apareciam de frente, de lado e de costas (Figura 50), semelhante ao procedimento de identificação policial. A imagem em câmera lenta proporcionava uma morosidade ao espetáculo da corporalidade, uma metáfora empregada para atestar sua condição de desatualização e banalidade.

Figura 50 – Danillo Barata. Still da videoinstalação *Corpos Interditados*, 2002



A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte.

Esse processo marca um caminho que é oposto ao do processo histórico: da obra de arte simbolicamente concebida, composta de signos convencionais e arbitrários, para a obra natural e motivadora, sobre a qual a história da arte sempre se reporta, numa trajetória espiral. (GLUSBERG, 1987, p. 51)

Ao mesmo tempo, aqueles corpos pareciam “marginais” ao meu olhar e ao olhar do espectador. Estavam à margem da sua própria aceitação e da aceitação do público, buscavam espelhamento não só dos fruidores da exposição, mas também para si próprios. Alguns dos modelos já trabalharam em boates como *gogo girls* ou *gogo boys*, porém, ainda assim, sentiam-se depreciados, cobrados a ter um corpo aceitável, valorizado. Praticamente todos os modelos tinham uma insatisfação com o corpo e estavam dispostos a submeter-se a cirurgias e a inserção de próteses no corpo. Uma das *performers*, Nicole, revela:

Já coloquei duzentos ml de silicone nos seios, mesmo assim, ainda não estou completamente satisfeita com meu corpo. Acho que meu bumbum podia ser um pouquinho maior.

Figura 51 – Danillo Barata. Still da videoinstalação *Corpos Interditados*, 2002



Segundo o público da mostra, Nicole era sem dúvida a mulher mais bela, porém a sua insatisfação superava a de Luzia, minha mãe (Figura 52), mãe de três filhos:

Gostaria de fazer uma “lipo” na minha barriga, acho que ela está um pouquinho grande, mas morro de medo de passar por uma cirurgia plástica, O resto... acho que está bom assim.

Figura 52 – Danillo Barata. Still da videoinstalação *Corpos Interditados*, 2002



Por mais que estivessem insatisfeitos com o próprio corpo, os *performers* despertaram desejo nos fruidores; algumas pessoas escreviam no livro de

presença da exposição que adoravam determinada parte, ou determinado corpo ali apresentado.

Aparentemente as imagens projetadas na tela não têm nada de grotesco, nenhuma forma física é marcada por qualquer anormalidade. Os corpos mostrados pelo artista podem ser todos considerados “normais”, desses comumente oferecidos em toda parte pelo mercado humano. Mas, na atualidade, é justamente nessa suposta “normalidade” que está a perversão, o esquisito, o feio, o desprezível, o que não deve ser apreciado e cultuado. Esses corpos estão fora da nova ordem mundial, não representam e não incorporam, visivelmente, a dinâmica da mutabilidade física e mental proporcionada pelas tecnologias que revolucionam a arquitetura do corpo na cibercultura. (COUTO, 2002)

Todos os modelos sentiam-se desatualizados diante dos ícones de beleza da atualidade. Por diversas vezes, estabeleciam relação entre seu corpo e o de alguns artistas da TV ou modelos das passarelas.

A apresentação do corpo em movimento entrava em embate com a tradição na história da arte, em que a representação do corpo se dá de maneira estática. A beleza ainda está associada à imagem de esculturas, pinturas e fotografias.

Toda a ambivalência entre o “corpo em repouso” e o “corpo em movimento” está aí: a imobilidade e a mobilidade se contêm uma à outra nas inúmeras imagens corporais. O corpo impávido não é o símbolo supremo da beleza, sua referência originária; ele próprio só é percebido como tal na medida em que sua visão induz as imagens em movimento. (JEUDY, 2002, p. 59)

Figura 53 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação Corpos Interditados, 2002



A instalação foi desenvolvida em metal e aço, muito próxima àquela que serviu de referência. Contendo uma base de 0,80m de diâmetro, com o corpo em metalon de 0,15m na altura total de 1,80m, com quatro suportes para vídeo e TV, a fim de trabalhar com o número proposto de modelos, confeccionei quatro instalações no total. Para isso, foi necessária a utilização de 16 TVs de 20” e oito videocassetes. Cada módulo continha dois modelos, que estavam sendo apresentados de maneira antropométrica: lado, frente e costas, e em duas TVs em cada instalação. Alinhada no centro da galeria, a obra estabelecia duas passagens: ao público era sugerido passar em dois sentidos (Figura 53) (ida e vinda) ou girar em torno do trabalho, acompanhado o movimento do vídeo. (Figura 54) Em ambos os casos, era estabelecido um tempo individual de fruição, associado ao deslocamento do fruidor.

O som de uma banda, cuja base de programação era composta por sons cirúrgicos, serviu-me como referência. Sistematizei, por meio de uma captação de som direto, os sons de algumas cirurgias plásticas como a lipoaspiração e cortes

cirúrgicos. A partir dos conceitos da música eletroacústica, mixei esses sons em parceria com um *sound-designer*, de maneira que fossem encobrendo um ao outro, transformando o ambiente através da sensorialidade, promovendo uma integração entre imagem e som. Os resultados dessa integração foram extremamente proveitosos, os corpos “bailavam” ao som das cirurgias simuladas na sala de exposição.

Figura 54 – Detalhe da videoinstalação *Corpos Interditados*, 2002



Nesta obra, não é por acaso que enquanto os corpos exibem as suas obsolescências anatômicas podemos ouvir o barulho de carnes e ossos sendo cortados, manipulados, enxertados, colados, costurados. É essa a música supostamente capaz de mobilizar e inserir as pessoas no culto ao cibercorpo contemporâneo, a que embala e faz dançar os corpos siliconados, protéticos, lipoaspirados. (COUTO, 2002)

Em suma, a videoinstalação enfatizava que o ideal de beleza não é mais eterno, como idealizavam os naturalistas gregos, mas modifica-se a cada semana. É imperativo ser dinâmico e veloz como as tecnologias e não atingir essas metas é estar à margem: depreciar-se.

Ao iniciar esta pesquisa, o trabalho intitulava-se *Corpos interditados: poética das anatomias depreciadas*. Contudo, no decorrer do processo de constituição da pesquisa, os encaminhamentos de algumas questões foram redirecionados. Ao realizar o trabalho de conclusão, *O corpo como inscrição de acontecimentos*, percebi que, mostrando o sexo dos modelos na instalação *Corpos Interditados*, despertava o desejo no público. Por diversas vezes, notei no espaço da exposição comentários associados ao sexo e ao desejo.

Somando-se a isso, em abril de 2003, participei do evento “Diversidade Sexual”, que contou com uma mostra de artes visuais. O foco dessa mostra eram intervenções em espaços públicos. Assim, desenvolvi uma projeção na Avenida Carlos Gomes, no centro da cidade de Salvador, e exibi dois vídeos:

Figura 55 – Matéria do jornal alemão *Die Tageszeitung*, de Berlim, 2003



um homem e uma mulher nus, imagens do vídeo que compôs a instalação *Corpos Interditados*, exibidos no Icba. Até aquele momento, não havia participado de mostras em espaços públicos. Minha experiência ainda se restringia a espaços institucionais da arte. Vale ressaltar que a Avenida Carlos Gomes é um território onde há prostituição e uma concentração de bares e boates *gays* da cidade. A intenção de trabalhar com os conceitos de identidade que estão contidos na instalação *Corpos Interditados* era a tônica naquele momento.

Ao iniciar a projeção, houve uma grande euforia por parte dos transeuntes e de todos os participantes do evento. O corpo, mesmo em uma cidade como Salvador, popularmente conhecida pelas suas praias e pela cultura da “pouca roupa”, desperta um estranhamento nas pessoas, quando retirado de suas convenções morais. As projeções prosseguiram até o momento em que um dos moradores de um dos prédios da referida avenida acionou a polícia, que prontamente atendeu à solicitação. O evento resultou em uma problemática: pessoas discutindo com a polícia para que as imagens continuassem a ser mostradas e a polícia solicitando a retirada do vídeo. Por fim, os vídeos foram todos exibidos e os protestos pela continuidade do evento obtiveram êxito.

A repercussão desse trabalho foi de tamanha amplitude que uma jornalista, que estava cobrindo um evento de arte e tecnologia para o jornal Alemão *Die Tageszeitung*, de Berlim, noticiou o trabalho em matéria de meia página em seu caderno de cultura. Constatei que o corpo e o sexo ainda são um campo complexo, quer nas galerias, quer no espaço público. A partir dessas constatações, filmei os corpos dos modelos da cintura para cima e exibi o vídeo

na exposição do Museu de Arte Moderna, pontuando de uma forma geral outros aspectos da corporalidade, tais como a insatisfação com o corpo, sua identidade, suas pertencas e suas inscrições, e, mesmo sem mostrar o corpo inteiro, consegui atingir o objetivo de trazer à tona e tratar de referenciais da intimidade.

A abordagem do corpo no decorrer da pesquisa direcionou-se sempre ao desejo e à busca de sua identidade. Os corpos de todos os *performers* que participaram das videoinstalações estavam em consonância com o objetivo da pesquisa. Conceitualizar e poder tratar desse corpo e de seus acontecimentos, com sua beleza, suas incompletudes e seus pertencimentos, constituiu o foco desse estudo.

O tratamento do corpo na arte eletrônica, assim como na *performance*, subsidiou esta pesquisa, através das análises realizadas, proporcionando um olhar crítico em relação aos procedimentos de artistas e movimentos artísticos. O corpo é uma fonte inquietante e transversal de comunicação, sendo palco de apresentações e de celebrações na cultura ocidental, ampliando o sentido do fazer artístico e trabalhando as potencialidades dos novos meios.

O Corpo como Inscrição de Acontecimentos

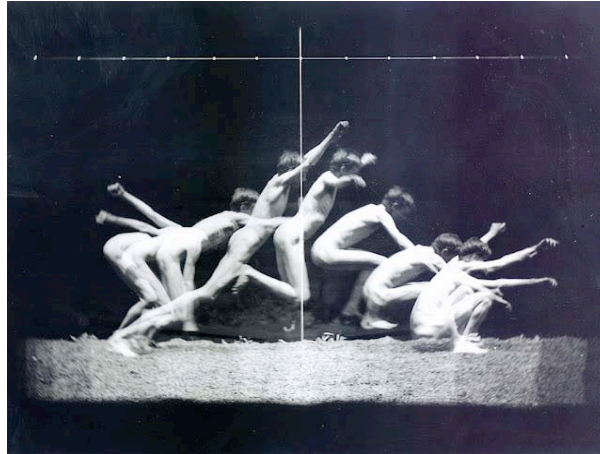
A motivação para a o desenvolvimento da videoinstalação *O Corpo como Inscrição de Acontecimentos* partiu de algumas questões pertinentes aos procedimentos adotados na pesquisa, procedimentos estes que remetiam ao

Corpo Histórico, que estava interessado em abordar. As questões foram: como tratar o coletivo, sendo o corpo individual um território e uma escultura tridimensional? De que maneira representativa, eu poderia ampliar a discussão e as premissas do lugar do corpo na contemporaneidade? No processo de elaboração e maturação da obra, pesquisei as primeiras fotos de nu, tanto masculino quanto feminino, que remontam ao final do século XIX. Encontrei alguns trabalhos que, de certa forma, dialogavam com a pesquisa que estava desenvolvendo.

A fotografia desse período veiculou a imagem de atletas testando limites da própria força e a beleza dos seus corpos. Entre os fotógrafos do período, destacou-se Eadweard Muybridge, que promoveu a captura do movimento do aparelho locomotor, através da cronofotografia (Figura 56), criando um sistema fotográfico em que diversas câmeras simultaneamente eram disparadas, a fim de estabelecer uma captura sequencial de apreensão do corpo, procedendo assim ao estudo do movimento.

Muybridge interessava-se principalmente por nus masculinos e femininos, mas foi com o célebre trabalho da corrida do cavalo que sua obra tornou-se amplamente conhecida. Suas fotos demoraram a ser veiculadas, na época, devido ao preconceito em relação ao nu masculino. Contudo, após a publicação dessas imagens, vamos ter um grande avanço e um determinado interesse pela pesquisa da reprodução e decomposição do movimento corporal.

Figura 56 – Eadward Muybridge. Locomoção humana, 1887



A maneira de expressar-se através da fotografia revelou a dinâmica moderna e suas transformações. Buscou-se compreender e dialogar, por meio das imagens, sobre os anseios e descobertas do mundo moderno, onde as relações de uma sociedade pautada em sistemas que tratam de intermediar o tempo e a produção se tornam mais evidentes. Segundo Milton Santos:

Esse momento no qual vivemos, para repetir Chesnaux, é de uma sociedade sincrônica, integral, na qual o homem vive sob a obsessão do tempo, sociedade essa que é, ao mesmo tempo, cronofágica. (SANTOS, 2002, p. 21)

O advento da fotografia permitiu a quebra de valores pictóricos e pôs em questão a representação da pintura, que, a partir do início do século XX, rompeu com a representação mimética da realidade.

Nesse mesmo período, com a instituição dos Jogos Olímpicos modernos, houve uma tentativa de reviver a tradição grega e esse legado do “purismo” na imagem de seus atletas. Para Sevtenco:

Num mundo em que as máquinas, para a produção ou para a guerra, haviam se tornado onipresentes em curtíssimo

espaço de tempo, o esporte era o recurso por excelência para o condicionamento dos corpos a exigências da nova civilização mecânica. Foi esse drama da domesticação dos corpos à preponderância das máquinas que, como já vimos, Charles Chaplin condensou brilhantemente em *Tempos Modernos*. (SEVCENKO, 2001, p. 107)

O desempenho seria o vetor que a modernidade iria instituir e passaria a orientar o comportamento corporal da sociedade.

