

# ARRATIVA SEM FLUXO

**CORPO-IMAGEM**



# **ARRATIVAS EM FLUXO**

**CORPO-IMAGEM**

**DANILLO BARATA**



Editora UFRB

CRUZ DAS ALMAS - BAHIA - 2016



**Ao Tempo,  
Senhor de destinos.  
À Arlindo Machado, um farol.**

# SUMÁRIO

**As imagens dos corpos e os corpos das imagens** Edvaldo Souza Couto **08**

**A poética do corpo 12**

**01 DIÁLOGO ENTRE O CORPO E A CÂMERA 16**

**02 PERSPECTIVAS DO CORPO-IMAGEM NA BAHIA 32**

Diálogo entre passado e presente **36**

Pulsão entre corpo e câmera: a experiência do Super-8 **43**

*Borderline*: por uma emancipação do vídeo **46**

**03 ECOLOGIA DE PERTENCIMENTO 54**

O Fausto baiano **60**

A carne **63**

O dendê **66**

**04 UM SOCO NA IMAGEM 70**

O inferno de Narciso **74**

Capitália **77**

Passarela **79**

Corpos interditados **81**

O corpo como inscrição de acontecimentos **89**

Soco na imagem **95**

**Mostra Corpo-Imagem 99**

**Mostra Danillo Barata 118**

**Referências 126**

**Ficha Técnica 133**

# AS IMAGENS DOS CORPOS E OS CORPOS DAS IMAGENS

**Edvaldo Souza Couto**

Vivemos a era das tecnologias móveis e as conectividades promovem mutações nas sensibilidades, costumes, mentalidades. Somos todos seres moventes em telas e existimos por meio de interações visuais e sonoras em fluxos. Nesse contexto, marcado por encantos de muitas ordens, o corpo se estende por práticas, discursos, representações e imaginários. Não por acaso é objeto e suporte de artes digitais.

As representações e saberes do corpo dizem que ele é uma construção do simbólico, não uma realidade em si. Objeto da cultura, o corpo é feito de relações. No universo cibercultural das imagens, ele é uma realidade de relações evanescentes. Torna-se mídia, tecnologia, fotografia, vídeo. Sempre de modo ambivalente e sinuoso, é legível em telas. É, pois, como imagem, que o corpo se torna e se faz evidente. O desejo de ver, de atravessar qualquer possível dobra interior e invisível do corpo torna-se espetáculo, nas ingerências médicas e artísticas.

A total visibilidade das corporalidades nos impulsos das imagens são vias privilegiadas de apelos imaginários. Cada vez mais reduzido a informações, o corpo-imagem favorece a deriva, incita desvios, provoca devaneios. É aí que ele



encontra, no deslocamento sideral das telas, novos códigos de leitura. Ler as imagens dos corpos e os corpos das imagens são desafios para nossas subjetividades conectadas. Cada dobra do nosso ser é perseguida por câmeras e cada imagem do que somos ou desejamos ser se converte em qualidade de presença contínua nas rotas e nexos das telas. Todo corpo é movimento, deslizamento, mixagem.

Entretanto, mesmo virado e revirado pelas tecnologias das imagens, sob a estética da transparência, o corpo não se entrega. Continua cercado de segredos, suspeitas e embaraços da carne. Quanto mais é desvendado, mais se torna objeto de sedução em remodelagens no florescente mercado das imagens. Beneficiado pelos progressos técnicos, científicos e artísticos, o corpo-imagem é mercadoria singular no brilho efêmero dos afetos regozijantes. Não por acaso, vive empoderado por efeitos terapêuticos que não cessam de ser compartilhados em redes digitais.

A desmaterialização do sujeito é a satelitização do corpo. Ele se dispersa e se propaga nas carícias das telas, é pura performance em banco de dados e na imediaticidade de suas aparições. O corpo-imagem é fetichismo visual de matriz digital, uma escrita polifônica em composições voláteis que transpõem seus limites em narrativas multissequenciais descentralizadas. Nesses panoramas intersticiais são necessários outros sistemas perceptivos, diferentes sensorialidades para festejar essas corporalidades interconectadas que se resignificam a todo instante por meio de contínuas e oscilantes pragmáticas comunicacionais.

Essas poéticas do corpo-imagem que borbulham nas telas são objetos de estudos de Danillo Barata. Seu livro *Narrativas em fluxo, corpo-imagem* reúne trabalhos importantes sobre discursos e relações entre corpo, *performance* e expressão videográfica. Cada texto e, ao mesmo tempo, cada obra, é um código de acesso para que o leitor seja um intérprete que aplica uma semiótica espontânea ao próprio corpo, que também se confunde com o corpo-imagem instalado pelo professor/pesquisador/artista.

A videoinstalação é uma das formas de expressão mais complexas da arte contemporânea. É uma mistura de componentes eletroeletrônicos, imagens luminosas e sons em que o corpo-imagem toca, acaricia o corpo do visitante em uma configuração arquitetônica, num determinado tempo e lugar, a galeria, onde o trabalho é instalado e a *performance* acontece. Mas, para além do lugar, a magia se estende em telas e nos ambientes de rede por onde tudo e todos alegremente circulamos. Tudo converge para o plano das imagens, onde os corpos se encontram, confundem, dialogam.

Como a videoinstalação e a *performance* têm uma característica efêmera, esse livro se torna mais que necessário. É uma possibilidade de análise e registro de certas experiências que os artistas e seu público viveram quando visitaram e compuseram as obras. O livro de Danillo Barata e as obras aqui reunidas ressaltam a convergência de corpos e imagens, técnicas de informação e experiências cognitivas, hibridismos e sínteses sensoriais nas densidades subjetivas de nós mesmos.

O livro e o DVD encartado, entre textos, imagens e sons, nos permitem uma riqueza de leituras, impressões e interpretações. Com ele aprendemos, por exemplo, que o homem é o criador de suas próprias condições corporais, que elas são desqualificadas e requalificadas nos múltiplos caminhos e telas onde somos e compartilhamos corpos, desejos e sonhos sempre renovados. Somos possibilidades experimentais. O ser exige de nós criação, produção de linguagens.

**Edvaldo Souza Couto** é Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia (FACED-UFBA); bolsista do CNPq; Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990) e Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1998).



## A POÉTICA DO CORPO

O projeto *Narrativas em Fluxo: Corpo-Imagem* busca analisar os modos discursivos — procedimentos influenciados por condições de produção, condições de interpretação e condições do discurso — na relação entre corpo, *performance* e expressão videográfica.

Para analisar os modos discursivos na relação entre o corpo e a expressão videográfica, abordamos trabalhos que apontam para um caminho construído pela poética do corpo, utilizando como linguagens o vídeo, a *performance* e as videoinstalações. Motivados por essa tendência, buscamos uma ampliação desses conceitos e dos meios artísticos de expressão, para 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 dos métodos operacionais quanto aos gêneros e, sobretudo, às linguagens. Ao observar as transformações ocorridas no campo do vídeo nos anos 1980 e 1990, notamos uma estreita relação com as práticas, no campo artístico, do registro, da *performance* e do diário íntimo.

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 ima-

gem. As obras analisadas e distribuídas neste projeto, composto por livro e DVD com 32 vídeos, formam a cena de artistas que articulam uma pesquisa sólida no campo da imagem, perseguindo os processos performativos e sua potencialização através da imagem. São *performers* e videoartistas que conseguem atuar como 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 outras investigações que não fossem próprias do cinema, em décadas anteriores. Nesse sentido, o vídeo na Bahia viverá somente 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.

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 noções 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 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 em 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 prometiam remodelar, generalizar e dominar as relações sociais.

Partindo dessas reflexões, as seguintes questões norteiam nossa análise: a relação entre poéticas e políticas dos corpos; o diálogo entre o corpo e a câmera; a arte eletrônica como campo preferencial para potencializar o discurso do corpo; e a busca «na tela» de uma episteme do corpo.

O trabalho 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

Antonio 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 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 corpo e expressão videográfica, focada na produção de artistas baianos, considerando-a como lugar «de inscrição de acontecimentos», «experiências» e sentidos sociais, culturais e históricos. Por outro lado, pretendemos 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 limitam apenas aos seus valores históricos. A pesquisa extrapola-os quando vê possibilidades desses conceitos juntos expressarem uma atitude artística transformadora, explorando as relações entre tradição e contemporaneidade.







**DIÁLOGO  
ENTRE  
CORPO E  
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 contundente 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Com o desenvolvimento da *performan-*

1 DEVOLDER, Eddy. *Joseph Beuys: conversation with Eddy Devolder*. Paris: Tandem, 1988.

2 ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p 236.

ce 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 se agregar 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.<sup>3</sup> O objeto artístico transforma-se, não se resumindo apenas ao produto final e passa 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 Tzara e Hans Arp, 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.<sup>4</sup>

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 em *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.

Duchamp foi um dos grandes precursores da arte do corpo. Em seus trabalhos fotográficos em que aparecia vestido de mulher e assinava como Rrose Sélavy,

3 CAGE, John. De segunda a um ano: novas conferências e escritos. São Paulo: Hucitec, 1985.

4 VIRILIO, Paul. A máquina de visão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p 52.

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 em seu couro cabeludo 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.

Segundo Glusberg, os passos de Duchamp não foram seguidos até os anos setenta do século xx, quando artistas do grupo de Viena, o Aktionismus, entre eles Vito Acconci, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler e Arnulf 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.<sup>5</sup>

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 Wedekind. 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.<sup>6</sup>

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**. Os seus manifestos eram próximos dos 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.<sup>7</sup>

Muito embora a percepção da arte na modernidade estivesse em interpretar e não mais representar a realidade, após a inserção e **incorporação de meios técnicos para captura e manipulação da imagem**, os artistas de vanguarda buscaram romper com os espaços formais das linguagens. Um sentido mais interdisciplinar

Canongia afirma no 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 Mécanique*, 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. CANONGIA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. 51 p. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos, 2).

