

Corpo-imagem

Body-image

Cuerpo-imagen

Danillo Barata, Dr.¹

¹ danillo.barata@gmail.com, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Resumo:

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.

PALAVRAS-CHAVES: Vídeo. Performance. Arte baiana.

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.

KEYWORDS: vídeo. Performance. Art of Bahia.

Resumen:

La investigación se propone analizar los modos discursivos, procedimientos influenciados por condiciones de producción, condiciones de interpretación y condiciones del discurso, en la relación entre el cuerpo y la expresión videográfica. De esta manera, abordaremos trabajos desarrollados que apuntan hacia un camino construido por la poética del cuerpo, utilizando como lenguajes el video, la *performance* y las videoinstalaciones. Motivados por esta tendencia, buscamos una ampliación de estos conceptos y de los medios artísticos de expresión para la realización de una pesquisa sobre análisis de los medios. Las siguientes cuestiones nortean nuestro programa de investigación y estudio: 1. La relación entre poéticas y políticas de los cuerpos; 2. El diálogo entre el cuerpo y la cámara; 3. El arte electrónica como campo preferencial para potenciar el discurso del cuerpo; 4. La búsqueda “en la pantalla” de una episteme del cuerpo.

PALABRAS-CLAVE: Video. Performance. Arte baiana.

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.

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.

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 360º 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.

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.

Através de 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.

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 Reflexos” 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 conseqüência 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 o pesquisador a 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”

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.

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 efervescência 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.

Bibliografia

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

CAGE, John. *De Segunda a um ano: 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.

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.

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

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

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.

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

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.

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, 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.

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.

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.

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

_____. *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

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