É por isso que os esportes se baseiam no desempenho físico medido contra o cronômetro, em modalidades de equipe adaptadas à rigorosa coordenação coletiva, articulam-se em organogramas de classes, categorias e rankings e são programados por tabelas progressivas de recordes – equipamentos sistemas e métodos que os gregos nunca conheceram e nem sequer imaginaram. Nesse sentido, os esportes de nossa época são, de fato, exercícios de produtividade em perfeita sintonia com os princípios econômicos e os valores morais que regem a nossa sociedade. (SEVCENKO, 2001, p. 107-108)

Somando-se a fotografia à criação dos grandes estúdios de Hollywood, nos anos 1930 e 1940, houve a industrialização do cinema norte-americano. Os moldes da modernidade seriam caracterizados e segmentados por esta indústria, que já se imprimia como uma poderosa máquina. Não apenas a indumentária, também o corpo absorveu os moldes referenciados em seus filmes. Assim, essa indústria promoveu o desenvolvimento da máquina capitalista.

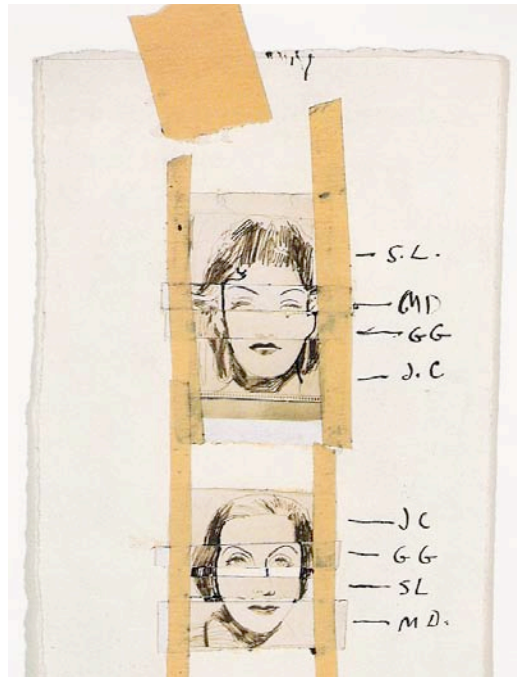
Obsessões com a saúde, com a “linha”, com a higiene: rituais de controle (*check-up*) e de manutenção (massagens, sauna, desportos, regimes); cultos solares e terapêuticos (sobre consumo de cuidados médicos e de produtos farmacêuticos), etc. Incontestavelmente, a representação social do corpo sofreu uma mutação cuja profundidade pôde já ser posta em paralelo com o abalo democrático da representação de outrem; é do advento desse novo imaginário social do corpo que resulta o narcisismo. (LIPOVETSKY, 1983, p. 57-58).

Figura 57 – Andy Warhol. *Before and After*, 1962



Os ideais de beleza passaram a ser determinados através das telas de cinema e, posteriormente, com o surgimento da TV, esses vetores tornaram-se cada vez mais mutáveis. Na década de 1960, Andy Warhol desenvolveu uma série de trabalhos que abordavam as cirurgias plásticas; alguns destes tratavam do “antes e depois”, como o trabalho *Before and After*, de 1962. (Figura 57) O artista visionava os anúncios de jornais e revistas que especulariam este tipo de apresentação nos anos 1990. Em outros trabalhos, tais como *Female Movie Star Composite* (Figura 58) e *Female Movie Star Mechanica*, ambos de 1962, ele desenvolveu o que seria uma espécie de mutação, uma imagem fixa de um rosto com possibilidades de se compor com uma boca, um nariz, uma testa. Supostamente, este trabalho teria acionado ou despertado algum interesse na artista francesa Orlan, influenciando-a na criação da obra *A Boca de Europa e o Corpo de Vênus*.

Figura 58 – Andy Warhol. Female Movie Star Composite, 1962



Tomando estes dados como referência, o “trânsito” em que os corpos se encontram na contemporaneidade, o aspecto camaleônico que o corpo absorveu através das técnicas cirúrgicas, incorporei ao trabalho alguns aspectos como: a superação e o melhor desempenho; o corpo sadio e veloz. Esses pontos presentificariam o trabalho, contrapondo com imagens de videotexto, às imagens em que os modelos aparecem com seus corpos inacabados.

Esse corpo inacabado, considerado como um objeto sempre disponível a reformas, deve aumentar os seus níveis performáticos. Para vencer os perigos crescentes de tornar-se obsoleto, o corpo deve ser continuamente turbinado para acompanhar a sofisticação das máquinas, atender as novas demandas de prazer e liberdade próprios da atualidade. (COUTO, 2003)

Figura 59 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação O Corpo como Inscrição de Acontecimentos, Itinerância do 14^o Festival Internacional de Arte Eletrônica, Icba, 2004

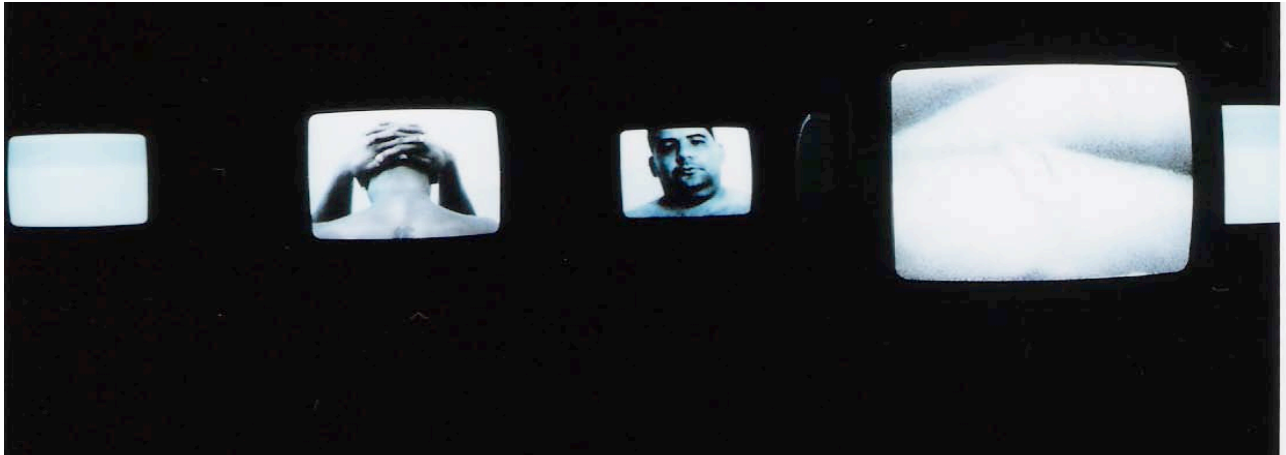


Composta por 16 TVs de 14 polegadas, 11 videocassetes e 2 projetores de vídeo, a videoinstalação foi alocada em dois ambientes do espaço do museu. No primeiro, uma montagem com as 16 TVs sobre cubos confeccionados de madeira e pintados na cor branca (Figura 59), assim como todo o espaço da galeria. A montagem de forma triangular na composição dessas bases proporcionava a integração das TVs que veiculavam a imagem do modelo e de outras TVs em que era veiculado um videotexto, organizadas dessa forma: 8 TVs exibiam modelos e 8 TVs exibiam o videotexto. No videotexto, exibiam-se palavras e frases que versavam sobre determinados atributos, tais como: esbelto, esguio, beleza, vigor, juventude, o corpo inacabado, o corpo como inscrição de acontecimentos.

Ao desenvolver a filmagem, busquei travar um embate do corpo do *performer* com a câmera; o *performer* inicialmente ficava de frente, com a imagem em *slow*, em seguida, ele virava-se e colocava as mãos na cabeça. Esse ato era potencializado com a aproximação da câmera em um *zoom*, aproximando as mãos do *performer* até tornar-se uma imagem abstrata. (Figura 60)

Trata-se de um encontro simultaneamente calculado e aleatório entre os corpos e a câmera, descobrindo alguma coisa, ressaltando um ângulo, um volume, uma curva, seguindo um traço, uma linha, eventualmente uma dobra. E depois, bruscamente o corpo se desorganiza, se torna uma paisagem, uma caravana, uma tempestade, uma montanha de areia. (FOUCAULT, 2001, p. 368)

Figura 60 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação O Corpo como Inscrição de Acontecimentos, 2003

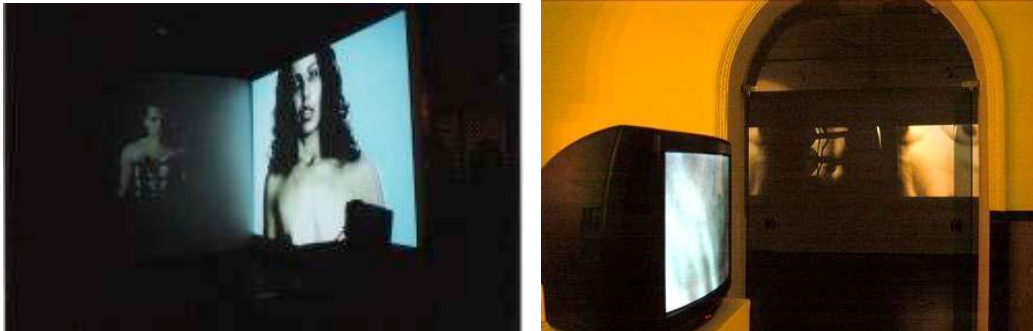


Esse procedimento de “render-se” diante da câmera proporcionava uma reflexão do sujeito sobre as suas inquietações diante das suas incompletudes. Aliado a isso, havia o som, que consistia em sons de “arrumação”, coisas sendo arrastadas e portas batendo, produzindo uma ambiência sonora no espaço de exposição que caracterizava esse desordenamento.

O segundo ambiente da videoinstalação constituía-se de duas projeções nas paredes da galeria. Uma imagem apresentava uma *performer* fazendo exercícios de respiração, uma respiração desregrada e ansiosa. (Figura 60) Sua imagem imprimia-se na sala de exposição ao lado de uma outra imagem em que eu realizava um autoprotagonismo. Utilizava um equipamento de “ginástica involuntária”, *slim gym*, que descarrega cargas elétricas estimulando o músculo a contrair-se e expandir-se, sem qualquer tipo de esforço. A imagem desse

equipamento no corpo aproxima-se daquelas de equipamentos de tortura fetichistas de clubes sadomasoquistas.

Figura 61 – Danillo Barata. Detalhe da videoinstalação O Corpo como Inscrição de Acontecimentos, Itinerância do 14^o Festival Internacional de Arte Eletrônica, Icba, 2004



A videoinstalação **O corpo como inscrição de acontecimentos**, de **Danillo Barata**, revela esse paradoxo. Quando muitos desejam eliminar as marcas do tempo e das vivências o artista nos diz que é no corpo que os acontecimentos são inscritos. A alimentação desregrada está nas gorduras acumuladas, a força dos anos está na moleza da carne, as experiências estão nas insistentes rugas que tanto nos atormentam. O som utilizado é o de coisas sendo arrastadas, de corpos sendo arrumados. As imagens exibem corpos gordos e magros, jovens e nem tão jovens, em gestos que traduzem esforços de respiração e manutenção do físico. Mostrados inicialmente de frente, logo os corpos se movimentam, nos viram as costas. Com as cabeças abaixadas, cada modelo está voltado pra si mesmo. Para Danillo, podemos disfarçar as inscrições dos acontecimentos na superfície da pele. Mas por trás do aparente, dentro de nós, estão todas as marcas, sofrimentos e alegrias perdidos, imperfeições e incompletudes que traduzem o que somos. (COUTO, 2003)

Na videoinstalação, cada corpo projetado e inscrito, com seus acontecimentos, proporcionava a validação de procedimentos anteriores, que estavam associados ao desenvolvimento do trabalho. Com suas cargas sociais, econômicas e históricas implícitas, o corpo mostrado nesse recorte obedeceu ao seu lugar e sua memória coletiva.

Um Soco na Imagem

O interesse em expressar o rompimento e a apropriação de minha própria imagem foi determinante para o início da pesquisa com o corpo. Além da fotografia e do vídeo, existem outras maneiras de capturar a imagem: o espelho, sobretudo, é a principal forma de registrar o nosso corpo. Dessa maneira, a poética aqui inscrita instaura os procedimentos necessários para sistematizar a pesquisa e a construção do novo projeto.

A Instalação Soco na Imagem¹⁵

Uma ampla configuração de procedimentos e leituras desencadearam uma reflexão para a proposição de um novo trabalho. Os aspectos conceituais a ser abordados remetiam à instauração de uma problemática cada vez mais constante na contemporaneidade que diz respeito ao fluxo de imagens e sua fruição. Algumas questões despontaram, tais como: Como desenvolver um trabalho sistêmico informado pela cultura dos *mass media* utilizando meios de expressão contemporâneos? Como o “corpo histórico”, carregado de sentido e vivências, pode ser abordado na arte atual? Essas questões, evidentemente, percorreram as leituras e, sobretudo, a prática de ateliê. A necessidade de uma mudança de rota no desenvolvimento dos últimos trabalhos requisitou um olhar mais crítico acerca da produção dos últimos anos. Nesse sentido, a leitura das ideias do teórico

¹⁵ Instalação apresentada no 13º Salão da Bahia, promovido pelo Museu de Arte Moderna da Bahia, prêmio de aquisição, em 2006.