Para melhor entendimento deste conceito, ver o texto de Edmond Couchot *Da representação à simulação*. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem Máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

5 MARINETTI, Filippo T., 1909, apud GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 13.

6 GLUSBERG, op. cit., p. 14

7 Ibidem, p. 20.

despontou, 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* integradas e procederam à análise de suas próprias relações semânticas. Assim, se dois meios se tangenciam, naquele ponto fica inaugurado um terceiro espaço de operação.<sup>8</sup>

No início da década de 1960 vai instaurar um novo paradigma na arte: não se representa nem interpreta, agora tudo é apresentado. Talvez o conceito de apresentação seja o mais apropriado para criar as bases da *performance*: o artista, o seu corpo em diálogo com o espaço, com o público e com a câmera. Em 1960, Yves Klein realizou *Salto no Vazio*. Curiosamente, foi com a mediação da fotografia que tivemos uma das obras mais marcantes da *performance*.

Essa 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 no período.

Nessa 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 do 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*, que conservavam 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

8 CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 9. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Texto, 2).

artística dos anos sessenta e setenta.<sup>9</sup> Ministrou cursos na Escola de Investigações Sociais, nos Estados Unidos, e foi membro do Grupo Fluxus.

A criação do Grupo Fluxus vai se tornar um dos marcos da arte contemporânea. Descrito pela sua atitude subversiva e preocupado 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 Neo-Barroco de mixed-media». 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.<sup>10</sup>

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.

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 pro-

9 Cf. GLUSBERG. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 26.

10 *Ibidem*, p. 38.

vocativo, arraigado à sua poética, diminuindo os espaços interior-externo.

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 desse período. Era necessário apontar outros caminhos, e outras narrativas só se tornaram possíveis através de dispositivos midiáticos. No campo teórico, textos seminais como os de Marshall McLuhan, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, de 1964,<sup>11</sup> 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,<sup>12</sup> analisou as mudanças comportamentais na modernidade.

Outro aspecto fundamental diz respeito à ambiência. A partir da Segunda Guerra, muitos artistas migraram para a América do Norte 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*, de João Moreira Salles, de 1990, o pintor norte-americano Robert Rauschenberg 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.<sup>13</sup> 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 vídeo no Brasil se deu de forma muito particular. Alguns artistas, entre eles Antonio Dias e, mais tarde, Rafael França, dispuseram da tecnologia desses grandes centros: na Itália (Art Tape 22) e nos EUA (Instituto de Arte de Chicago). 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.

Nessa perspectiva, em 1973, Hélio Oiticica desenvolveu, através de projeção de slides, filmes e instalações, o Quase-Cinema;<sup>14</sup> a aproximação da «polifonia»

11 McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

12 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 240 p.

13 *América*. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 1990. Documentário.

14 CANONGIA, Lígia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 20. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Texto, 2).

dos meios vai visionar a experiência das mídias, que se tornam mais acessíveis pela popularização das tecnologias, no final do século xx. Um dos aspectos importantes dessa experiência diz respeito à necessidade de Oiticica reivindicar uma discussão em torno da linguagem.

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.<sup>15</sup> Corroborando 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 de 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).  
NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSO  
NÃO FOTOGRAFIA «ARTÍSTICA»  
NÃO AUDIOVISUAL.<sup>16</sup>

A experiência do Quase-Cinema foi realizada por outros artistas, a exemplo do 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.<sup>17</sup> O artista convocava-se a discutir e dialogar, juntamente com a sociedade, e a dar voz ao artista-cidadão. Naturalmente, as

15 CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 20. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Texto, 2)

16 Ibidem.

17 MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 41.



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*, de **Letícia Parente**, no qual a artista borda sobre a própria pele a frase «Made in Brasil». Esse trabalho tornou-se um dos mais emblemáticos entre as experiências da primeira geração do vídeo brasileiro. Em 2003, o Itaú Cultural editou o catálogo da mostra *Made in Brasil*, organizada por Arlindo Machado, com um mapeamento dos 30 anos do vídeo brasileiro. O título é uma alusão ao trabalho de Letícia Parente. Com efeito, o recorte histórico dessas três décadas permite-nos focar nos aspectos conceituais do diálogo entre o corpo e a câmera.

Em *Marca Registrada*, a artista borda, com linha e agulha, a sola do pé. 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, Jom Tob Azulay, realizador audiovisual, filma a *performance* da artista. Não há grande sofisticação na realização do vídeo. Talvez por isso a força do trabalho reside 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 em 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

Natural de Salvador na Bahia, Letícia Parente nasceu em 1930 e faleceu no Rio de Janeiro em 1991. 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 *Marca Registrada* (1975, 10min 30s), que foi o vídeo brasileiro na Mostra Internacional de Chicago. Em julho de 2011, houve uma exposição intitulada *Letícia Parente*, exibida na Capela e no Casarão do MAM-BA.

cobras são uma referência ao símbolo da farmácia e da medicina pelo qual a artista evoca a cura.

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*,<sup>18</sup> de 1975, a artista retoma a tradição do diálogo com o espelho. O vídeo mostra a autora arrumando-se 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*,<sup>19</sup> de 1982, a artista, vestida com roupas de dona de casa, deita-se na tábua de passar, enquanto um outro *performer* passa a ferro o seu corpo. Neste vídeo, a questão do feminino e seu lugar na sociedade vem à tona, estabelecendo um diálogo com a produção das artistas norte-americanas Cyndy Sherman e Barbara Kruger e da austríaca Valie Export. Desse modo, a hipótese de um protagonismo da inserção feminista na produção artística de Letícia fica evidente.

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 próprio corpo ao extremo, através da superação de todos os limites físicos e morais; a intenção era esvaziá-lo e deixá-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena.<sup>20</sup> 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 ela 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.<sup>21</sup>

O incômodo e a significação de tais ações confrontavam os limites morais

18 PARENTE, Letícia. *Preparação I*, 1975, 3min 30s, Porta-pack.

19 Id. *Tarefa I*, 1982, 2min., Betamax.

20 ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 113.

21 ARCHER, op. cit., 2001, p. 114.

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».

No final da década de 1960 e início dos anos 1980, artistas como Valie Export, Barbara 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.

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».

Testar os limites do corpo, «desfetichizar», descaracterizar os modelos vigentes que permearam e permeiam nossa cultura, seja na pintura, escultura, nos 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.

O alemão Joseph Beuys, um dos artistas mais emblemáticos do século xx, foi aluno do pintor e escultor 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, sendo um dos destaques da Documenta de Kassel, de 1972. 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, que estabelece 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.<sup>22</sup> A complexidade na abordagem de suas obras torna ainda mais instigantes as suas referências e a «polifonia» das ações.

22 TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 110.

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.

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.<sup>23</sup> O autor chega a esse conceito mapeando a sua utilização em diversos movimentos da arte — como dadaísmo, neodadá, minimalismo, arte conceitual, arte povera 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.<sup>24</sup>

Na arte conceitual, as obras procedem 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 para definir determinados conceitos, por exemplo: uma foto da cadeira, a cadeira e o verbete da cadeira. A arte conceitual apresentou-se com diversas terminologias, tais como *post-object art*, *art-as-idea* e *arte desmaterializada*, pois sempre se apresentou como fotografia documental, projetos, plantas, vídeo, *slides*. Assumiu e interrogou as possibilidades quando o conceito substituiu o objeto. Explorou diversos campos como a linguística, a matemática e o «processo orientado».

Temos um rompimento, uma quebra, com a representação do objeto. Os textos agora exprimem e direcionam o olhar do fruidor. O artista norte-americano

23 DE FUSCO, Renato. História da arte contemporânea. Lisboa: Presença, 1998. p. 293.

24 COHEN, Renato. A performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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 vienense Aktionismus, 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 do ponto de vista ético. 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.

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. Em *Autoenterro*, de 1969, o fotógrafo inglês Keith Arnatt promove o seu próprio desaparecimento, retirando de cena, na sequência de fotos, 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 fácil acesso e baixo custo de revelação. No Brasil, 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 de 1970 para os anos de 1980. Um exemplo radical foi Rafael França,

do Rio Grande do Sul, 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 seu trabalho.

No final da década de 1970 e início dos anos 1980, Jaime Davidovich escreveu *O Fracasso da Videoarte*, manifesto 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.

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. Empreender maneiras de convívio e conexões com as novas tecnologias torna-se tarefa inevitável para o homem contemporâneo. Nesse sentido, grandes 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 um sistema que virou convenção nas cinematecas e nos centros de tecnologia que gravam no sistema de **fitas LTO**. Muitos estudiosos, centros de mídia e universidades têm se preparado para abarcar essas produções de hoje e permitir que elas possam

Linear Tape-Open (LTO)  
«é uma tecnologia de armazenamento de dados em fita magnética desenvolvida originalmente na década de 1990 como uma alternativa aos padrões abertos a formatos proprietários de fita magnética que estavam disponíveis na época. Seagate, Hewlett-Packard e IBM iniciaram o Consórcio LTO, que dirige o desenvolvimento e gerência 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 lançada em 2000 e podia armazenar 100 GB de dados em um único cartucho. A versão mais recente foi lançada em 2012 e pode armazenar 2,5 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 de sistemas computacionais, principalmente para HSM (Hierarchical Storage Management) e backup. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Linear\_Tape-Open>. Acesso em: 2 abr. 2016.

«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, então, 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 protagonizados 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.

As novas gramáticas corporais, associadas à voz imperativa da arte, puderam resultar na autoexpressão de artistas que desenvolveram a imagem corporal como campo dominante. A francesa 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.

Para Gardner,<sup>25</sup> 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 *4ème Opération-Chirurgie-Performance*, de 1991, que consiste em uma operação cirúrgica: os médicos e enfermeiros, vestidos com roupas desenvolvidas pelo estilista Paco Rabanne, 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 voltam para o interior do corpo, transformando-o; as nanotecnologias e as próteses invadem o nosso interior.<sup>26</sup> Como palco de exposições, a percepção e o controle do corpo, aliados a essas tecnologias, têm sido o foco de pesquisa de alguns artistas.

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

26 COUTO, Edvaldo Souza. *O corpo inacabado*. Texto de apresentação da exposição “O corpo como inscrição de acontecimentos”. Salvador: Museu de Arte Moderna, 2003. p. 174.





The image features a vibrant orange background with intricate white line art. The art consists of overlapping, rounded shapes that resemble stylized human figures or abstract forms. A central white rectangular box with a thin orange border contains the text. The text is in a bold, dark red, sans-serif font, arranged in two lines. The overall composition is modern and graphic.

**PERSPECTIVA DO  
CORPO-IMAGEM NA BAHIA**

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, volta-se para uma das premissas do artista alemão Joseph Beuys, integrante do Grupo Fluxus, que pressupõe uma arte mais próxima da sociedade, considerando que todo indivíduo é um artista. O tripé visionado por Beuys, que focava a política, a ecologia e a arte, criava circuitos que contribuam 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 compõem a temática central que une parte da produção do vídeo na Bahia. As obras dos artistas analisados no livro e que integram a mostra Corpo-Imagem na Bahia buscam, 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.<sup>27</sup>

Esse princípio da resistência marca as experiências artísticas na contemporaneidade. Pensando as políticas do corpo histórico, a sociedade estará refletindo aspectos profundos de sua constituição e propondo mecanismos mais intensos de interação com a arte. A visceral relação da arte com os problemas sociais do seu contexto insere-se dentro da crítica a antigos paradigmas, como o da autonomia da arte e o da neutralidade ideológica das poéticas artísticas.

Para além da impressão imagética, a poética visual busca dar voz ao cidadão-artista, que, utilizando-se do seu meio particular de expressão, suscita um diálogo com os outros falares em circulação. Assim, ao optarmos por esse *corpus*, 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.<sup>28</sup>

Na tentativa de estabelecer uma conexão da arte contemporânea com o território — que tem como um dos seus pilares o enfrentamento entre o corpo e a câmera —, 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 os territórios das artes e da vida, propondo um evento que os associe indissolavelmente.

Depositária de imagens díspares, campo de ressignificação dos signos nos seus múltiplos territórios de incongruências e paradoxos, a produção videográfica na Bahia precisa autorizar a fala política desses ritmos constituídos, em suas múltiplas expressões. Pensar as dinâmicas do agora porque os tecidos urbanos do

27 ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 99.

28 SANTOS, Milton. "O tempo nas cidades". *Ciência e Cultura* (SBPC), São Paulo, v. 54, n. 2, out./dez. 2002. p. 48.

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.

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 tiveram lugar a partir dos anos de 1970, com a experiência do Super-8 na Bahia, e, de forma mais significativa, a partir do final da década de 1980, com a videoarte e a *performance*. 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.

## **DIÁLOGO ENTRE PASSADO E PRESENTE**

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. Os suntuosos sítios arquitetônicos de Salvador, com construções que dão conta dos estilos dos séculos 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»,<sup>29</sup> ela fez desdobrar-se, no 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, ocasionou 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.

Para o historiador Alberto H. N. Ferreira Filho,<sup>30</sup> 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, a Europa, as Índias e o continente africano. Essa condição, 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 de Salvador foi o maior do Atlântico. Rota fundamental dos navegadores que iam à África e ao Oriente, no século XVIII assume o papel de maior porto do Atlântico Sul. Em *Bahia, Século XIX*, de Katia Mattoso, a pesquisadora descreve essa condição no capítulo População Flutuante

*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 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: <[www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/sua-obra/pesquisas/fluxo-e-refluxo-a-diaspora-africana.html](http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/sua-obra/pesquisas/fluxo-e-refluxo-a-diaspora-africana.html)>. Acesso em: 20 nov. 2008.

29 Cf. RISÉRIO, Antonio. *Uma história da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

30 FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. *Quem pariu e bateu, que balance!*: mundos femininos, maternidade e pobreza – Salvador, 1890-1940. Salvador: Centro de Estudos Baianos/EDUFBA. 2003.

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.<sup>31</sup>

Em sua análise, o historiador Alberto H. N. Ferreira Filho afirma que em toda sua política de tráfego a Cidade de Salvador também vai engendrar uma dinâmica prodigiosa de circulação pelos outros portos da Bahia. Não só chegarão escravos, mas chegará toda uma indústria direta ou indiretamente associada ao comércio escravo.<sup>32</sup> Ademais, Salvador sempre teve uma população tripulante absurdamente alta, que, de certa forma, foi o alicerce para sua formação identitária.

É notória essa experiência e esse dinamismo da modernidade na cosmogonia de uma Salvador mestiça. Mestiça porque moderna. A experiência brasileira e sua mestiçagem proporcionaram nos trópicos um modo de ser e de se expressar no mundo de forma bastante singular. A expressão do barroco nas artes, na arquitetura e no plano intelectual é consequência exatamente dessa sociedade que se organiza de forma barroca. 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.<sup>33</sup>

Desse modo, mesmo que Salvador permanecesse até o início do séc. XIX como capital da colônia, a cidade dialogou de forma bastante horizontal com a modernidade, sendo um farol para a América Latina. Essa condição foi fundante para constituição das bases de uma cultura mestiça. As discussões de território e

31 MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Bahia, século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 115-116.

32 FERREIRA FILHO, Alberto H. N. *Entrevista para o documentário Arte Cidade Salvador*, de Danillo Barata, 2003.

33 SILVA, Kalina Vanderlei. "O barroco mestiço: sistema de valores da sociedade açucareira da América Portuguesa nos séculos XVII e XVIII". *Revista Mneme*, v. 7, n. 16, jun./jul. de 2005. p. 05. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme>. Acesso em: 17 fev. 2016.

identidade serão a tônica de estudiosos, que se debruçarão sobre as questões identitárias do povo brasileiro.

É fundamental destacar que, segundo Amálio Pinheiro, 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.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> 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 de Educação Anísio Teixeira, houve uma aceleração nos processos de educação e uma efervescência na cultura local. Antonio Risério, em sua dissertação de mestrado intitulada *Avant-Garde na Bahia*, examina um jogo de influências entre uma vanguarda europeia e o ambiente político-cultural na Bahia. Para ele, a ação desses 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

Termo-conceito cunhado por Antonio Risério, em sua dissertação de mestrado, em 1995, publicada pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, no mesmo ano.

34 PINHEIRO, Amálio. *Mestiçagem latino-americana*. Entrevista para o *Jornal do Povo*, 10 maio 2008. Disponível em: <<http://barroco-mestico.blogspot.com.br/2008/05/entrevista-do-amlio-para-o-jornal-o.html>>. Acesso em: 22 maio 2016.

35 SCALDAFERRI, Sante. *Os primórdios da arte moderna na Bahia: depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas*. Apresentação Ildásio Tavares. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1997.

democrática, convertendo-se assim, segundo as palavras de seu discípulo Darcy Ribeiro, na «voz brasileira dos ideais de educação para a liberdade». <sup>36</sup>

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 Martim Gonçalves; da Escola de Música, criada pelo compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, que viu ampliar seus limites de experimentação musical com a chegada dos suíços Ernst Widmer e Walter Smetak. Edgard Santos também criou a Escola de Dança, promovendo uma «abertura» para a dança moderna, com a chegada da coreógrafa de vanguarda, a 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 levadas geracionais diversas, do reitor Edgard Santos ao estudante Glauber Rocha, que então disparava: «está sendo derrotada na província a própria província». <sup>37</sup>

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 1950. A arquiteta Lina Bo Bardi fundou o Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1959. As atividades do museu se iniciaram em 1960, no foyer do Teatro Castro Alves e, em 1963, ele foi transferido para o Solar do Unhão, onde Lina Bo desenvolveu um projeto "desalienador" para repensar o artesanato brasileiro. Nesse sentido, fez uma vasta pesquisa e abriu 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 baia-

36 RISÉRIO, Antonio. *Uma História da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004. p. 524-525.

37 *Ibidem*, p. 525.



na uma projeção nacional por tratar-se de um evento de grande relevo no país. Contudo, durante a 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, tendo como colaboradores Matilde Matos, Marcio 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.<sup>38</sup>

O Etsedron finalizou suas atividades como grupo em 1978, na I Bienal Sul-Americana de Arte. O Etsedron, sem dúvida, foi o primeiro movimento, no campo das artes visuais, na Bahia, 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, publicou a revista *Semiótica*, proporcionando uma reflexão sobre movimentos como o concretismo e o neoconcretismo — buscava a abordagem analítica da produção artística 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, aportarem na cidade, notadamente a transvanguarda (neoexpressionismo) e o retorno à pintura. Paralelamente, artistas desenvolviam *performances*, *happenings*, objetos e a videoarte. A sistematização dos equipamentos públicos, a participação de empresas privadas e a ação de galerias contemporâneas contribuíram para essa abertura à 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

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



Frames do curta-metragem  
*Alice no País das Mil  
 Novilhas*, filme inaugural  
 de Edgard Navarro  
 (Super-8, 20min, 1976)

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 destacados nesta pesquisa despontaram como referências no campo do vídeo, da *performance* e da instalação.

Nesta perspectiva, as obras abordadas nesse trabalho ampliam os muitos fa-  
 lares 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, os impasses acu-  
 mulados requerem políticas públicas polifônicas, experiências de intervenção/  
 interpretação mais inclusivas que exclusivas. As análises propostas concebem a  
 criação artística como uma atividade de cunho social e político.

Os trabalhos têm o compromisso de promover o diálogo entre o corpo e a câ-  
 mera, 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.

Observamos na produção em Super-8 da década de 1970 e em vídeo nos anos



de 1980 e 1990 momentos importantes de afirmação de uma poética do corpo no audiovisual na Bahia. Nessa perspectiva, identificamos na configuração das obras de Edgard Navarro e Marcondes Dourado dois marcos fundantes dessa tendência.

Frames do  
curta-metragem  
*Lin e Katazan*  
de Edgard Navarro  
(Super-8, 6min, 1979)

### **PULSÃO ENTRE CORPO E CÂMERA: EXPERIÊNCIA DO SUPER-8**

Nos anos 1970, 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 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 do cinema marginal e contribui de forma definitiva para uma nova gramática estética audiovisual.

Um dos mais irreverentes e emblemáticos artistas dessa geração, Edgard Navarro talvez seja aquele que irá incorporar de forma mais radical, em sua obra, a relação câmera-corpo. O estreitamento entre arte-vida é a forma como o artista estabelece a interlocução social, sendo agente primordial de um discurso provocativo, arraigado a sua poética, que diminui os espaços interior-exterior.