Philippe Dubois (2004) trouxe uma contribuição para a poética a ser encadeada. Trata-se do conceito de “incrustação (textura vazada e espessura da imagem)”, que de certa maneira orienta os espaços da produção da imagem na produção atual, observadas a complexidade de técnicas de captura e a manipulação da imagem. Para Dubois:

O que especifica a incrustação é, em suma, o fato de ser comandada eletronicamente a partir de flutuações formais (luminosidade ou cor) do próprio real filmado. Assim, a incrustação é provavelmente a figura da linguagem videográfica que melhor consegue se equilibrar entre o tecnológico e o real, entre a dimensão maquínica e a humana. (DUBOIS, 2004, p. 83)

Em setembro de 2006, elaborei o projeto para a realização da instalação *Soco na Imagem*. Nos aspectos formais, queria estabelecer um diálogo com os *backlights* – muito utilizados nas fachadas de lojas – para, de algum modo, promover uma ampliação da imagem que realizaria. Uma das primeiras etapas seria realizar uma série de autorretratos. Essa forma de re-visitar o próprio corpo seria a estratégia utilizada para potencializar esse discurso autorreferente experimentado em outros projetos desenvolvidos ao longo dos últimos dez anos.

A instalação (Figura 62) compunha-se de dois *backlights* de 2m de largura X 0,75m de altura X 0,20m de profundidade. Em cada *backlight*, um conjunto de 2 fotos reforçava a dualidade e o jogo entre os dois lutadores. A impressão era feita em lona e os chassis em zinco, pintados na cor branca.

Figura 62 – Danillo Barata. Projeto da instalação Soco na Imagem, 2006

Instalação de parede - backlight



Título: Soco na Imagem
Autor: Danillo Barata

Dessa maneira, a estratégia utilizada era dar um retorno ao fluxo constante de imagens a que somos submetidos na contemporaneidade. Esse “soco” violento de imagens em todas as suas acepções cria um desconforto em nossos dias. Para tanto, o *performer* (Figura 63) mantinha a sua guarda levantada e desferia golpes em direção à câmera, ou em direção ao fruidor, criando, assim, um jogo de tensões entre fruidor X artista X obra. A opção pelo filme preto e branco e pelo uso do obturador em baixa velocidade proporcionou o grafismo e o deslocamento necessário para dar movimento e borrar a imagem. Criava-se, dessa forma, uma fuga “em direção a uma forma pura, por abstração; ou em direção a um puro figural, por extração ou isolamento” (DELEUZE, 2007, p. 12), obtido numa equação de tentativa e erro, própria do fazer artístico.

Figura 63 – Danillo Barata. Instalação Soco na Imagem, Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia 2006



O Salão da Bahia na sua 13^a edição tinha uma representação significativa de artistas de diversos Estados brasileiros e uma curadoria que priorizava a fotografia. Nesse sentido, o diálogo no casarão era propício a uma reflexão sobre o uso da fotografia na arte contemporânea e à percepção dessa linguagem em constante diálogo com outras linguagens artísticas. Nessa perspectiva, a arte se inscreve como um dos muitos falares que são requisitados para compreender as demandas do presente brasileiro, suas desigualdades sepultadas e atenuadas pelos ritmos históricos que incluem/excluem regiões brasileiras num diálogo mais ou menos interativo, no tocante aos graves problemas sociais da nossa realidade. Certamente que os impasses acumulados requerem políticas polifônicas, experiências de intervenção/interpretação mais inclusivas que exclusivas.

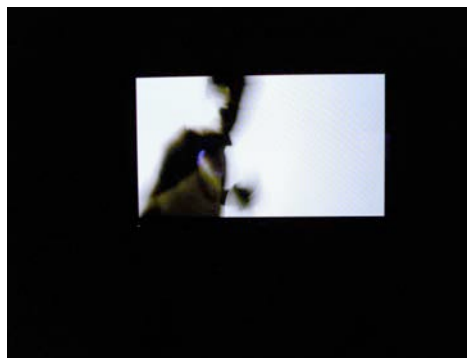
Figura 64 – Danillo Barata. Instalação Soco na Imagem, 13^o Salão da Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia, 2006



Após as reflexões sobre a instalação, propus um novo trabalho que partiu do conceito de “*loop*”, esse eterno retorno era a chave para o vídeo *Soco na Imagem*¹⁶. Em fevereiro de 2007, realizei as gravações e edição do vídeo (Figura 65).

O vídeo ficou instalado em uma TV de plasma na galeria e, durante o 16^o Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, ficou em *loop* instalado no Sesc Av. Paulista.

Fig. 65 – Danillo Barata. LOOP “Soco na Imagem”,1’32”, 16^o Festival Internacional SESC_Videobrasil, 2007.



¹⁶ Vídeo apresentado no 16^o Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, em setembro de 2007, prêmio residência artística – Vrije Academie, Holanda.

CONCLUSÃO

Diálogo entre Passado e Presente na Bahia

Diferentes tradições discursivas acabaram por eleger o passado colonial como o elemento fundamental para se pensar a cidade de Salvador e o Estado da Bahia. A larga hegemonia dessas interpretações orientou, em grande parte, os olhares, as práticas e as políticas de intervenção no seu cenário urbano. Seus suntuosos sítios arquitetônicos, com construções que dão conta dos estilos do século XVII ao XIX, garantiram o seu lugar como Patrimônio Cultural da Humanidade, ao tempo que impuseram formas orientadas de compreendê-la e significá-la. Por essa especificidade, as políticas culturais e as formas de expressão artísticas que se remetem à cidade e aos seus territórios favoreceram uma certa liturgia da paisagem, domada por interesses e demandas ligadas ao turístico, ao exótico, ao histórico, ao museológico, ao monumental. De certa forma, a própria inserção do modernismo na Bahia garantiu que essa apologia da velha paisagem urbana, mesmo que com novas gramáticas, se colocasse como elemento fundamental para se pensar as políticas de identidade, que cunham as formas culturais de reconhecimento em circulação. A afro-baianidade, por exemplo, entronizou o arcaico, o tradicional, as raízes como a condição mais legítima das nossas políticas de pertença. De alguma maneira, essas constatações nos levam a compreender os impasses do diálogo entre passado e presente na Bahia; as limitações impostas por essas interpretações para uma troca mais interativa entre a produção artística contemporânea e a cidade.

É certo que a própria designação histórica de Salvador nos serve de metáfora para compreender as questões postas. Concebida no século XVI como “cidade-fortaleza”, ela fez desdobrar-se, nos seu amplo repertório cultural, o resultado dessas práticas de autoproteção. Mesmo que estabelecendo práticas de intercâmbio intensas, pela sua privilegiada condição portuária, paradoxalmente ela elegeu o ensimesmamento como o caminho mais legítimo de reconhecimento. Apesar de esse processo promover a autoestima, por outro lado, promoveu um relativo isolamento, culturalmente antagônico às demandas do projeto moderno. Mesmo levando em consideração a trajetória do fazer artístico nos tempos atuais, a arte baiana ainda continua presa, nas suas políticas de incentivo, nos seus suportes, modos de fazer e de apresentação, a uma condição de expressividade que, necessariamente, se associa a formas e espaços tradicionais de veiculação, assim como aos seus desdobramentos estéticos (convenções de gosto) como a representação/interpretação. Isso configura uma grande contradição entre os espaços de legitimação da obra de arte e uma realidade urbana que se apresenta preocupantemente conturbada, por estar eivada de problemas comuns aos grandes centros urbanos brasileiros na contemporaneidade.

a cidade do Salvador é um dos frutos mais legítimos da expansão moderna no mundo ocidental. Por estar estabelecida em um ponto estratégico no continente americano vai ser fundamental para a logística nos “Fluxos e Refluxos” interligando a partir do Atlântico o continente Americano, Europa, as Índias e o continente Africano. Esta condição é evidenciada por um processo que tem relação com o capitalismo mercantil e a condição portuária de Salvador vai fazer com que ela tenha um papel fundamental nas interações e nas trocas que o capitalismo mercantil vai engendrar. Com efeito, até a efetivação do porto de Nova York o

porto de Salvador foi o maior porto do Atlântico. No século XVIII ele assume o papel de maior porto do Atlântico Sul, mas era rota fundamental dos navegadores que iam à África e ao Oriente. Em “Bahia, Século XIX” de Katia Mattoso a pesquisadora descreve essa condição no capítulo a População Flutuante e População Mestiça:

No início do século XIX o inglês Thomas Lindley calculou que, por dia, oitocentas embarcações – oriundas desde Porto Seguro, no litoral Sul, até Rio Real, no Norte – aportavam em Salvador para vender produtos. Seu testemunho coincide com o de uma centena de outros viajantes, havendo aqueles que, mais para o fim do século, estimaram em mais de mil o número de embarcações de cabotagem que aportavam todos os dias na capital. Se cada embarcação trouxesse dois ou três marinheiros, cerca de dois mil homens chegariam todos os dias por essa via.
(MATTOSO, Katia. 1992, p. 115/116)

Toda sua política de tráfego ela também vai engendrar uma dinâmica prodigiosa de circulação pelos portos da Bahia. Não só chegarão escravos, mas chegarão toda uma indústria direta ou indiretamente associados ao comércio escravo. Ademais, Salvador sempre teve uma população tripulante absurdamente alta, que de certa forma foram os alicerces para sua formação identitária.

A poética barroca, a arquitetura barroca, a arte barroca elas espelham uma condição imaginária, uma mentalidade, que é profundamente inspirada pelos valores do barroco: a monumentalidade, o efêmero, o medo da fome, o desespero, vários valores que vão fundar a experiência barroca, elas são vividas em Salvador na prática. Então, de certa forma, não nos apropriamos de um estilo quando fazemos barroco.

A expressão do barroco nas artes, na arquitetura e no plano intelectual ela é consequência exatamente dessa sociedade que se organiza de forma

barroca e o barroco é antes de tudo o legado mais fiel da modernidade nos seus primórdios. Segundo a pesquisadora Kalina Vanderlei Silva:

O barroco enquanto conceito é uma noção utilizada por muitos historiadores, e contestada por muitos outros. Sua definição mais básica, essencialmente vinculada à História da Arte, é de estilo artístico e literário vigente nos séculos XVII e XVIII. O conceito artístico de barroco foi formulado na segunda metade do século XIX, e a partir da segunda metade do séc. XX foi assimilado pela História Social e pela História das Mentalidades em uma tendência que passou a nomear como barroco também as formas de governar, as estruturas políticas, a economia e a sociedade da Europa no XVII. (SILVA, 2005. p. 05)

Por mais que a Bahia estivesse até o séc. XIX como condição de cultura no plano intelectual e no plano artístico ela dialogou de forma bastante horizontal com a modernidade. Notadamente, traz essa experiência, esse dinamismo da modernidade. Salvador é mestiça porque Salvador é moderna, e o moderno é essencialmente mestiço, pois diz respeito a essas trocas globais, trocas em escala mundial que a história da modernidade ocidental nunca havia vivido antes da modernidade. Segundo MATTOSO:

Em todas as camadas sociais de Salvador encontravam-se evidentes traços de miscigenação. No fim do século XVI, como vimos, o jesuíta Fernão Cardim calculou a população local em três mil portugueses, quatro mil negros e oito mil índios catequizados. Não estimou a população mestiça, formada por mamelucos, mulatos cafuzos e mulatas que lá viviam. Não nos esqueçamos de que o 'glorioso antepassado' Diogo Álvares, o Caramuru, primeiro habitante português da Bahia, tivera uma prole muito numerosa de filhos mamelucos legítimos e bastardos, formada já em 1549, quando chegara o primeiro governador. A pedido do jesuíta Manoel da Nóbrega, a coroa fizera uma tentativa para moralizar a vida devassa que seus súditos levavam na Bahia, enviando para Salvador dezoito jovens orfãs, protegidas pela rainha. Mas a experiência terminara em 1558. Durante todo o período colonial, a imigração portuguesa foi essencialmente masculina, contribuindo para difundir a miscigenação. (MATTOSO, Katia. 1992, p. 115/116)

Essa condição foi fundante para constituição das bases de uma cultura mestiça. As discussões de território e identidade serão a tônica de estudiosos, que se debruçarão sobre as questões identitárias do povo brasileiro. É fundamental destacar que segundo Amálio Pinheiro (2008) “a palavra identidade não serve mais para o que nós somos, porque não somos um ser em estado puro, nós não cabemos dentro da ontologia ocidental, já que somos um território móvel, que acumula elementos vindos de diversas partes”

As Artes Plásticas na Bahia e seu Legado Modernista

O modernismo no campo da visualidade sofreu resistência e chegou tardiamente à Bahia; as manifestações e desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922 só vão reverberar em terras baianas a partir da metade da década de 1940. Os artistas Mário Cravo Jr., Carlos Bastos e Genaro de Carvalho foram peças fundamentais nessa introdução e compuseram o que os historiadores da arte denominam de primeira geração modernista. Naturalmente, o academicismo dominante na Escola de Belas Artes demonstrou discordâncias, preconceitos e resistência; o modelo neoclássico ainda era vigente na formação da Escola.

Avant-Garde na Bahia¹⁷

¹⁷ Dissertação de mestrado apresentada por Antônio Risério em 1995 e publicada pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi no mesmo ano.