Edgard Navarro 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. 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, migra para a terapia corporal.

Nos filmes que marcam sua produção superoitista, concebe a criação artística como uma atividade de cunho social e político. 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 é 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 Carroll, 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 em fotografias e imagens de tv os fantasmas do tal regime. O filme cria uma dialogia entre passado e presente.

O *Rei do Cagaço*, um dos filmes mais emblemáticos do artista, é uma referência clara à fase anal, que segundo estudiosos é a ambivalência da dor e do prazer. O psicanalista alemão 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.<sup>39</sup>

*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. Filme realizado pela Lumbrá, composta por Fernando Belens, Pola Ribeiro, José Araripe Jr. e Edgard Navarro. A Lumbrá era um coletivo destes artistas que, mais tarde, tornou-se produtora.

Naturalmente, havia outros realizadores desse período que trabalharam essa

39 MEZAN, Renato. "O inconsciente segundo Karl Abraham". *Psicologia, USP*, vol.10, n.1, São Paulo, 1999.

dimensão do corpo-câmera, tais como: José Araripe Jr., José Umberto, Robinson Roberto, Mario Cravo Neto, Pola Ribeiro, Fernando Belens, José Agrippino de Paula (em Arembepe), entre outros.

Para Rubens Machado Jr., o Super-8 pode ser considerado o precursor do vídeo e das atuais câmeras digitais. Após o seu surgimento na década de 1960, o formato experimenta uma larga difusão nos anos 1970, consolidando-se como câmera acessível à classe média: O uso doméstico da película nesta mini-bitola de 8 milímetros dava um salto significativo em relação à utilização similar que se verificava desde os anos 1920 com as pequeninas Pathé Baby, passando depois pelas bastante portáteis câmeras 16mm de corda, até chegarmos às «Regular-8», que ainda usavam nos anos 60 a tecnologia 16mm, sem as facilidades do automatismo introduzidas com as Super-8. Antes dessas últimas exigia-se do cineasta amador uma certa cultura técnica para a manipulação, por exemplo, do foco (facilitada nas «revolucionárias» Super-8 pela visão direta do foco no visor reflex, tornado padrão), da medição de luz para a exposição (contra a adoção da nova fotometragem automática), da escolha de objetivas (incorporação regular da zoom).<sup>40</sup>

Assim, é a partir do Super-8 que se verifica, segundo o autor, o «uso consciente e mesmo expressivo» de uma miríade de «defeitos técnicos» típicos da bitola. Esses defeitos passam a ser explorados esteticamente e incorporados à linguagem dos filmes, eventos e festivais que se popularizam durante toda a década de 1970. Em 1971, o tropicalista Torquato Neto clamava, a partir de sua coluna-tribuna *Geléia Geral*, pela necessidade urgente de registrar o presente a partir da mobilidade e aderência ao corpo da câmera Super-8: [...] Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora [...] documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível [...].<sup>41</sup>

No contexto da ditadura militar no Brasil, os filmes realizados em Super-8 eram manifestações de resistência, próximas a outras como a xerox-arte, poesia de mimeógrafo e da *performance*, formas artísticas que subvertiam as relações de produção, circulação e a própria linguagem. As Jornadas de Cinema da Bahia, que recebiam apoio institucional do ICBA, são consideradas, a partir de 1972, como o maior evento do cinema independente do país, marcado também por *performances* e *happenings*.

40 MACHADO JÚNIOR, Rubens. O pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamento para uma história das vanguardas cinematográficas. In: BRANCO, Edwar de Alencar Castelo (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 20 e 21.

41 *ibidem*, p. 21.

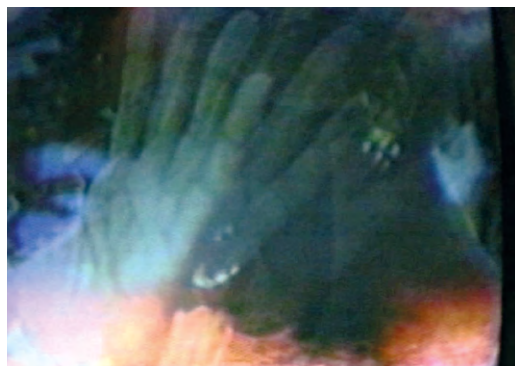


Sequência de *Ogodô Ano 2000*, vídeo de Marcondes Dourado (S-VHS, 12min, 1996).

### **BORDERLINE: POR UMA EMANCIPAÇÃO DO VÍDEO**

Ao observarmos as transformações ocorridas no campo do vídeo nos anos 1990, notamos uma estreita relação com as práticas, no campo artístico, do registro e do diário íntimo. Se, na Bahia, a relação corpo-câmera se estabelece no campo audiovisual, sobretudo a partir da militância da geração Super-8, tendo como uma de suas expressões mais contundentes a poética de Edgard Navarro, no campo do vídeo, em que pese algumas experiências iniciadas nos anos 1980, é com a obra de Marcondes Dourado, na década seguinte, que a produção videográfica baiana alcança um espaço de legitimação e emancipação.

O conjunto da obra de Marcondes Dourado, natural de Irecê, na Bahia, revela um flerte com a cultura baiana, 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 con-



vocam 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. Nascido no semiárido baiano, traz referências geográficas, afetivas e imagéticas deste território na gênese de sua produção simbólica.

Irecê, região marcada por extensos períodos de seca, tem um solo extremamente rico em minerais. Terra de um vermelho intenso, o solo tem pigmentação muito forte, contrastando com as gradações de verdes e azuis da paisagem. É com essa paleta que o artista imprime em sua produção uma aproximação muito forte à pintura.

Não é demasiado afirmar que, no campo de investigações da performance e do vídeo, temos Marcondes Dourado como um de seus grandes investigadores.

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

Marcondes Dourado e Sandra Del Carmen realizaram as *performances Bardo*, em 1995, *Corpo sem órgãos*, em 1997 e *Santa fábula*, em 1998. Neste mesmo ano, produziram o vídeo *Como uma onda*.

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 «Corpo sem Órgãos», influenciada pelos textos de Deleuze e Guattari.<sup>42</sup> Nessa formação, construíram *performances e vídeos*.

Para Marcondes, havia um abismo entre o currículo acadêmico da Escola de Belas Artes, à época, e o trabalho que precisaria desenvolver para atualizar-se em relação aos conceitos desses autores. Ao mesmo tempo, Sandra havia sido recusada no mestrado em Dança, pois, para a Escola, aquilo que ela fazia não era dança. Um fato contraditório, tendo em vista o caráter vanguardista que marcou a criação das escolas de artes da UFBA.

No início dos anos 1990, o artista ganhou uma câmera Super-8 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 de 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 na fatura bastante sofisticada de *Ogodô Ano 2000*. Com este trabalho, ganhou o prêmio do Videobrasil, em 1996, e ratificou sua inserção no campo da imagem videográfica.

Em *Ogodô Ano 2000*, temos o descompasso de uma cidade que está repleta de diferenças e ambiguidades. A praça é ocupada pelos verdadeiros donos da rua, que dominam a paisagem noturna da cidade: travestis e toda a cena LGBTs. 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 os personagens e 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 video-

42 DELEUZE, Gilles; GUATTARI Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.



artista explora todas as facetas da sexualidade, utilizando a câmera subjetiva, que inclui o fruidor na praça.

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 revive e reorganiza os antigos afoxês e fortalece um outro carnaval que está completamente fora do eixo: o carnaval do Centro. Existe na Bahia, hoje, uma grande maioria dos blocos carnavalescos que homogeneiza a festa e promove uma verdadeira divisão do espaço público. No entanto, graças à passagem dos blocos afro por esse circuito, o carnaval da Praça Castro Alves ainda contém o movimento de «reafricanização» da festa que, de acordo com Risério, marcou os anos de 1970: 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 carreando 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.<sup>43</sup>

A palavra *Ogodô* 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 título da música de Tom Zé ao vídeo. Em uma entrevista para esta pesquisa, revelou desconhecer a etimologia do nome.

Todavia, ao tomar a cidade como palco dessas manifestações, o artista faz com que seus aspectos identitários sejam evidenciados. Um exemplo é a relação que o vídeo estabelece entre as reações de parte do público e o transe. Tomamos emprestada de Deleuze (1990) a definição de transe, em análise da obra de Glauber Rocha, para identificar sua ressonância em *Ogodô Ano 2000: 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.*<sup>44</sup>

Poderíamos aferir que Dourado seria uma terceira geração de artistas da imagem que dialogam com os elementos da cultura baiana e exploram de forma bas-

43 RISÉRIO, Antonio. *Uma história da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004. p. 566.

44 DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 264.

tante 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.

O vídeo *Ogodô Ano 2000* 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 vídeo-artistas 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.

No final da década de 1990, foi convidado a dirigir o videoclipe da música de trabalho da cantora baiana Rebeca Matta. A música *Como uma Onda*, propagada pela versão de Lulu Santos, havia sido totalmente resignificada na versão experimental de Rebeca, que se notabilizou com o prêmio de cantora revelação, em 1999, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), pelo álbum *Tantas Coisas*, produzido pelo *sound designer* André T.

A parceria da cantora com Dourado rendeu diversas apresentações em que o videoartista desenvolveu *live images*. 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.

Em *Como uma Onda*, 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 *performer* Sandra del Carmen. Essa sobreposição de camadas vai ser uma das marcas do autor. Tanto Marcondes quanto Sandra Del Carmen utilizaram os conceitos do Butô, cujos fundamentos nortearam parte da produção dos artistas. 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*, uma *performance* comissionada pelo Museu de Arte Moderna da Bahia em 2007, que compunha a Itinerância 16º 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 culminada 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 «bainas», 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.

Foi impressionante a participação da plateia, que se conectou com o conceito da obra. Em resposta ao trabalho, o jornal da família do senador acusou o artista de desrespeitar as tradições. 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.

Em *Pombagira*, de 2007, 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 da 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. 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.

Nas cerimônias afro-religiosas não se inicia nenhuma atividade sem primeiro tocar ou abrir os trabalhos para as entidades da «rua». 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).<sup>45</sup>

A imagem da Maria Padilha foi apropriada pelos cultos de umbanda e sua imagem é recorrente nas feiras populares da Bahia e do Rio de Janeiro.

As entidades da «rua», exus e pombagiras, são os elementos de comunicação do mundo dos homens com o mundo dos deuses.

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 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 e crenças.

45 BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Teatro de cordel e formação para a cena: textos reunidos*. Salvador: P&A, 2009. p. 37.







**ECOLOGIA DE  
PERTENCIMENTO**

Em 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, em 1986, 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. As leituras de Foucault acabaram por contaminar sua forma de pensar a arte. Pensar a estética como um momento de construção de verdades sobre a arte, historizar as possibilidades pseudouniversalizantes da tradição artística ocidental, operando desconstruções de cânones e paradigmas.

No início da década de 1980, Heráclito 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) e as galerias ACBEU (Associação Cultural Brasil Estados Unidos) e ICBA (Instituto Cultural Brasil Alemanha/Goethe Institut).

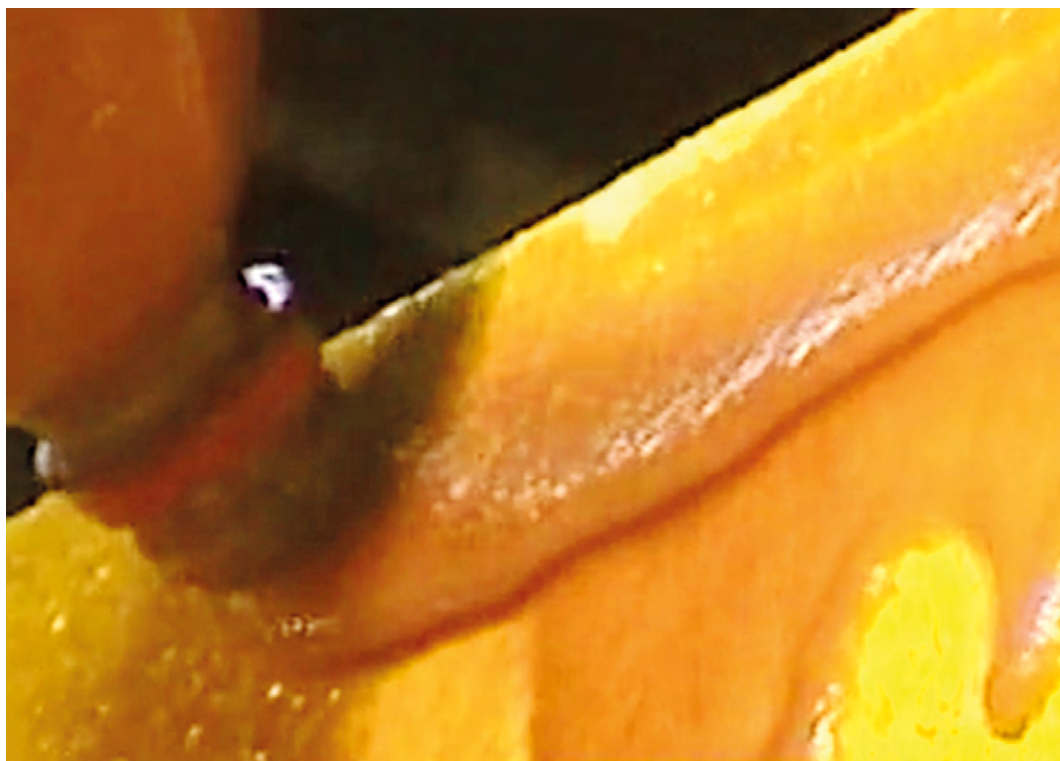
Ao iniciar a vida acadêmica na UCSAL, teve um trabalho selecionado para o I Salão de Arte do METAMOR/COPENOR de Artes Visuais da Bahia, em 1986, num momento em que os artistas favoritos eram alunos da UFBA; o curso da Católica era focado em arte-educação e, portanto, o seu público era composto, em sua maioria, por arte-educadores. Apesar disso, Ayrson foi premiado, juntamente com Gabriel Lopes Pontes, da UFBA.

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 da crítica das artes na Bahia. 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.

Um dia em especial, presenciou o seguinte fato: um homem, um louco de rua, sem teto, sentou-se quase como um iogue e ali ficou, por cerca de 30 minutos, desfrutando daquele lixo; a posição do indivíduo chamou sua atenção. Para Ayrson, aquela imagem emblemática cristalizou-se e imediatamente fez o desenho dela, de forma bastante expressiva, traço agressivo, com referências ao pop, através dos signos do lixo. A abordagem era algo entre o expressionismo e o pop.

Isso foi o que o lançou e incentivou o desenvolvimento de uma série de trabalhos. Ayrson lia muito sobre filosofia, literatura e sempre fazia referências externas. Ainda na universidade foi influenciado por dois artistas: Almandrade, que trazia uma formação densa no campo da teoria e da arte conceitual, um artista que manteve uma relação estreita com o movimento neoconcreto; o outro, Vauluizio Bezerra, pelo caráter expressivo e emocional. Vauluizio, artista autodidata com uma sólida formação artística e humanística, é uma grande referência da nova geração, tendo realizado a curadoria, em 2000, da exposição



Frames do registro em vídeo de montagem da instalação *Retorno à Pintura Baiana*, de Ayrson Heráclito. Museu de Arte Moderna da Bahia, 2002.

«Terrenos», no Goethe Institut, 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 Galeffi, um dos grandes professores da Faculdade de Filosofia da UFBA e gozava da admiração de todos que frequentavam suas aulas e seu apartamento, nos Barris, nas «fenomenologias» regadas a música clássica, poesia e *performances*.

Na universidade realizou um documentário sobre 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, Ayrson começou a se aproximar de Joseph Beuys. O Goethe Institut promoveu, no final do anos 1980, uma grande mostra com filmes de Beuys e, «contaminado» por isso, voltou seus estudos para a arte contemporânea. Impressionado com o filme da *performance Como Explicar Quadros a uma Lebre Morta*, aprofundou, em uma pesquisa sistemática e autônoma, a obra e a vida daquele artista. Sua atenção era focada no mistério e na sensorialidade 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 Ayron, 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.

Em 1989, concluiu o curso de 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, e seguiu para Vitória da Conquista. No mesmo ano, ele fez uma exposição intitulada «O Homem Estético», no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM - BA), em que materializava questões preconizadas por Marx: homem x necessidade x realidade.

## O FAUSTO BAIANO

O artista começou a desenvolver uma série de instalações sobre a história da Bahia. Escolheu três materiais emblemáticos: o açúcar, o azeite de dendê e a carne de charque. Em 1994, ele fez uma grande instalação intitulada Segredos Internos, no MAM-BA, composta de um barco partido ao meio e de objetos e materiais que evocavam a decadência do ciclo açucareiro na Bahia. utilizando rapadura, melação de cana, diferentes tipos de açúcar (branco, mascavo e barreado), madeira, gesso e vidro. Para Ayrson, esse projeto apresentava o primeiro Fausto baiano. A escolha foi baseada em estudos sobre a economia açucareira e o que o açúcar poderia significar num confronto entre a tradição e o contemporâneo. A cana, as rapaduras, os diversos tipos de açúcar estavam associados à história da Bahia colonial.

Em 1995, retorna a Salvador motivado pelo desejo de empreender estudos mais sistemáticos na área das artes, bem como em Antropologia e História da Bahia. Ingressa 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».

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: *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, decerto 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.<sup>46</sup>

A partir desta visão, elaborou instalações em que os materiais utilizados não deveriam ser vistos como elementos da representação, mas sim como materiais em si, resultante das suas próprias fontes significantes. Apoiou-se, pois, nas concepções teóricas e nos ensinamentos estéticos de Joseph Beuys, para quem os materiais se sobrepõem ao artista enquanto identidade simbólica. O artista alemão herdou dos seus estudos da década de cinquenta, quando foi aluno de Mataré, 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.<sup>47</sup>

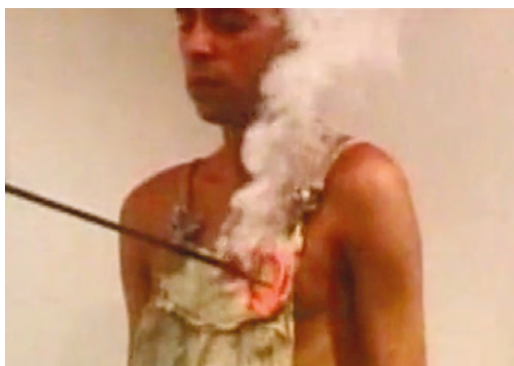
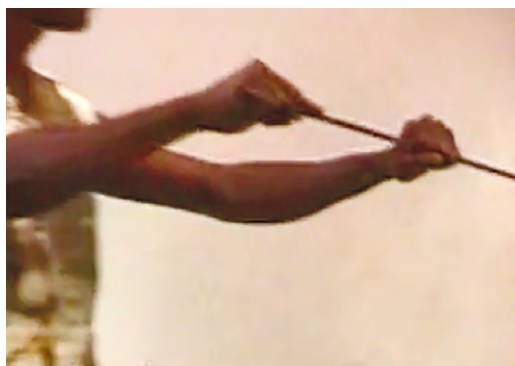
Selecionou diversos materiais para a criação das obras: enxofre, petróleo, be-souros, rapadura, azeite de dendê, carne-seca, mapa de época. Associou a cada um deles uma referência culturalmente atribuída. Contudo, ao utilizar estas referências, recodificou-as, estabelecendo uma sintaxe das mesmas em 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», de 2000, realizada no Goethe Institut, apresenta a obra *Divisor*, composta por vidro, água, sal e azeite de dendê, retomando o uso desse material que fora primordialmente explorado na criação do trabalho *Kiry, Beuys, Salvador*, de 1995, apresentado no Centro Cultural Dannemann, em São Félix, durante a Bienal do Recôncavo da Bahia.