No final da década de 1940, no governo de Otávio Mangabeira, que teve como secretário Anísio Teixeira, houve uma aceleração nos processos de educação e uma efervescência na cultura local. Antônio Risério, em sua dissertação de mestrado intitulada *Avant-Garde na Bahia*, examina um jogo de influências tautológicas entre uma vanguarda europeia e o ambiente político-cultural na Bahia. Para ele, esses dois conjuntos culturais resultaram na transformação daquele grupo vanguardista europeu e na formação de uma nova geração artístico-cultural na Bahia. Esses estudos, de certa maneira, vão ratificar que essa injunção político-cultural promovida por Edgard Santos, a partir da criação da Universidade Federal da Bahia, gerou desdobramentos para os alicerces do Tropicalismo e do Cinema Novo. No campo educacional, segundo o autor, o desempenho de dois agentes importantes, Anísio Teixeira e Edgard Santos, foi fundamental:

Em campo educacional, a Bahia assistiu, na primeira metade do século XX, a dois gestos fundamentais – revolucionários, até. De uma parte, com o desempenho de Anísio Teixeira; de outra, com o de Edgard Santos. Anísio liderou nacionalmente o movimento por uma escola nova. Espírito aceso, veemente e apaixonado, bateu-se vigorosamente em defesa de uma política e um sistema educacionais abertos, de natureza popular e democrática, convertendo-se assim, segundo as palavras de seu discípulo Darcy Ribeiro, na “voz brasileira dos ideais de educação para a liberdade”. (RISÉRIO, 2004, p. 524-525)

Na década de 1950, o Reitor Edgard Santos promoveu um grande projeto de dinamização cultural. Ele foi o principal articulador e incentivador da criação das escolas de artes. Criou as bases para a fundação da Escola de Teatro, tendo à frente o teatrólogo Martin Gonçalves; a criação da Orquestra Sinfônica; a

fundação da Escola de Música, que viu ampliar-se seus limites de experimentação musical com a chegada de Walter Smetak, que atuou juntamente com Koellreutter e Ernest Widmer. Vale salientar o investimento de Edgard Santos em todos os campos, pois ele promoveu uma “abertura” também no balé, apostando na vanguarda da coreógrafa polonesa Yanka Rudzka.

Mas passemos do ensino primário ao ensino superior. Do projeto de Anísio à criação de nossa Universidade por Edgard Santos. Aquele foi, sem dúvida, um momento muito especial nas vidas do Brasil e da Bahia. Entre o final da década de 1940 e o início da de 1960, num país que velejava por mares democráticos, acelerando sua marcha urbano-industrial, a Bahia se abriu a um considerável fluxo internacional de informações, que iria desembocar adiante, em movimento que, como o Cinema Novo e a Tropicália, alterariam definitivamente o panorama cultural brasileiro. Aconteceu ali, no horizonte até então acanhado da província, a coincidência entre o desejo de fazer, a existência de condições objetivas para o trabalho e a presença de pessoas capazes de tocar o barco. Além disso, a movimentação mobilizava levas geracionais diversas, do reitor Edgard Santos ao estudante Glauber Rocha, que então disparava: “está sendo derrotada na província a própria província”. (RISÉRIO, 2004, p. 525)

Essa efervecência foi fundamental para que uma “cena” comercial no campo das artes visuais começasse a se desenvolver. Nesse sentido, Carlos Eduardo da Rocha teve um papel importante, pois fundou a primeira galeria de arte, a “Oxumaré”, seguindo a tônica dos anos 50. A arquiteta Lina Bo Bardi inaugurou o Museu de Arte Moderna da Bahia em 1959, que inicialmente funcionou no foyer do Teatro Castro Alves e em 1963 foi transferido para o Solar do Unhão, onde Lina Bo tinha, junto com Celso Furtado, um projeto “desalienador” de repensar o artesanato brasileiro. Nesse sentido, fizeram uma

vasta pesquisa e abriram a “Exposição Nordeste”, que percorreu o Sul do país e depois foi negligenciada, assim como a criação do museu de arte popular, que também afundou nos depósitos do “inconsciente burocrático”.

Na década de 1960, aconteceram as Bienais da Bahia, que deram à arte baiana uma projeção nacional por tratar-se de um evento de grande relevo no país. Contudo, na sua 2ª edição, em 1968, foi decretado o AI-5 e a Bienal teve de ser fechada.

Nas décadas seguintes, surgiu a geração “pós-AI5” e conseqüentemente uma crise nas artes; não existiam mais os salões, e as galerias padeciam com as dificuldades. Surge então o Etsedron, idealizado por Edison da Luz e tendo como colaboradores Matilde Matos, Márcio Meirelles e Lia Robatto.

O projeto tomou um grande porte participando de 3 edições da Bienal de São Paulo (1973/75 e 77), ganhando em uma delas, o Grande Prêmio Governador do Estado de São Paulo [...] E também provoca grande comoção na sua participação na XIII Bienal Internacional de São Paulo. (MATOS, Matilde, 2001)

O Etsedrom finalizou suas atividades como grupo em 1978 na I Bienal Sul-Americana de Arte. O Etsedron, sem dúvida, foi o primeiro movimento a romper e criticar as normas artísticas vigentes; possuía uma contundência e uma obra provocadora e muito potente. Como seu nome mesmo dizia, era o Nordeste ao contrário.

O Grupo de Estudos de Linguagens Visuais – formado por Haroldo Cajazeira, Orlando Pinho, Julio César Lobo e Almandrade, que em 1974 publicaram a revista Semiótica, proporcionando uma reflexão sobre movimentos como o concretismo e o neoconcretismo – buscava a abordagem através do estudo da semiótica.

Nos anos 1980, houve uma retomada comercial nas artes visuais – um fenômeno internacional – e uma grande ebulição nos mercados de arte do Estado, surgindo, então, os Salões de Arte da Bahia e os Salões Universitários. Foi nesse período que vimos todos os movimentos da década de 1960 e 1970 que aconteciam nos Estados Unidos e na Europa aportando na cidade com todos os seus “ismos”. Notadamente, observam-se a transvanguarda (neoexpressionismo) e o retorno à pintura. Paralelamente, artistas vinham desenvolvendo *performances*, *happenings*, objeto e a videoarte. A sistematização dos equipamentos públicos, a participação de empresas privadas e a ação de galerias contemporâneas contribuíram para essa abertura de contemporaneidade nas artes.

Na década de 1990, tivemos uma nova geração de artistas e gestores, que de algum modo iriam modernizar alguns equipamentos públicos e possibilitar uma inserção do Estado em eventos nacionais. No final da década, o Museu de Arte Moderna da Bahia seria reformado e o Salão da Bahia tornar-se-ia um dos mais bem remunerados e destacados Salões do país. Foi na esteira desse período que os artistas aqui destacados nesta pesquisa despontaram como referências no campo da *performance*, do vídeo e da instalação.

Nessa perspectiva, a abordagem da baianidade na obra de Ayrson Heráclito, Marcondes Dourado e Danillo Barata, que nos últimos anos desenvolvem um trabalho contundente, amplia os muitos falares que serão requisitados para compreender as demandas do presente baiano, suas desigualdades sepultadas e atenuadas pelos ritmos históricos que incluem/excluem regiões brasileiras num diálogo mais ou menos interativo, no tocante aos graves problemas sociais da

nossa realidade. Certamente que os impasses acumulados requerem políticas polifônicas, experiências de intervenção/interpretação mais inclusivas que exclusivas. As análises propostas neste documento concebem a criação artística como uma atividade de cunho social e político. Os trabalhos têm um compromisso de promover o diálogo entre o corpo e a câmera, ultrapassando o alegórico ou o meramente visual. Abarcam, de certo modo, a própria cidade, que será compreendida para além da sua geografia e arquitetura, como uma comunidade de sentidos plurais e muitas vezes conflitantes. Para além da impressão imagética, a poética visual da intervenção busca dar voz ao cidadão-artista, que, utilizando-se do seu meio particular de expressão, suscitará um diálogo com os outros falares em circulação. Com certeza, ao fazermos opção por essa forma específica de *corpus*, estamos dialogando com preocupações mais amplas do mundo da arte nos nossos dias.

O confronto entre o corpo e a câmera dá visibilidade às experiências artísticas não convencionais, realizadas por artistas que pensam a realidade baiana, cujas expressões mais significativas tiveram lugar no final dos anos 1980. Espaços de formação profissional na área ou de divulgação e incentivo ao fazer artístico não conceberam políticas de fomento e absorção dessas práticas. A consequência facilmente aferível dessa orientação pode ser constatada na distância estabelecida entre a produção dos artistas contemporâneos e os acervos das instituições fomentadoras das artes na Bahia.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1993.

BABIN, Pierre e KOULOUMDJIAN, Marie-France. **Os novos modos de compreender**: a geração do audiovisual e do computador. São Paulo: Paulinas, 1989.

BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: Ensaio sobre fenômenos extremos. Campinas, SP: Papirus, 1990.

_____. **Tela total: mito e ironias do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. **Senhas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BELLOUR, Raymond. **Entre imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, pp.05-28. 1982

BROWN, Edward e CHIGNELL, Mark H. **El usuario como diseñador: el multimedia de forma abierta**. In: Barret, Edward e Redmond, Marice (org.) **Médios contextuales em la pratica cultural**. Barcelona, Paidós, 1997.

BELLOUR, Raymond. **Entre imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Teatro de cordel e formação para a cena: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CAGE, John. **De Segunda a Humano**: novas conferências e escritos. São Paulo: Hucitec, 1985.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema**: cinema de artista no Brasil, 1970/80. In: **Arte brasileira contemporânea: caderno de textos 2**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COHEN, Renato. **A Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

COUTO, Edvaldo Souza, **O Homem Satélite**: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica. Rio Grande do Sul: Ed. UNIJUÍ, 2000.

_____. **Corpos Interditados**. Texto de apresentação da exposição “Passarela”. Galeria ACBEU, 2001.

_____. **Corpo Paradoxal**. Texto de apresentação da exposição “Corpos interditados”. Galeria do Goethe Institut, 2002.

_____. **O corpo inacabado**. Texto de apresentação da exposição “O corpo como inscrição de acontecimentos”. Museu de Arte Moderna, 2003.

_____. **Danillo Barata: as fronteiras tecnológicas do corpo-imagem**. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier043/ensaio.asp>
Acessado em 30.12.2009.

DE FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1998.

DELEUZE, Gilles, Félix Guattari. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia** – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Cinema. A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. **Arte e vida no século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

HERÁCLITO, Ayrson. **Espaços e Ações**. Salvador: o Autor, 2003.

_____. **Segredos no Boca do Inferno: arte, História e cultura baiana**. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFBA. 1997.

GARDNER, James. **Cultura ou Lixo?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, F. N., **Fabulações Eletrônicas: poéticas da comunicação e da tecnologia em Laurie Anderson**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

GREINER, Christine. **O corpo**. São Paulo: Annablume, 2008.

HEARTENEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIMA, Herman. **Imagens do Ceará**. Brasília: Ministério da Educação, 1958

MACHADO, Rubens. **O INCHAÇO DO PRESENTE: EXPERIMENTALISMO SUPER-8 NOS ANOS 1970**. In Filme Cultura Edição 54, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro.** São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. **A televisão levada a sério.** São Paulo: SENAC, 2003.

_____. **“Hypermedia: the labyrinth as metafor”.** (www.pucrs.br/~cos-puc/arlinAdo/hypermed.htm) Acesso em 14/12/02.

_____. **Os gêneros televisuais e o diálogo.** In: Razón y Palabra. Número 16, Ano 4, novembro de 1999 - janeiro de 2000. (www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/anteriores/n16/osgeneros16.html).

MATOS, Matilde, **Etsedron.** In: OLIVEIRA, Denisson de, ODDONE, Nanci +100 Artistas Plásticos da Bahia. Salvador: Prova do Artista, 2001.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. Bahia, **Século XIX: uma província no Império.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MEDEIROS, Maria Beatriz de (org). **Arte e tecnologia na cultura contemporânea.** Brasília: Dupligráfica Editora Ltda, 2002.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo.** São Paulo: Senac, 2008.

MORIN, Edgar. **O método 4: as idéias. Habitat, vida, costumes, organização.** Porto Alegre: Sulinas, 1998.

_____. **A inteligência da complexidade.** São Paulo, Peirópolis, 2000.

MOTT, Luiz. **Terror na Casa da Torre: tortura de escravos na Bahia colonial.** In: REIS, J. J. (org.). Escravidão e invenção da liberdade. S.Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PINHEIRO, Amálio. **Mestiçagem latino-americana.** Entrevista para o Jornal do povo. (10/05/2008 16:57). Disponível em: <http://barroco-mestico.blogspot.com/2008/05/entrevistado-amlio-para-o-jornal-o.html>. Acesso em: 15/03/2009.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre pesquisa em Poéticas Visuais.** Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95. nov. 1996.

RISÉRIO, Antônio. **Uma História da Cidade da Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2004.

_____. **Avant-garde na Bahía.** Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo; 1ª edição, 1995.

_____. **Ensaio sobre o texto poético em contexto digital**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

PARENTE, André (org.) **Imagem Máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins fontes, 2006.

SALLES, Cecília A. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. **Gesto Inacabado – processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **Crítica Genética – uma (nova) introdução**. São Paulo: Educ, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Arte & Cultura: equívocos do ecletismo**. São Paulo: Cortez, 1995.