O dendê ocupará, a partir daí, um papel central na sua investigação. O azeite é um elemento que estabelece, pela sua condutibilidade, uma integração

46 HERÁCLITO, Ayron. *Segredos no Boca do Inferno: arte, história e cultura baiana*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais apresentada à Escola de Belas Artes da UFBA, 1997. p. 14.

47 *Ibidem*, p. 27.



Frames do registro em vídeo da performance *Transmutação da Carne* no Goethe Institut de Salvador, em 2000.

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 também no ano 2000. Nesta obra de fôlego, o artista tenta aplicar o conceito de escultura social, de Joseph Beuys, numa série de ações, e como 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 significativo 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.

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. Fez



algumas ações, pois, como defendia o autor à época, essa denominação seria mais coerente ao alinhamento conceitual/artístico da obra.

## A CARNE

Nas viagens que fazia pela Europa, Ayrson tinha contato com sociedades pós-industriais e pôde observar por lá, como a arte era concebida. Nesse sentido, passa a questionar certas distinções entre *design* e arte contemporânea, que ainda vivíamos aqui, transpondo o universo do museu para a rua em eventos de moda, em shoppings e praças públicas. Desenvolveu uma coleção de roupas de carne, e não era apenas o inusitado do material que chamava atenção, mas também como colocava esses objetos num determinado contexto. Ressaltava, assim, o caráter político por trás daquilo; mesmo sem ter a intenção de ser político, mas o constrangimento passava a ser político, eficiente nesse nível,<sup>48</sup> afirma Heráclito .

Chamou esse projeto de Tetralogia da Escravidão. Foi um dos grandes destaques da Semana de Moda Oi Barra Fashion, que ganhou a mídia nacional, em especial,

48 HERÁCLITO, Ayrson. Entrevista para o documentário *Arte Cidade Salvador*, de Danillo Barata. 2003w.

num quadro do Fantástico, na Rede Globo de TV. Com efeito, paralelamente, 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 a um dos pratos da culinária brasileira, que era a feijoadada. 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 uma 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 da fome, de algum modo, ficou latente. Alguns aspectos ainda são recorrentes na poética do autor: arte x participação social, filantropia x assistencialismo. E, notadamente, as políticas sociais brasileiras e sua ressignificação em particularizações territoriais.

Em um evento de *performance* no Goethe Institut, em Salvador, organizou uma série de quatro ações utilizando a carne. Em uma dessas ações, havia um áudio no espaço em que se encontravam os objetos, que comentavam a violência ao corpo; áudio com registros históricos de violência, narrados sistematicamente por um *performer*. Eram 12 folhas manuscritas com os autos de torturas feitas por Garcia D'Ávila Pereira Aragão, 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 cruelíssimos 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.<sup>49</sup>

Os áudios, como transcritos abaixo, denotam a crueldade do mestre de campo:

**ITEM I.** 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 que 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 rigorosa-

49 MOTT, Luiz. "Terror na Casa da Torre: tortura de escravos na Bahia colonial". In: REIS, J. J. (Org.). *Escravidão e invenção da liberdade*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 18.



mente, desde pela manhã 8 horas até as 11 horas do dia; que depois disto feito, o mandou amarrar com uma corda pelos 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.<sup>50</sup>

Complementavam leituras de relatos 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.

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, e, de certa forma, davam materialidade aos textos. A aproximação dessa imagem, que até então era abstrata, o cheiro, o calor do ferro em brasa, tudo isto exposto 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

50 MOTT, Luiz. "Terror na Casa da Torre: tortura de escravos na Bahia colonial". In: REIS, J. J. (Org.). *Escravidão e invenção da liberdade*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 19.

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 utilizaram-se 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 uma 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. Um ritual que tentava evocar toda a dor deste corpo.

As ações surtiram um efeito realista sobre o público. Algumas pessoas na audiência comentavam que era insuportável permanecer no local. Ademais, a visão era potencializada por uma relação 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, em sincronia, 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 retoma o interesse pelo dendê e pelas questões do Atlântico Negro, com fluxos e refluxos entre a África e a Bahia. Nesse momento,

escolheu o azeite de dendê como símbolo, que culminaria na exposição «Ecologia de Pertencimento», de 2002, realizada no MAM-BA, com a apresentação de três obras: *O Atlântico Negro-Divisor*, composta por aquário de vidro, água, sal e azeite de dendê; *Retorno à Pintura Baiana*, painel de madeira pintado com azeite de dendê; e pela instalação/performance *O Condor do Atlântico: a moqueca*.

O dendê interessou a ele 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.

Na ação *O Condor do Atlântico: a moqueca* ele criou um discurso libertário em relação a esse «acidente ecológico», que foi a escravidão. Com a participação do público e da comunidade da Gamboa, realizou um evento ritualístico de preparação e cozimento de um peixe denominado 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 era 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 em exposição no dia anterior e, no dia seguinte, seu preparo foi completamente «ritualizado». O público podia participar preparando aquela comida. Dessa forma, o artista criava uma tensão entre arte e religião.

Essa tensão de experimentar em espaços públicos e fechados de Salvador era curiosamente observada por Ayrson, pois, assim, ele verificava como a população da cidade Salvador tratava os **despachos**. Em suas derivas, observava, em tempos

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

de intolerância religiosa, que algumas pessoas chutavam — mas havia outras que comiam e bebiam — parte das oferendas ali depositadas. Ademais, era perceptível que muitos cidadãos soteropolitanos compreendiam e já sabiam ler algumas oferendas, distinguindo para que santo cada uma delas era dirigida e qual o tipo de trabalho pretendido pelos materiais 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*.

A sua produção simbólica coloca em xeque os processos civilizatórios e a própria cultura. A história e a arte de Salvador são determinantes na poética do artista.





The background is a complex, abstract composition of overlapping geometric shapes in a vibrant orange color. These shapes include various polygons, triangles, and rectangles, some of which are defined by thin white outlines. The overall effect is a dynamic, layered pattern that creates a sense of depth and movement. The text is positioned in the lower right quadrant of the image.

**UM SOCO  
NA IMAGEM**

Os trabalhos artísticos que venho desenvolvendo têm se constituído pela poética do corpo, utilizando como linguagens o vídeo e as videoinstalações. 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.

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 os 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, das bandas O Cum-buca, da artista 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 a 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.

Quando me encontrava no sexto semestre do curso de graduação, fui convidado pelo diretor do Goethe Institut para participar da coletiva «Terrenos», em 2000, com a videoinstalação *O Inferno de Narciso*. Esta exposição teve como objetivo aglutinar artistas que tivessem em comum uma identidade de linguagem, com características contemporâneas.

A exposição, com curadoria de Vauluizo Bezerra, 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, 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.



Frames de  
*O Inferno de Narciso*,  
videoinstalação  
de Danilo Barata  
(Vídeo, 5min, 2000).

## 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.

Este trabalho foi a minha primeira experiência formal de videoinstalação. O interesse por expressar o rompimento e a apropriação de minha própria imagem 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 constitui uma experiência 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 à tradição do autorretrato. Neste 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 deixar em estado de corrosão a 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.

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 na obra.

Diversos aparelhos de tv fixados 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. A videoinstalação ficou isolada em uma sala, onde o esquema da montagem proporcionava uma imersão no trabalho. Ao entrar no espaço, 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.<sup>51</sup>

Este trecho de *A 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 destes aparelhos de tv 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.<sup>52</sup>

51 ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. São Paulo: Atena Editora, 2003.

52 GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 66

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 ao público ver 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.

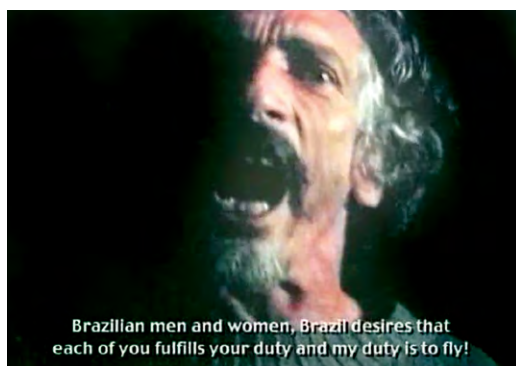
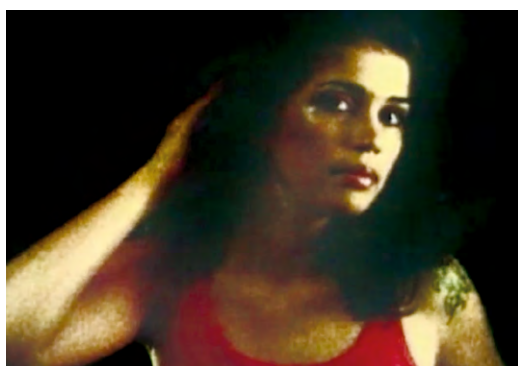
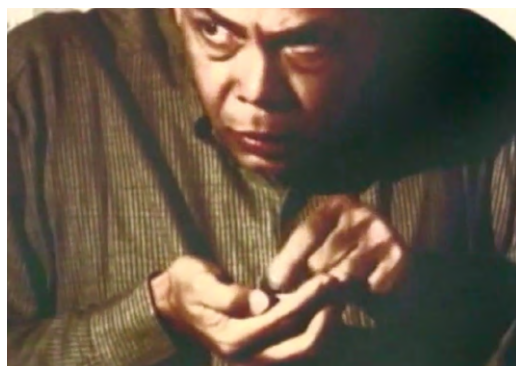
Para o artista, é no desordenamento da cidade grande, cercado de ameaças e prazeres fugazes, que as fronteiras são suspensas ou ultrapassadas. Antigas fronteiras sociais, políticas, econômicas, culturais e educacionais perdem sentido nesses lugares tomados pela desagregação. Velhas pontes, galpões em 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.<sup>53</sup>

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.

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.

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

53 COUTO, Edvaldo Souza. Danillo Barata: as fronteiras tecnológicas do corpo-imagem. *Cultura Visual*, v. 12, p. 77-85, 2009. *Cultura Visual*, v. 12, p. 77-85, 2009. Entrevista. Disponível em: <<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier043/ensaio.asp>>. Acesso em: 30 dez. 2009.



*Performers de Capitália, de Danillo Barata. (Vídeo, 9min, 2001).*

gravação — Lapa, Forte de São Pedro, Praça Castro Alves, avenidas Sete e Carlos Gomes — atraía 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.<sup>54</sup>

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

<sup>54</sup> COUTO, Edvaldo Souza. Danillo Barata: as fronteiras tecnológicas do corpo-imagem. Entrevista. Disponível em: <<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier043/ensaio.asp>>. Acesso em: 30 dez. 2009.



## PASSARELA

A vida como fenômeno estético e a aparência sobreposta à verdade são conceitos desta 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 dos corredores da cidade do Salvador. Estabeleci a composição da obra a partir de seis camas hospitalares, despidas de qualquer acessório, tal como colchões e lençóis, a fim de esvaziar o seu aspecto utilitário. Inseti 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

Frame da  
Videoinstalação *Passarela*  
(Vídeo, 6min50s, 2001).

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.<sup>55</sup>

Sobre as camas, instalei diversos televisores de tamanhos variados, alguns fora de sintonia, causando uma certa instabilidade na recepção das imagens. Em um televisor maior, de 20 polegadas, foram exibidos desfiles de grandes estilistas europeus, assim como os bastidores destes 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.<sup>56</sup>

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.

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,

55 LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1983. p. 57-58.

56 COUTO, Edvaldo Souza. *Corpo paradoxal*. Texto de apresentação da exposição "Corpos Interditados". Galeria do Goethe Institut, 2002.



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 –, e levou-me ao conceito de «apropriação», muito desenvolvido pelo artista Marcel Duchamp.

## **CORPOS INTERDITADOS**

A partir de uma «deriva» 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.

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 pelo 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 Lingerie 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.<sup>57</sup>

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.<sup>58</sup>

Distante desses modelos, devido à grande rapidez com que os cânones midiáticos se articulam e se transmitem, 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.

Diferentemente do que ocorreu nos anos 1970, quando as tribos como os *punks*, *gráfitos*, *hippies* e *rastafaris* atestavam uma identidade e criticavam o comportamento da sociedade do período, através de tatuagens, refugos de tecni-

57 SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 44.v

58 COUTO, Edvaldo Souza. *Corpo Paradoxal*. Texto de apresentação da exposição "Corpos Interditados". Galeria do Goethe Institut, 2002.

dos 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.

Os métodos de manipulação do corpo tornaram-se mais acessíveis. Técnicas tais como introdução de próteses de silicone, lipoaspiração e intervenções cirúrgicas outras 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.

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, performance* de 1960, na qual diversas mulheres pintadas com tinta azul imprimiam seus corpos nas paredes e no chão da galeria, sendo feitas 150 impressões sobre papel e aproximadamente 30 sobre seda.

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 em *Salto no Vazio*, do mesmo ano. Posteriormente, na mesma década, Klein juntar-se-ia ao grupo dos neorrealistas.

O pintor sérvio, Vladimir 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.

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, de se estar em conformidade com os padrões do momento. Esta perda de identidade direciona o homem contemporâneo a uma negação de sua própria herança cultural, 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.*<sup>59</sup> 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 —, 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.<sup>60</sup> 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.

O sagrado e o profano coexistem na ambiência de uma cidade plural, porém contida na tradição de «cidade-fortaleza». As políticas culturais elegeem 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.

59 BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 14.

60 Cf. GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34; Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes, 2001. p. 13.

Os modelos no vídeo apareciam de frente, de lado e de costas, 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.

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

Segundo o público da mostra, Nicole era sem dúvida a mulher mais bela, porém a sua insatisfação superava a de Luzia, minha mãe, 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.

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.<sup>61</sup>

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 de tv ou modelos das passarelas.

61 COUTO, Edvaldo Souza. *Corpo Paradoxal*. Texto de apresentação da exposição "Corpos interditados". Galeria do Goethe Institut, 2002.



*Performers e detalhe da  
vídeoinstalação  
Corpos Interditados.  
Apresentada no  
Goethe Institut  
de Salvador, em 2002.*

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.<sup>62</sup>

A instalação foi desenvolvida em metal e aço, de forma semelhante aos expositores das lojas que utilizavam TVs como meio de publicidade de seus produtos, contendo uma base de 0,80m de diâmetro, com espessura de 0,15m e na altura um total de 1,80m, com quatro suportes para vídeo e tv. Para trabalhar com o número proposto de modelos, confeccionei quatro instalações no total e foi necessária a utilização de 16 aparelhos de tv de 20» e oito videocassetes. Cada módulo continha dois modelos, apresentados de maneira antropométrica — lado, frente e

62 JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza M. Lourenço Pereira. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 59.



costas —, em duas tvs, em cada instalação. Alinhada no centro da galeria, a obra estabelecia duas passagens: ao público era sugerido passar em dois sentidos, ida e vinda, ou girar em torno do trabalho, acompanhando o movimento do vídeo. 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. 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.<sup>63</sup>

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 projeto 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 do mestrado em Artes Visuais, *O Corpo como Inscrição de Acontecimentos*, percebi que mostrar o sexo dos modelos na instalação *Corpos Interditados*, despertava o desejo no público. Por diversas vezes, notei, no espaço da exposição, comentários associados a sexo e 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: em uma tela havia um homem e na outra uma mulher, nus, imagens dos vídeos que compunham 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.

63 COUTO, Edvaldo Souza. *Corpo paradoxal*. Texto de apresentação da exposição “Corpos Interditados”. Galeria do Goethe Institut, 2002.



A repercussão desse trabalho foi de tamanha amplitude que uma jornalista, que cobria 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.

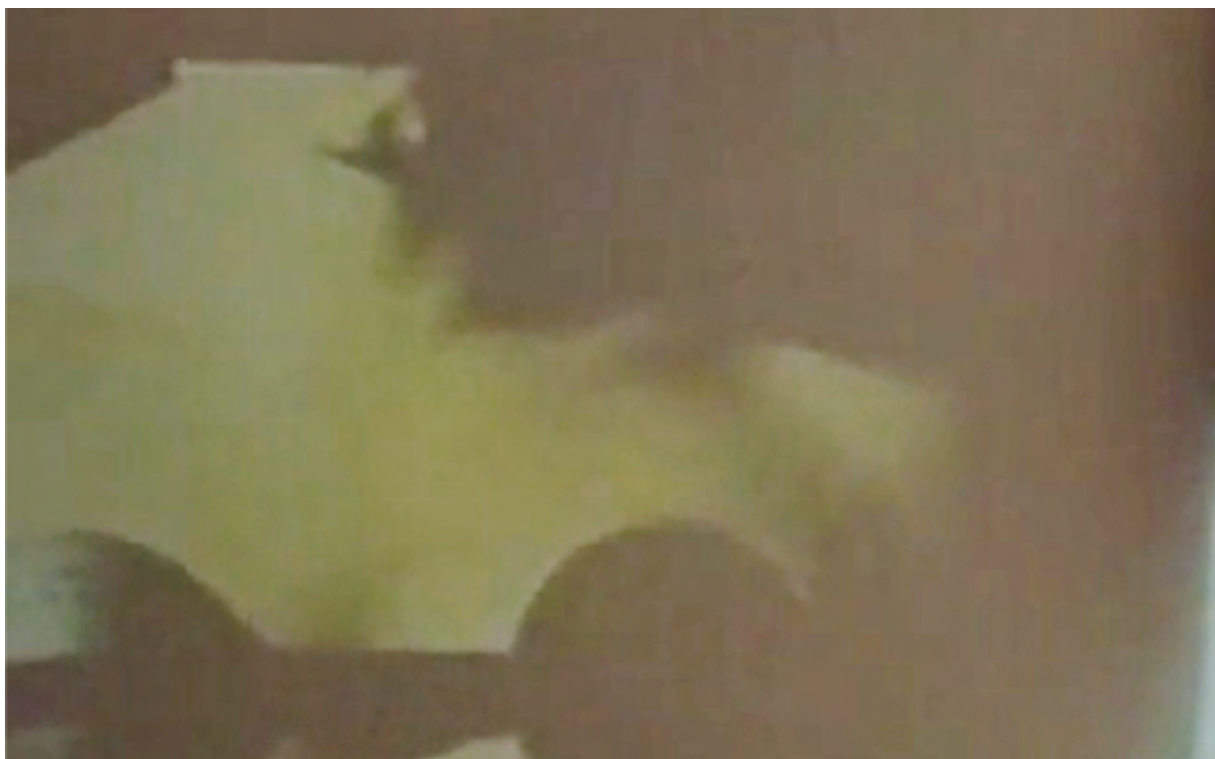
A abordagem do corpo no decorrer da pesquisa direcionou-se sempre ao desejo e à busca de sua identidade. O corpo de todos os *performers* que participaram das videoinstalações estava em consonância com o objetivo da pesquisa. Conceitualizar e poder tratar desse corpo e de seus acontecimentos, com sua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