_____. & BARROS, Anna (orgs.). **Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI**. São Paulo: Unimarco, 2002.

SANTOS, Laymert. **Politizar as novas tecnologias**. São Paulo: Editora 34, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papirus, 1996.

_____. **Battles around Images: Iconoclasm and Beyond** in Image [&] Narrative, online Magazine of the Visual Narrative n.15, nov. 2006.

_____. **O corpo é imagem**. Arte & Ensaio. N. 16. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**. New York: Routledge, 2002.

SEGATO, Rita Laura. **La economía del Deseo en el Espacio Virtual: Conversando sobre Religión en la internet**. In: MASFERRER KAN, Elio (ed.). *? Sectas o Iglesias? Viejos o Nuevos Movimientos Religiosos*. Mexico, DF, Editora Plaza y Valdez/UNAM. 1998. pp.1-35.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

SILVA. Kalina Vanderlei. **O Barroco Mestiço: Sistema de valores da**

sociedade açucareira da América Portuguesa nos séculos XVII E XVIII. Revista Mneme V. 07. N. 16, jun./jul. de 2005. Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TURKLE, Sherry. **A vida no ecrã. A identidade na Era da Internet.** Lisboa: Relógio d'água Editores, 1997.

STURKEN, Marita. **"La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo"**, *El Paseante* n.12, Ediciones Siruela, Madrid, 1989.

WALKER, Jonh A. **A arte desde o Pop.** Editorial Labor, S.A., 1977.

VIRILIO, Paul. **A arte do motor.** São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **A máquina de visão.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ZANINI, Walter . **"Primeiros Tempos da Arte/Tecnologia no Brasil".** A Arte no Século XXI, IN: Diana Domingues, org. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

ANEXOS

Vrije Academie – Residência Artística

Em 2007 fui contemplado com o prêmio de residência artística Prêmio Videobrasil WBK Vrije Academie. Fruto do prêmio no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, que foi marcado pelo lançamento do Programa Videobrasil de Residências.

Em Maio e junho de 2008 fiz uma primeira etapa do projeto que pretendo finalizar nessa próxima viagem. Foi necessário voltar à Bahia e coletar mais imagens, com o olhar treinado e a experiência adquirida na primeira viagem tive oportunidade de finalizar projeto de alto relevo para as atividades que desenvolvo nos últimos anos. A *Werkplaats Beeldende Kunst Vrije Academie*, centro interdisciplinar e independente de pós-graduação em arte fundado em 1947 pelo artista e pioneiro do vídeo holandês Livinus van der Bundt. Uma academia livre e na contramão das academias de arte clássicas, o centro encorajava a interação e o intercâmbio entre disciplinas como pintura, escultura, fotografia e imagem em movimento. Composto por um grupo de artistas e curadores, teve a frente na época da minha primeira estadia Escultora Ingrid Rollema. Uma artista e agitadora cultural engajada em promover diálogos com artistas do América do Sul, Oriente Médio e Ásia. O departamento de imagem em movimento ou World Wide Factory tem como um dos seus coordenadores o curador Tom van Vliet, criador do renomado World Wide Video Festival. Recém reformulado, oferece

estúdios de pós-produção e ensaio para formatos instalativos e performances envolvendo mídia.

A Werkplaats Beeldende Kunst Vrije Academie oferece uma série de estúdios de produção, pós-produção e ensaio para formatos instalativos e performances envolvendo mídia. Na Academia também há espaço para desenvolvimento de linguagens mais tradicionais como a pintura, escultura, fotografia e gravura. Desse modo, iniciei um trabalho complexo no Panorama 360°, que usa dez projetores para obter um ambiente imersivo com 360° de imagem em movimento sincrônico. O projeto do Panorama foi desenvolvido pelo curador Tom van Vliet para servir como espaço de experimentação e proposição de narrativas utilizando o formato circular. Nesse sentido, um grupo de artistas comissionados desenvolvem nos últimos seis anos trabalhos específicos para o espaço. Curiosamente, na cidade de Haia (Den Haag) ainda é preservado o *Mesdag Panorama*¹⁸, criado em 1881 pelo pintor de marinhas Hendrik Willem Mesdag. Essa tradição local, de certa maneira, é atualizada por um ambiente imersivo multimídia na *Vrije Academie*.

A idéia inicial era o desenvolvimento de uma narrativa multitela para o Panorama 360° sobre a trajetória de vida de um africano muçulmano Rufino José Maria, filho de Ocochô e Bixoume, natural de Oió, trazido como escravo para a Bahia. Esse personagem foi descoberto a partir de leituras das leituras do texto “África e Brasil entre margens: aventuras e desventuras do africano Rufino José Maria, c. 1822-1853”¹⁹ dos pesquisadores João José Reis, Flávio dos Santos Gomes e Marcus J. M. de Carvalho. O Rufino foi vendido no período da guerra

¹⁸ Mesdag Panorama, Den Haag (Haia), Holanda. Inaugurado em 1881. Dimensões: 14 metros de altura e 115 metros de diâmetro. www.panorama-mesdag.com

¹⁹ João José Reis, Flávio dos Santos Gomes e Marcus J. M. de Carvalho. **África e Brasil entre margens: aventuras e desventuras do africano Rufino José Maria, c.1822-1853**. Revista Estudos Afro-Asiáticos. Ano 26, no 2, 2004, pp. 257-302

do Paraguai para trabalhar na casa de um juiz no Rio Grande do Sul, onde comprou sua alforria. Em seguida, embarcou no Rio de Janeiro como cozinheiro de um navio negreiro. Em 1841, um outro navio em que ele trabalhava foi preso pelos ingleses e levado para Serra Leoa. Inicia a partir daquele momento estudos da língua árabe e frequenta uma mesquita. De volta ao Brasil, fixou residência em Recife, onde foi preso em 1853 sob suspeita de conspiração escrava, e contou a história de sua vida sob interrogatório. É importante ressaltar que após a revolta dos Malés havia uma intolerância com o Islã e suas práticas eram perseguidas.

A proposta é criar uma narrativa audiovisual que discuta as experiências, os contextos e os sentidos da movimentação deste africano pelo mundo atlântico em um formato imersivo multi-tela. Em uma avaliação de conceitos ligados às principais teorias e práticas das Artes Visuais, esta proposta constituiu-se de uma produção prática utilizando-se de técnicas de captação e manipulação de imagens para mostrar o enfrentamento do corpo em relação com os meios contemporâneos de expressão. No entanto, após uma série de eventos envolvendo conflitos com a comunidade Islâmica e alguns artistas e cineastas na Holanda, resolvi interromper essa abordagem.

Após esses eventos sistematizo uma nova através da formação de um grupo de estudos formado pelos professores e alunos. O grupo tem se reunido uma vez por semana para práticas em ateliê, leitura e discussão de referências bibliográficas, filmes, vídeos, obras plásticas, etc. úteis para a elaboração de um referencial conceitual e crítico sobre o tema de estudo. Deste modo, ao fim de um ano teremos sistematizado um catálogo inicial de referências sobre o tema de

estudo. Num segundo momento, pretende-se constituir um núcleo de trabalho que dê continuidade à reflexão teórica/prática sobre o tema em questão e desenvolva intervenções ou pesquisas que possam agregar alguns estudantes em semestres avançados com vocação para a pesquisa.



Celestial Movement



WWVF intends to exhibit these works in 2013 in the Kunstkapel in Amsterdam. An excellent venue to show these works. The circular building offers a 65 metre projection screen, projection system and surround sound.

WWVF intends to also use the Kunstkapel as a production studio for creation of new works.

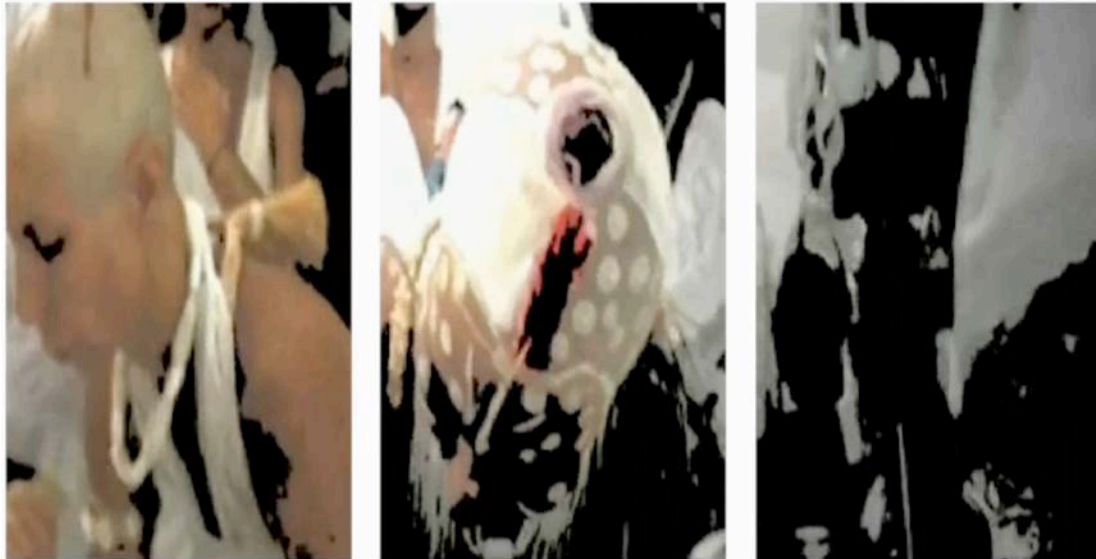
Danillo Barata (BR) collaborates with the Brazilian composer musician Claudio Manuel on the production 'Celestial Movement', based on Candomble, an Afro-Brazilian religious movement in which trance is an important factor.

<http://www.wwvf.nl/>

Iaô

Videoinstalação

6'30" - loop



Conceito:

A proposta é criar uma narrativa audiovisual que discuta as experiências, os contextos, os sentidos da iniciação e do transe em um formato multi-tela. O trabalho tira sentido das relações que cria entre o corpo e a câmera, associado ao candomblé, fortemente identificada à brasilidade de ascendência africana.

Ficha técnica:

Autor: Danillo Barata

Câmera: João Guerra

Tratamento da imagens: Fernando Rabelo

Sound Design: Cláudio Manoel aka Angelis Sanctus (sound track: oxalufã)

Consultoria Espiritual: Rombono Zé Carlos

Equipamentos para montagem:

01 Projetor Full HD 3000 Lumens ou superior (para montagem em uma sala)

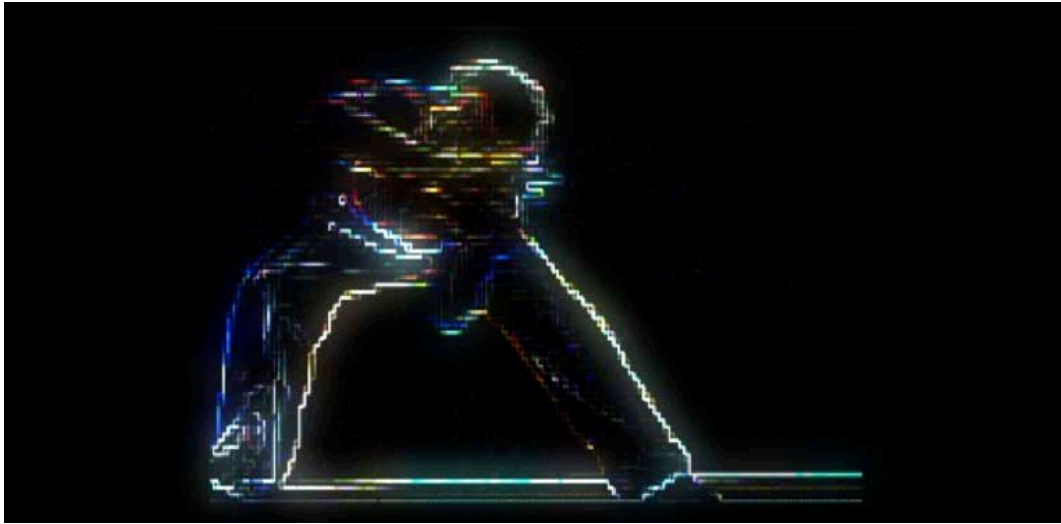
01 DVD Player

01 Sistema de Som: 04 caixas de som 02 lefts / 02 rights

Bruce Nauman`s Friend

Videoinstalação

3'40" - loop



Conceito:

Confrontando a câmera, um performer executa movimentos de capoeira. A imagem modificada ganha um tom de luz néon. O trabalho tira sentido das relações que cria entre o neon, associado à cultura pop, e a capoeira, fortemente identificada à brasilidade de ascendência africana. Uma homenagem que revisita expedientes característicos do artista norte-americano mencionado no título, como a performance e a posição de enfrentamento em relação ao espectador.





Danillo Barata, Ayron Heráclito

CORPO, AFROCULTURAS, TECNOLOGIAS

Mostra videoarte bahia – brasil

Vernissage: Mittwoch, 17.10.2012 um 20 Uhr

Ausstellungsdauer: 18.10.2012 bis 04.11.2012

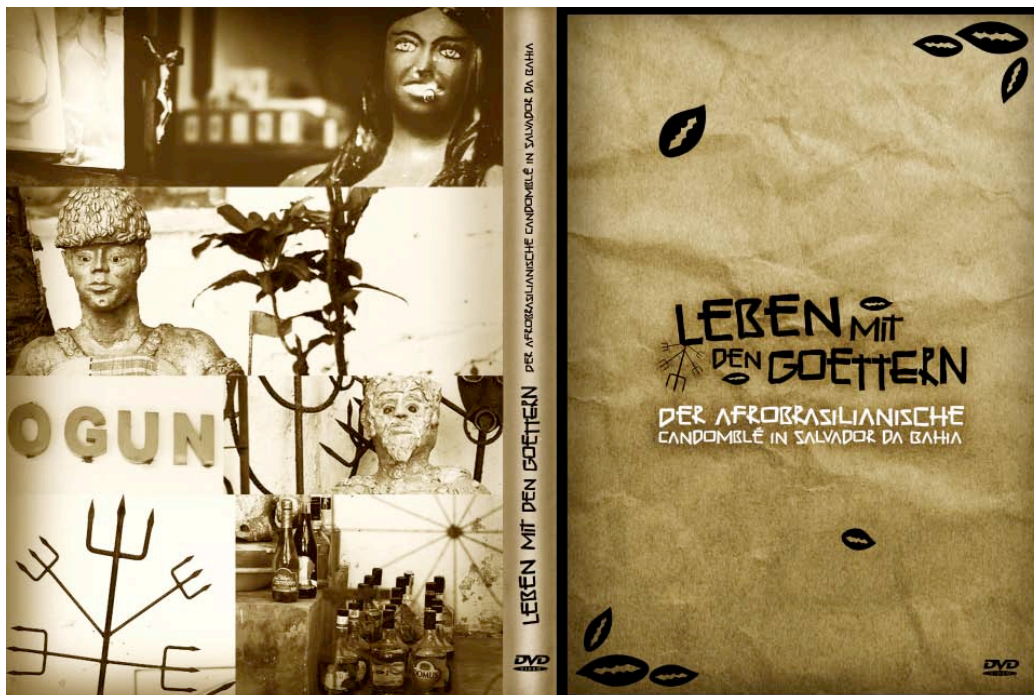
Kuration: Cláudio Manoel

IWALEWAHAUS
afrikazentrum der universität bayreuth

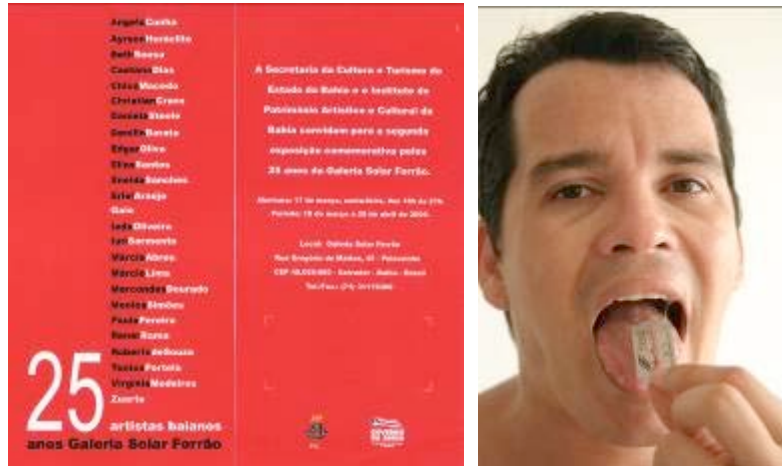
BARATA, Danillo Silva ; HOHENSTEIN, Jane de . Vídeo_ Yemanjá, Goettin des Meeres: Das Fest - Trabalho comissionado pelo Museum der Weltkulturen Frankfurt am Main. 2008. Vídeo.



BARATA, Danillo Silva ; HOHENSTEIN, Jane de . Vídeo documentário: Leben mit den Goettern: Der afrobrasilianische Candomblé in Salvador da Bahia - Vídeo comissionado pelo Museum der Weltkulturen Frankfurt am Main. 2008. Vídeo.



BARATA, Danillo Silva. A linguagem é um vírus. 2006. Galeria Solar do Ferrão - IPAC (Apresentação de obra artística/Fotografia).



BARATA, Danillo Silva; FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil - SESC Pompéia - SP- Apresentação do vídeo: Barrueco. 2005. (Apresentação de obra artística/Outra).



BARATA, Danillo Silva. A propósito de uma bandeira. Documentário sobre a Festa de São Benedito de Cairu. 2005. (Obra de artes visuais/Vídeo).



BARATA, Danillo Silva; FERREIRA, Ayron Heráclito Novato. Bienal de Filmes de Arte de Colônia - Sul Cartografado no programa Fokus Südamerika - Obra: Barrueco. 2005. (Apresentação de obra artística/Vídeo).



BARATA, Danillo Silva. Há dez mil anos atrás - Homenagem a Raul Seixas. 2005. (Obra de artes visuais/Vídeo).



BARATA, Danillo Silva. Minha mãe e eu - Art for Sale –Galeria ACBEU. 2005.
(Apresentação de obra artística/Fotografia).



BARATA, Danillo Silva. Raul Seixas Metamorfose Ambulante. 2005. (Cenográfica).



BARATA, Danillo Silva. Vídeo de Apresentação do Espetáculo Raul Seixas Metamorfose Ambulante. 2005. (Obra de artes visuais/Vídeo).



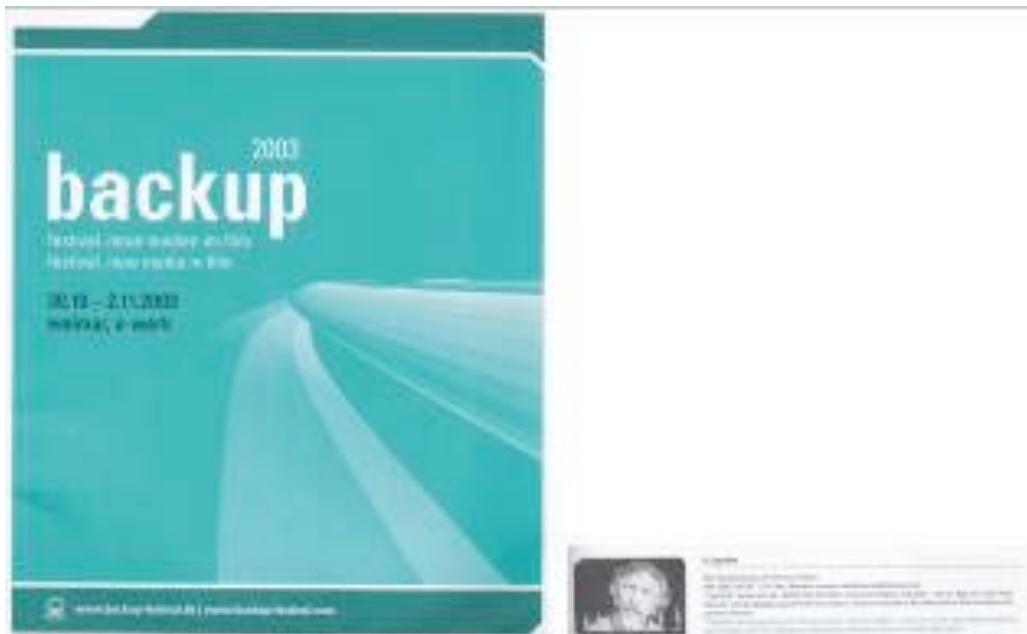
BARATA, Danillo Silva. Vídeobrasil na Bahia - Itinerância do 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica. 2004. (Apresentação de obra artística/Outra).



BARATA, Danillo Silva. 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil – SESC Pompéia – SP. Obra: Capitália. 2003. (Apresentação de obra artística/Outra).



BARATA, Danillo Silva. Backup Festival – Bauhaus Universitat – Alemanha – Weimar. Capitália. 2003. (Apresentação de obra artística/Outra).



BARATA, Danillo Silva. Documentário Arte na Cidade Salvador. 2003. (Obra de artes visuais/Vídeo).



BARATA, Danillo Silva. II Panorama Nacional Coisa de Cinema - Obra: Documentário Arte na Cidade Salvador. 2003. (Apresentação de obra artística/Outra).



BARATA, Danillo Silva. Na solidão dos campos de algodão. 2003. (Cenográfica).

FICHA TÉCNICA

Texto Bernard - Marie Koltés
Tradução Gideon Rosa
Direção Adelice Souza
Elenco Gideon Rosa e Narcival Rubens
Cenografia Danillo Barata
Música André



BARATA, Danillo Silva. O corpo como inscrição de acontecimentos. Museu de Arte Moderna da Bahia. 2003. (Obra de artes visuais/Vídeo-Instalação).



BARATA, Danillo Silva. VIII Festival Nacional imagem em Cinco Minutos -Obra: Capitália. 2003. (Apresentação de obra artística/Vídeo).



BARATA, Danillo Silva. Capitália. 2002. (Obra de artes visuais/Cinema).



BARATA, Danillo Silva. Corpos Interditados: poética das anatomias depreciadas. 2002. (Obra de artes visuais/Instalação).



BARATA, Danillo Silva. I Panorama Nacional Coisa de Cinema - Obra: Capitália. 2002. (Apresentação de obra artística/Cinema).



BARATA, Danillo Silva. Passarela. 2001. (Obra de artes visuais/Vídeo-Instalação).



BARATA, Danillo Silva. V Bienal do Recôncavo - São Félix. 2000. (Apresentação de obra artística/Outra).



- 21 BARATA, Danillo Silva. Narciso. 2000. (Apresentação de obra artística/Outra).
- 22 BARATA, Danillo Silva. O inferno de Narciso. 2000. (Obra de artes visuais/Vídeo-Instalação).
- 23 BARATA, Danillo Silva. Vídeo-clip - Aucinação. 2000. (Obra de artes visuais/Vídeo).
- 24 BARATA, Danillo Silva. Vídeo-clip - Garotas boas vão pro céu, garotas más vão pra qualquer lugar. 2000. (Obra de artes visuais/Vídeo).

- 25 BARATA, Danillo Silva. Video-clip Cidade de São Camaleão. 2000. (Obra de artes visuais/Vídeo).
- 26 BARATA, Danillo Silva. Vídeo: Sexo é com Walquiria. 2000. (Obra de artes visuais/Vídeo).
- 27 BARATA, Danillo Silva. Barbearia Ideal. 1999. (Obra de artes visuais/Cinema).
- 28 BARATA, Danillo Silva. Cenário Lábaro Estrelado - Direção: José Possi Neto. 1999. (Cenográfica).
- 29 BARATA, Danillo Silva. VI Festival Nacional imagem em Cinco Minutos - Obra: Barbearia Ideal. 1999. (Apresentação de obra artística/Outra).



dia 16, quinta-feira

MOSTRA COMPETITIVA
SALA WALTER DA SILVEIRA

PROGRAMA 1, às 15:00hs, (61'55'')

Título	Realizador	UF	Tempo
100 Formas do Brasil	Cláudio Galvão-Films	BA	3'
A Lenda da Arvore Sagrada	Cláudio Galvão Filmes	GO	3'
A pessoa e para o que serve	Roberto Carlos Bruckner	AJ	3'
A Princesa de o Caco	Sergio Pinedi	AJ	3'
A Rua O Bicho do Cão Preto	Epoca Novels - Livro de Artes	BA	3'
A Vida no Concreto	Babson Pictures	SP	2'47"
Atôô	Cláudio Lopes Junior	BA	3'
ATVCA	Rafael Diniz	SP	4'24"
Até no Sinal	Sandro de Viveiros	PE	3'
Avonca	Carlo Zucchi Cinemas	PE	3'
Agenda Anão de Zumbado	Luciano Francisco Leite	BA	3'
Atôô, Lucas, Zepi	Fernando Elias	PE	3'26"
Arreio e Pipas	Acacio Oswald	BA	3'36"
Barbearia Ideal	Danillo Silva Barata	BA	3'

Texto de referência sobre o artista

Danillo Barata: as fronteiras tecnológicas do corpo-imagem

Por Edvaldo Souza Couto

Disponível em:

<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier043/ensaio.asp>

Não é exagero dizer que as inovações tecnológicas já não se encontram predominantemente nos laboratórios. Cada vez mais elas fazem parte do cotidiano e estão nos corpos de milhares de pessoas que acompanham as ondas da biotecnologia nestes tempos de cibercultura. Entre os muitos encantamentos e perplexidades da vida atual, inscritos na dissolução progressiva das múltiplas fronteiras tecnológicas que envolvem o corpo e as imagens do corpo, Danillo Barata é um artista das conectividades dos sistemas biológicos e artificiais, da sensorialidade e outros modos de subjetivação diante das estreitas interfaces criativas e técnicas entre o corpo, a mente e o mundo digital. É um artista promotor de fecundos diálogos em meio às inusitadas e fascinantes encruzilhadas contemporâneas que recriam novos imaginários corporais.

A percepção do corpo-imagem pelo artista ocorre de modo paradoxal, pois o corpo é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto de suas representações. E nada mais além delas; afinal, o corpo não existe fora das representações que dele fazemos. Tal percepção expressa a estética ininterrupta da construção e da desconstrução metamórficas das corporalidades sideralizadas. Esta análise pode ser observada nas videoinstalações e nos vídeos selecionados para este Ensaio.

VIDEOINSTALAÇÕES

Passarela

Para o homem ocidental, o corpo se tornou o lugar de sua identidade e seu modo de ser. Nossa época se rende aos diversos cultos que celebram e festejam a corporalidade. Das práticas esportivas ao uso proliferado do silicone e às cirurgias plásticas, muitas técnicas e terapias servem para hipervalorizar e pavonear o corpo nas ruas, praias, clubes, páginas de revistas, programas televisivos, filmes publicitários, imagens diversas na internet, nas passarelas, nas galerias de arte.

A todo instante somos convidados a administrar a própria aparência, a superar e redesenhar formas físicas. Tornou-se imperativo ter um organismo camaleônico, sujeito ininterruptamente às transformações. As imagens promocionais do corpo mutante, em toda parte, evocam os muitos modos pelos quais esse objeto pode ser manipulado e agenciado, em nome de uma perfeição sempre distante e, talvez por isso mesmo, cada vez mais desejada.

Esse universo *fashion*, de aparências sedutoras, exalta uma estética de corpos de passagem, convertidos em modelos a ser perseguidos. Mas nem tudo é fascinante diante da possibilidade real de se construir e modificar a aparência, e ter o corpo que se planeja e programa. A obsessão pelo perfeito também é alimentada por uma contínua insatisfação com os seus resultados provisoriamente obtidos e desde já superados. Talvez essa insatisfação revele uma outra estética, a da obsolescência, a de corpos que jamais conseguem a atualização suficiente e, por isso, estão sempre à margem das clássicas passarelas. São corpos interditados.

Em *Passarela*, Danillo Barata denuncia esse vazio. O artista constrói esse trabalho utilizando seis macas, em cima das quais estão diversos televisores, exibindo vídeos com desfiles de moda, onde corpos supostamente perfeitos ocupam as passarelas e se impõem às pessoas. Curiosamente, também nesses vídeos, outras passarelas, longe de qualquer *glamour*, expõem a evidência de um cotidiano onde tantos corpos desfilam suas interdições, mutilações, imperfeições várias. Essas anatomias depreciadas, esse corpos marginalizados, escamoteados, traduzem outras facetas da corporalidade.

Para o artista, as macas representam o lugar de ajuste, onde as pessoas se mutilam e passam por processos de transformação para realizar as exigências das primeiras imagens, aquelas das representações corporais dominantes. Um hospital, um centro cirúrgico, uma enfermaria. Esses lugares são emblemas dos desconfortos vividos por aqueles que perseguem um tipo ideal, mas têm que conviver com seus corpos carentes de novas intervenções e atualizações.

Com sua obra, Danillo Barata diz que os modelos corporais convivem com seus contramodelos. As fronteiras entre definições e representações autorizadas do corpo e as definições e representações consideradas escandalosas são tênues. Talvez, todas elas ocupem uma mesma passarela onde desfilamos nossos corpos marcados pelas interdições e incompletudes.

O corpo como inscrição de acontecimentos

Em toda parte, multiplicam-se os discursos e as técnicas para a liberação do corpo de antigos vínculos religiosos, filosóficos, geográficos, temporais, morais, pedagógicos. Nas últimas décadas, por intermédio do projeto genoma, a tentativa científica é tornar o corpo de cada pessoa livre do patrimônio cultural e genético. Tornou-se urgente eliminar toda e qualquer insatisfação física e mental, acabar com uma real ou suposta imperfeição, corrigir cada detalhe, construir a forma considerada mais adequada, prevenir uma embrionária possibilidade de doença, alterar características que nos desagradam, manter o vigor da juventude, exibir a

aparência mais saudável, festejar a beleza conquistada com a ajuda dos avanços tecnológicos e científicos: regimes, terapias, cosméticos, cirurgias, próteses, manipulação genética. Em meio a tantos recursos para a remodelagem só é feio, fora de forma, flácido, enrugado e envelhecido quem quer, quem não se ama, não se cuida, não se pavoneia. O culto ao corpo se tornou um estilo de vida. A promessa fascinante de um ganho suplementar de saúde, juventude e beleza conquistou um espaço inédito nos meios científicos e artísticos, na mídia, em todas as esferas do nosso cotidiano.

Esse corpo inacabado, considerado como um objeto sempre disponível para reformas, deve aumentar os seus níveis performáticos. Para vencer os perigos crescentes de tornar-se obsoleto, o corpo deve ser continuamente turbinado para acompanhar a sofisticação das máquinas e atender às novas demandas de prazer e liberdade próprias da atualidade.

Mas a obsessão pelo corpo considerado perfeito, a forma esguia e lisa, inevitavelmente convive cada vez mais com as sobras tidas como inadequadas e depreciadas. Nossa época valoriza o esbelto, mas a população é cada vez mais obesa. Celebra a juventude, mas nossos corpos são cada vez mais flácidos e enrugados, muitas vezes, precocemente. Festeja a saúde, mas os fantasmas das doenças nos cercam. A vida agitada, o estresse contínuo das grandes cidades parecem estar sempre a esgotar o vigor das pessoas.

A instalação *O corpo como inscrição de acontecimentos* revela esse paradoxo. Quando muitos desejam eliminar as marcas do tempo e das vivências, o artista nos diz que é no corpo que os acontecimentos são inscritos. A alimentação desregrada está nas gorduras acumuladas, a força dos anos está na moleza da carne, as experiências estão nas insistentes rugas que tanto nos atormentam. O som utilizado é o de coisas sendo arrastadas, de corpos sendo arrumados. As imagens exibem corpos gordos e magros, jovens e não tão jovens, em gestos que traduzem esforços de respiração e manutenção do físico. Mostrados inicialmente de frente, logo os corpos se movimentam, nos viram as costas. Com as cabeças abaixadas, cada modelo está voltado para si mesmo. Para o artista, podemos disfarçar as inscrições dos acontecimentos na superfície da pele. Mas, por trás do aparente, dentro de nós, estão todas as marcas, sofrimentos e alegrias perdidos, imperfeições e incompletudes que traduzem o que somos.

Corpos interditados

Beleza, vigor, juventude. Em torno desses vetores são elaborados os discursos e os modelos do corpo considerado perfeito. Para atingir os padrões de perfeição, cada vez mais o corpo vital se alimenta com técnicas estimulantes capazes de construir e acentuar os traços tidos como graciosos, a resistência e a aparência sempre jovem e saudável. De diversas maneiras, é necessário acelerar o

organismo, extrair dele mais movimento e prazer. É preciso testá-lo, perseguir o máximo de rendimento, superar obstáculos, romper limites, bater recordes.

A lógica da excitação técnica diz que o organismo equipado, reconfigurado ininterruptamente, tornou-se modelo de corpo válido e eficiente. Em contrapartida, a noção de deficiência mudou. Não só os portadores de anomalias, defeitos físicos aparentes, descarnados, esfolados, esqueléticos, obesos mórbidos etc. passam a ser considerados grosseiramente obscenos. Na escalada da obscenidade estão todos aqueles que não têm o corpo suficientemente equipado, esculpido e preservado pelas próteses e demais tecnologias protetoras e promotoras de novos reflexos e estímulos físicos e mentais.

Em outras palavras, qualquer corpo tido como “normal”, apontado como belo, forte e jovem, mas que estiver fora dessa obsessão pela transformação veloz, desvinculado da estimulação perpétua, passa a ser considerado obsoleto, ultrapassado, feio, velho, deficiente e, por consequência, culturalmente depreciado. Sem modificar cotidianamente a arquitetura do corpo, seja pela adição de próteses superficiais, seja pela intrusão intraorgânica destas no seio de nossos órgãos, já não temos como reajustar a nossa consciência do mundo. Já não temos como glorificar a nós mesmos.

Equipar o corpo, construir a eficiência. Esse é o nosso paradoxo. A perfeição parece logo ali, conquistável. Mas que ninguém se engane. Quanto mais o corpo é trabalhado cirurgicamente, quanto mais ele é equipado com próteses e produtos que visam à elaboração sucessiva de novos *designs*, mais distante permanece do ideal de perfeição. As pessoas ficam mais insatisfeitas, sofrem. A todo instante as formas elaboradas são ultrapassadas, os modelos são envelhecidos e postos fora de circulação. Isto significa que de alguma maneira todos nós, perseguidores obsessivos da máxima eficiência, independentemente do nível de elaboração corporal, nos tornamos inválidos, deficientes, portadores de corpos interditados, carregando o fardo de uma estrutura física progressivamente depreciada.

Os equipamentos de última geração de hoje são as esquisitices técnicas de amanhã logo cedo. Do mesmo modo, as formas físicas conquistadas, com esforço, trabalho e grande investimento financeiro e emocional, são imediatamente vencidas e abandonadas. A todo instante é imperativo partir para novas conquistas. Essa urgência faz crer que, de fato, não há um modelo de perfeição, mas uma ilusão do perfeito. Belo, vigoroso e jovem, eficiente e apreciado não é o corpo que adquiriu determinadas formas, que se adaptou a certos padrões. Belo, vigoroso e jovem, eficiente e apreciado é o corpo que não cessa de ser atualizado, independentemente da forma provisória que ele adquire e da qual já pretende se livrar.

Em *Corpos interditados*, é essa a condição e o destino do corpo em cena. Várias telas exibem imagens de diversos corpos, masculinos e femininos, jovens e não

tão jovens, negros, morenos, brancos. A técnica de exibição dos corpos é a antropometria, “lado, frente, verso”, comumente utilizada pela polícia. Cada sujeito, com sua leveza e graça, movimenta-se, perseguindo esses ângulos.

Aparentemente as imagens projetadas na tela não têm nada de grotesco, nenhuma forma física é marcada por qualquer anormalidade. Os corpos mostrados pelo artista podem ser todos considerados “normais”, desses comumente oferecidos em toda parte pelo mercado humano. Mas, na atualidade, é justamente nessa suposta “normalidade” que está a perversão, o esquisito, o feio, o desprezível, o que não deve ser apreciado e cultuado. Esses corpos não representam visivelmente a dinâmica da mutabilidade física e mental proporcionada pelas tecnologias que revolucionam a arquitetura do corpo na cibercultura. Porém, nem tudo está perdido, é sempre possível eliminar parte das deficiências, construir formas mais valorizadas, apreciadas. Nesta obra, não é por acaso que, enquanto os corpos exibem as suas obsolescências anatômicas, podemos ouvir o barulho de carnes e ossos sendo cortados, manipulados, enxertados, colados, costurados. É essa a música supostamente capaz de mobilizar e inserir as pessoas no culto ao cibercorpo, a que embala e faz dançar os corpos siliconados, protéticos, lipoaspirados.

VÍDEOS

Soco na imagem

De certo modo, por muito tempo, a idealização da beleza corporal correspondeu à representação do corpo imóvel, na escultura, pintura e mesmo fotografia. A ideia era de que a apreensão estética do corpo em repouso podia ser mais intensa que em movimento. Entretanto, os estudos sobre os movimentos de um corpo que anda ou corre surpreendem ao revelá-lo na sucessão de figuras. Com elas, mais que nunca, é preciso exercitar o olhar para perceber os detalhes dos membros, do tronco, do rosto, no instante mesmo dos deslocamentos. A fragmentação é a cena. É o próprio corpo. A percepção estética do corpo em movimento pressupõe que o olhar seja capaz de se unir ao ritmo da imagem, onde as ambiguidades dos deslocamentos constituem as próprias representações.

Em *Soco na imagem* é o próprio corpo de Danillo Barata que briga, soca e acaricia sua imagem no espelho. Agora, o corpo é a própria imagem refletida na superfície de um espelho ou de uma tela, envolto em imaginários digitais. É o movimento manipulado pela câmera que o deixa lento ou mais acelerado, nítido ou cheio de sombras, visível ou invisível, que se autoafeta e se autorretrata. A imagem não é mais uma mera cópia do objeto dito real. Ela expressa o rompimento e a apropriação simultânea do corpo que só existe como imagem. Não por acaso a técnica usada é o *looping*, que permite ao artista sair e retornar para a frente da câmera, num embate que não tem fim.

Esse diálogo travado com e contra a câmera é na verdade uma luta consigo

mesmo. Muitas vezes contra as tiranias do espelho que soca no sujeito seu corpo incompleto, em descompasso com as formas físicas celebradas nas mídias e atualizadas nas imagens modelos que nos cercam. É como se, ao socar a imagem, ao socar a si próprio, o sujeito pudesse ver e tomar consciência das suas fraquezas e agonias, que entram e saem de cena, se fazem presentes e ausentes nas superfícies refletoras do corpo-imagem.

Soco na imagem também pode ser visto como uma alegoria do desconforto promovido pelo imenso fluxo de imagens ao qual somos submetidos diariamente. Por isso o *performer* mantém a guarda e não cessa de deferir golpes na própria imagem. Mas também pode ser no sujeito fruidor, naquele que o observa. A mesma tensão entre o corpo e a imagem, o repouso e o movimento, o modelo físico valorizado ou depreciado, está presente entre o agente fruidor, o artista e a obra.

Capitália

Inspirado na *Divina comédia*, de Dante Alighieri, e nos pecados capitais tematizados pelo escritor italiano, o vídeo olha para a vida noturna do centro de Salvador e de seus múltiplos e assombrados personagens. Pode ser visto como uma representação da cidade abandonada, marcada pela ruína de si e de seus habitantes. Se tudo é tomado pela profunda escuridão da noite, é para ressaltar o estado de pesadelo no qual a vida urbana tensionada e complexa arrebatava corpos passantes que vagam por aí. De um lado, os carros avançam pelas avenidas com destinos aparentemente incertos e desaparecem nas curvas distantes, no breu da noite preta. De outro, os personagens, com seus pecados e virtudes noturnos, cambaleiam como sonâmbulos que seguem a esmo pelas calçadas esburacadas de lugares dilacerados, com urbanização caótica e natureza devastada. É preciso levar em conta esse imponderável: a inscrição de objetos, pessoas e lugares no fluxo da dinâmica do urbano. Pois é aí, na experiência do abismo, que cada um deve encontrar o seu pertencimento nesses territórios des/configurados por sistemas precários de transportes e comunicação.

Para o artista, é no desordenamento da cidade grande, cercado de ameaças e prazeres fugazes, que as fronteiras são suspensas ou ultrapassadas. Antigas fronteiras sociais, políticas, econômicas, culturais e educacionais perdem sentido nesses lugares tomados pela desagregação. Velhas pontes, galpões em ruínas, pátios de carros usados, escadarias sujas e fedorentas por onde rolam as pessoas com todas as suas misérias integram a paisagem *Capitália*. Vícios e virtudes são condenados pela pressa e pelo desmoronamento das sensações. Entre a doçura que fascina e o prazer que atormenta e mata, as promessas de esperança e de liberdade se esvaem e também se renovam. É nesse giro sem-fim dos lugares e dos corpos abandonados às margens das rodovias, viadutos e calçadas que a *Capitália* recria as tramas da vida em permanentes deslocamentos e mutações.

*

*

*

A produção de Danillo Barata, tanto as instalações quanto os vídeos – que se completam – é tomada pela vertigem dos corpos-imagens desestruturantes da contemporaneidade. São múltiplas, inquietantes e fecundas as suas abordagens. É nessa complexidade que se inscreve a poética do artista, ávido e crítico desse mundo mágico gerado e alimentado pelas ilusões óticas, que questiona e investe nas subjetividades progressivamente assinaladas pela dissolução e renovação das fronteiras entre o orgânico e o inorgânico, entre o corpo e as imagens.

No contexto das redes eletrônicas, a base da criação artística é a metamorfose; os apelos sinestésicos do corpo são refeitos pelas múltiplas conexões de sentidos e possibilidades. Na cibercultura, os nossos processos cognitivos se desenvolvem cada vez mais em parceria com os sistemas eletrônicos e digitais. O corpo tecnologicado se insere em novas fronteiras digitais, continuamente dissolvidas e renovadas. Nessas interfaces, Danillo Barata encontra as bases poéticas para o seu trabalho.

Professor na Universidade Federal da Bahia, Edvaldo Couto é autor de O homem-satélite. Estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica (Unijui, 2000) e organizador da coletânea Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade (Quartet, 2008). Formado em filosofia pela Universidade Estadual de Santa Cruz (BA), é mestre nessa disciplina pela PUC-SP e doutor em educação pela Unicamp. Estética, corpo, comunicação e tecnologias são alguns de seus principais temas de estudo.

Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier043/entrevista.asp>

Como você ingressou no mundo da produção artística e quais foram suas primeiras experiências?

Desde muito jovem fui influenciado por meu pai, José Mário Barata, pintor, autodidata, que desenvolvia uma produção árdua com seu cavalete e suas tintas a óleo. As conversas sobre arte tornavam-me cada vez mais interessado nos processos artísticos. Ingressei em 1997 no curso de licenciatura em desenho e plástica da Universidade Federal da Bahia. A Escola de Belas-Artes tornava-se o ponto de referência para meus estudos como arte-educador, pois lá poderia desenvolver trabalhos que refletissem o papel do artista como um interlocutor na sociedade. A educação tornava-se uma estratégia a ser utilizada por mim nessa empreitada.

Entre 1998 e 2000, trabalhei no núcleo de cenografia do teatro Castro Alves, sempre incorporando minhas práticas profissionais e as pesquisas desenvolvidas na Escola de Belas-Artes ao processo cênico. A partir do estudo da fotografia, no segundo ano de curso, tive um deslumbramento com a imagem. O professor Ailton Sampaio me sensibilizou no sentido de dar início à passagem da fotografia estática para a fotografia em movimento. Nascia, assim, o meu primeiro curta-metragem, *Barbearia ideal*, filmado em 16 mm.

Em 2000, na Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia, desenvolvi uma série de trabalhos em vídeo e o projeto *Videoclipes de apoio aos novos talentos da música baiana*. A articulação entre a imagem e o som, na perspectiva do videoclipe, tornava o trabalho muito interessante do ponto de vista de minha formação profissional. Durante esse processo de investigação audiovisual, criei um grupo de estudos sobre poéticas visuais com colegas da Escola de Belas-Artes. Para fundamentar nossos encontros, frequentávamos assiduamente as bibliotecas da Escola de Belas-Artes e da Facom (Faculdade de Comunicação); nossas leituras e “ensaios audiovisuais” ajudaram a desenvolver uma abordagem poética no processo audiovisual.

No sexto semestre do curso, fui convidado pelo diretor do ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha/Instituto Goethe) a participar da coletiva *Terrenos*, com artistas que tinham em comum uma identidade de linguagem, fortes características criativas e de contemporaneidade, como Zuarte, Marepe, Zau Pimentel, Ayrson Heráclito, bem como outros artistas contemporâneos da novíssima geração. Foi minha primeira mostra.

No vídeo *Narciso*, você atesta: “Meu nome é Danillo Barata, e o meu trabalho é a minha verdade”. O corpo é parte imprescindível dessa verdade? Venho perseguindo o que é verdadeiro para mim. Acredito que esse trabalho trata

não só da vaidade do autor, mas também do que é ser artista na contemporaneidade. A relação narcísica com a sociedade de consumo e a necessidade de espelhamento foram determinantes para o conceito da obra. O enfrentamento com o corpo e a relação com o espelho determinaram o olhar para o diálogo conceitual do trabalho.

Narciso foi a minha primeira experiência formal em vídeo. O interesse por expressar o rompimento e a apropriação de minha própria imagem foi determinante para o início da pesquisa com o corpo. A despeito da fotografia e do filme, existem outras maneiras de capturar a imagem. O espelho é a principal forma de inspecionar o nosso corpo; quando a câmera e o vídeo substituem o espelho, temos a *body art*, a arte do corpo. A imagem no espelho era eu mesmo e mais alguém. Interessava-me, sobretudo, como experimentar minha vontade de tratar de um mito grego que trazia muito do universo contemporâneo, e que se amarrava a conceitos atuais como espelhamento e reflexão. É importante relatar que eu experimentei uma forte relação com o meu corpo por estar posando e misturei isso a uma tradição do autorretrato.

Ainda em *Narciso*, em seu ombro esquerdo se vê uma tatuagem que reproduz o código de barras de produtos comerciais. O corpo industrializado, produzido em série, é o corpo sintonizado com as demandas do mundo contemporâneo?

Os padrões estéticos ditados pelo mundo *fashion* vão além da prescrição do que vestir, interferindo na construção social do corpo. Tais padrões, tornando-se pontos de referência, lançam o homem numa procura desenfreada de “espelhos externos”, fetiches de uma sociedade de consumo que possibilitam a construção de uma imagem ideal. Assim, o homem ocidental rende-se a estilos muitas vezes impostos, sendo seduzido pela mídia a “comprar” modelos físicos distantes da sua realidade. Vive-se um tempo de extremo inconformismo com o próprio corpo, a tal ponto que a modificação do físico por meio de interferências cirúrgicas, implantes e mutilações é algo corriqueiro, banal. Numa tentativa de autovalidação, o mundo das aparências criado pelos sistemas da moda e da publicidade se apropria da permanência do objeto artístico, fazendo constante referência e buscando inspiração em obras de arte consagradas. No entanto, tais esforços não conseguem sobreviver ao imediatismo de uma sociedade que se rende aos fenômenos midiáticos. Curiosamente, a necessidade de se expor em conformidade com os padrões corporais do momento busca sua validação em representações de mitos televisivos e imagens que são efêmeras ao extremo, caracterizando assim a obsolescência do corpo, que passa a estar em constante necessidade de atualização. Essa corrida por padrões cada vez mais distantes e inatingíveis gera um imenso vazio que potencializa a eterna insatisfação do homem moderno.

O homem em relação aos prazeres do mundo e à luz da compreensão que a religião tem do corpo – seja o catolicismo ou o Candomblé – também tem lugar de destaque em suas poéticas. O corpo é chave para a complementaridade ou para o conflito entre homem e divindade?

Acredito que o corpo histórico, o corpo que se inscreve como lugar de acontecimentos, ou seja, o corpo que é fruto das transformações culturais, sociais, econômicas e estéticas, está na base da complementaridade entre o homem e o divino. A minha religião integra a natureza e o corpo para dar passagem ou comunicar-se com o sagrado. Nesse sentido, acredito nas dinâmicas contemporâneas que incluem o sincretismo.

Além do corpo, o Candomblé é uma manifestação que atrai seu interesse. Por quê?

Faço parte do terreiro Gun Cevi da nação jeje mahim e sou filho do Rombono José Carlos. Trata-se de uma nação que quase foi extinta na Bahia. A resistência foi a base de nossa manutenção. Fiquei encantado com a nobreza da Gaiakú Luiza da Rocha (Fomo Oyássi), que esteve à frente da nação jeje mahim no Rumpami Rum Maú em Pedras do Macaco – Cachoeira. Minha produção em muitos aspectos faz menção a um povo que lutou e luta pela manutenção de sua identidade e pelas suas políticas de pertencimento.

Alguns trabalhos seus, como a série *Panorama 360°*, apresentam imagens de uma iniciação do Candomblé que não são fáceis de obter, pelo fato de que raramente se permite a filmagem nesses momentos. Como foram realizados os registros e o que foi preciso para convencer os envolvidos a deixá-lo usar essas imagens?

Em 2008 tive dois trabalhos comissionados pelo Museum der Weltkulturen de Frankfurt: os documentários *Leben mit den Goettern: der Afrobrasilianische Candomblé in Salvador da Bahia* e *Yemanjá, Goettin des Meeres: das Fest*. O convite surgiu pelo fato de a produtora conhecer minha inserção na religião e pelo respeito e conhecimento que tenho dela. Ela também é uma pessoa que possui muitos vínculos com a religião. De todo modo, o processo de convencimento se dá através de muita conversa e de limites éticos implícitos. Finalmente, tenho um banco de imagens muito generoso de algumas cerimônias.

Em que projeto você está trabalhando agora?

Desenvolvo, neste momento, um projeto para a Werkplaats voor Beeldende Kunsten Vrije Academie, na Holanda, que conta com a pesquisa dos historiadores João José Reis, Flávio dos Santos Gomes e Marcus J. M. de Carvalho. Trata-se da trajetória de vida de um africano muçulmano chamado Rufino. Ele foi trazido como escravo para a Bahia no século 19 e vendido para o Rio Grande do Sul, onde comprou sua alforria. Em seguida, embarcou no Rio de Janeiro como cozinheiro de um navio negreiro. Em 1841, outro navio em que trabalhava foi apreendido pelos ingleses e levado para Serra Leoa, onde ele ficou e estudou a língua árabe. De volta ao Brasil, esse personagem fixou residência em Recife, onde foi preso em 1853 sob suspeita de conspiração escrava, e contou a história de sua vida sob interrogatório. A proposta de meu trabalho é criar uma narrativa audiovisual que discuta as experiências, os contextos e os sentidos da

movimentação desse africano pelo mundo atlântico, usando para isso um formato imersivo multitela.

Ganhei em 2007, no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, o prêmio de residência artística Prêmio Videobrasil WBK Vrije Academie. A Vrije Academie oferece estúdios de pós-produção e ensaio para formatos instalativos e performances envolvendo mídia. Lá, iniciei um trabalho no Panorama 360º, que usa dez projetores para criar um ambiente imersivo com 360º de imagem em movimento sincrônico. Trata-se de uma estrutura interessante para pensar o conceito de vídeo expandido. Em maio e junho de 2008, concluí uma primeira etapa do projeto, que pretendo finalizar em uma próxima viagem. Foi necessário voltar à Bahia e coletar mais imagens. Com o olhar treinado e a experiência adquirida na primeira viagem, terei oportunidade de finalizar o projeto. Retorno em julho de 2009 para finalizar o projeto e espero que possa ser potencializado, através de mostras agendadas pela Word Wide Visual Factory, que tem à frente Tom van Vliet, criador do World Wide Video Festival.

PRÊMIO DE CUNHO CULTURAL E HOMENAGENS

Em 2003, tive um projeto contemplado com o prêmio do 2º edital de apoio a obras audiovisuais da Bahia pela Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia – Prêmio Fernando Coni Campos, com o vídeo-documentário Arte na Cidade Salvador. O vídeo aborda a relação da arte com a cidade através do olhar da nova geração de artistas baianos que vem ganhando destaque local, nacional e internacional. A relação que movimentos sociais estabelecem com a cidade através da arte também é abordada pelo documentário.



Cartaz do Vídeo-documentário Arte na Cidade Salvador, 2003.

O vídeo aborda também manifestações artísticas próprias da cidade, em especial o grafite, via movimentos hip hop. Com isso, o documentário dá visibilidade a experiências artísticas não-convencionais realizadas por artistas que pensam a realidade baiana

Por outro lado, o projeto teve como objetivo dar visibilidade às experiências artísticas não-convencionais realizadas por artistas que pensam a realidade baiana, cujas expressões mais significativas tiveram lugar no final dos anos 1980. Espaços de formação profissional na área ou de divulgação e incentivo ao fazer artístico não conceberam políticas de fomento e absorção dessas práticas. A consequência facilmente aferível dessa orientação pode ser constatada na distância estabelecida entre a produção dos artistas contemporâneos e as instituições fomentadoras das artes na Bahia.