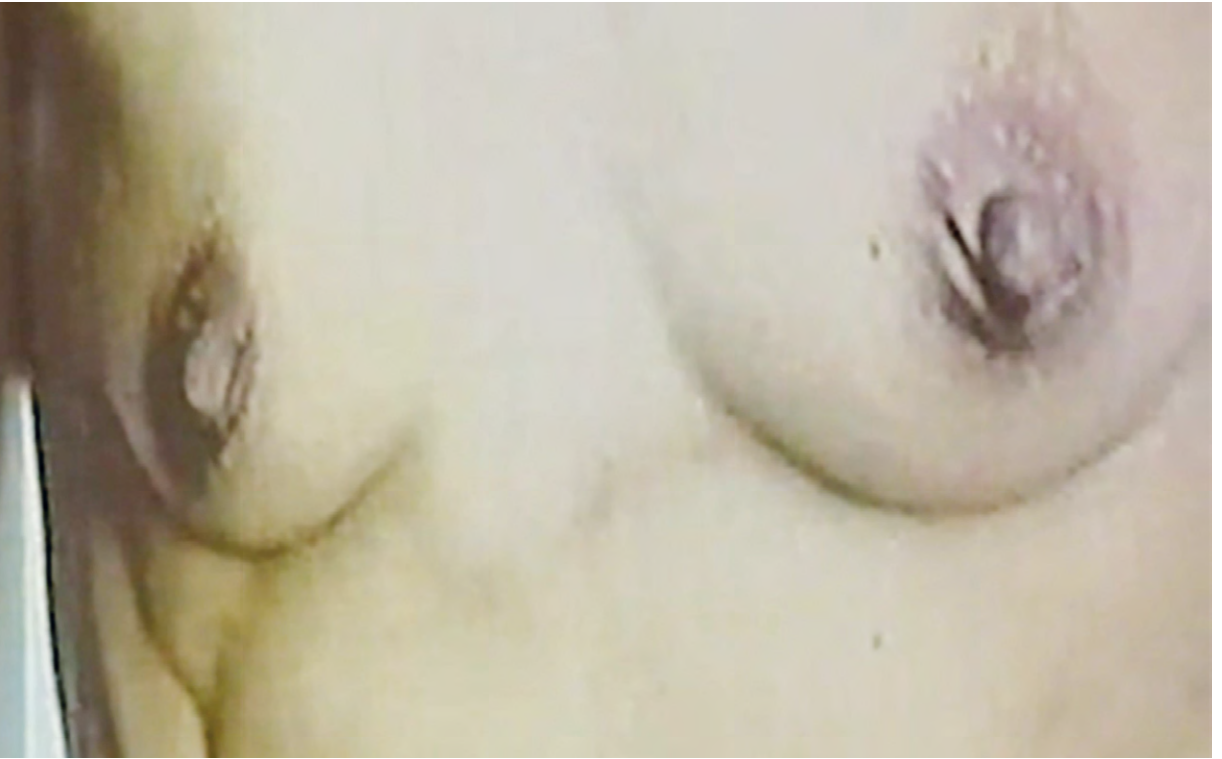


Frame de *O Corpo como Inscrição de Acontecimentos*, vídeoinstalação apresentada no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2003.

cou-se o inglês Eadweard Muybridge, que promoveu a captura do movimento do aparelho locomotor, através da cronofotografia, 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.

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.<sup>64</sup>

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 Sevcenko: 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 recondicionamento 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*.<sup>65</sup>

O desempenho seria o vetor que a modernidade iria instituir e passaria a

64 SANTOS, Milton. "O tempo nas cidades". *Ciência e Cultura* (SBPC), São Paulo, v. 54, n. 2, out./dez.2002. p. 21

65 SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 107.

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.<sup>66</sup>

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 afirmava 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.

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. O artista visionava os anúncios de jornais e revistas que especulavam este tipo de apresentação nos anos 1960. Em outros trabalhos, tais como *Female Movie Star Composite* 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 série *A reencarnação de Santa Orlan*.

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, as 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 obsole-

66 SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 107-108.

to, o corpo deve ser continuamente turbinado para acompanhar a sofisticação das máquinas, atender as novas demandas de prazer e liberdade próprios da atualidade.<sup>67</sup>

Composta por 16 TVs de 14 polegadas, onze videocassetes e 2 projetores de vídeo, a videoinstalação *O Corpo como Inscrição de Acontecimentos* foi alocada em dois ambientes do espaço do Museu de Arte Moderna da Bahia. No primeiro, uma montagem com as 16 TVs sobre cubos confeccionados de madeira e pintados na cor branca, assim como todo o espaço da galeria do MAM-BA. 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 vídeo-texto, organizadas dessa forma: 8 TVs exibiam modelos e 8 TVs exibiam o vídeo-texto. No vídeo-texto, 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.

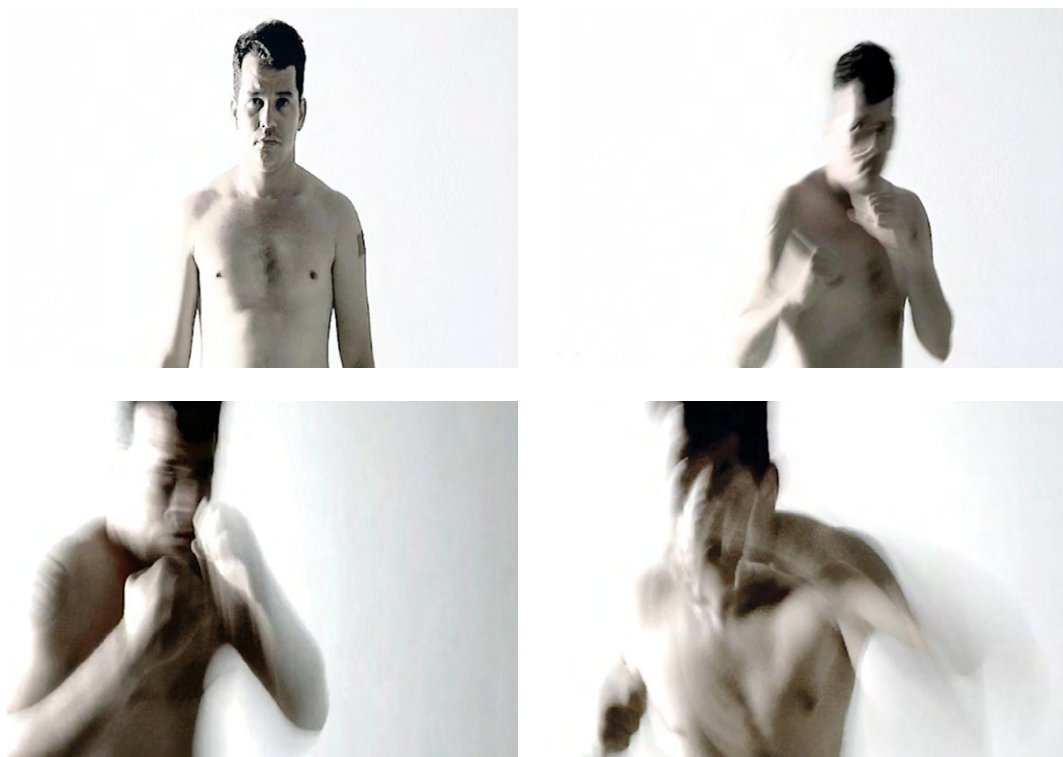
Ao desenvolver a filmagem, busquei travar um embate do corpo do *performer* com a câmera; o *performer* ficava inicialmente de frente, com a imagem em *slow*, em seguida, ele virava-se e colocava as mãos na cabeça. Esse ato era potencializado com a aproximação da câmera em um *zoom*, aproximando as mãos do *performer* até tornar-se uma imagem abstrata. 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.<sup>68</sup>

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. 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 emite cargas elétricas estimulando o músculo a contrair-se e expandir-se, sem

67 COUTO, Edvaldo Souza. *O corpo inacabado*. Texto de apresentação da exposição "O Corpo como inscrição de acontecimentos". Museu de Arte Moderna (BA), 2003.

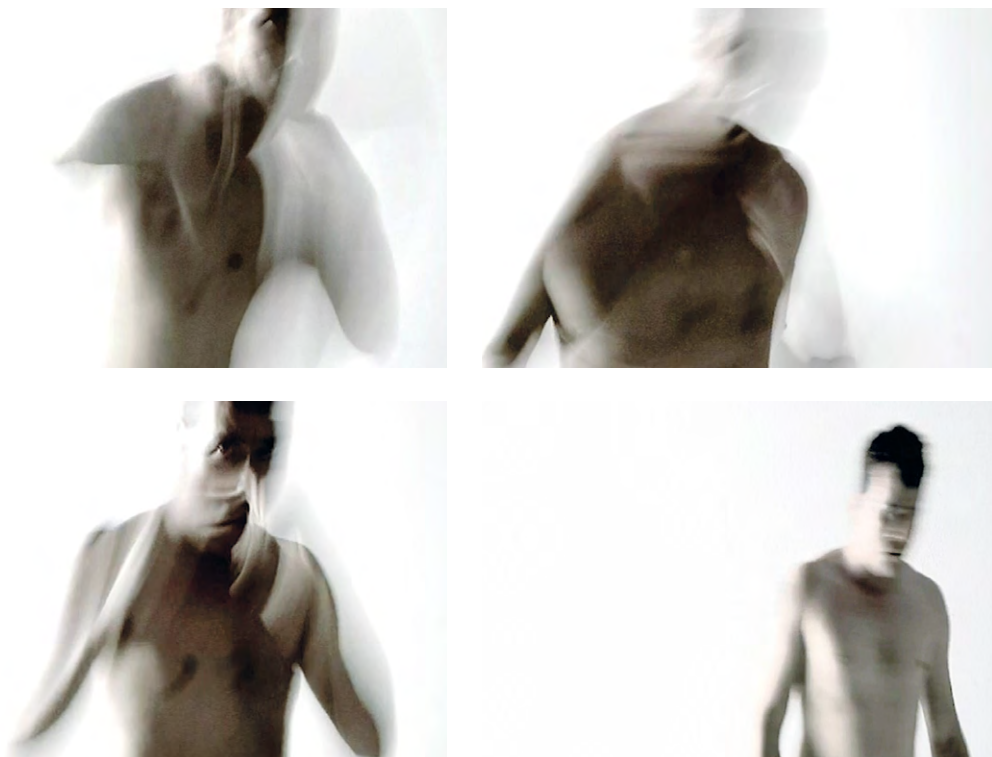
68 FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 368.



Sequência de frames de  
*Um Soco na Imagem*  
(Vídeo, 1min32s, 2007).

qualquer tipo de esforço. A imagem desse equipamento no corpo aproxima-se daquelas de equipamentos de tortura fetichistas de clubes sadomasoquistas. 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.<sup>69</sup>

69 COUTO, Edvaldo Souza. *O corpo inacabado*. Texto de apresentação da exposição "O Corpo como inscrição de acontecimentos". Museu de Arte Moderna (BA), 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 a seu lugar e sua memória coletiva.

### **SOCO NA IMAGEM**

O interesse em expressar o rompimento e a apropriação de minha própria imagem foi determinante para o início da minha 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 Imagem*.

Uma ampla configuração de procedimentos e leituras desencadearam uma reflexão para a proposição deste trabalho. Os aspectos conceituais a serem 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 Philippe Dubois<sup>70</sup> 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 atualidade, observadas a complexidade de técnicas de captura e a manipulação da imagem.

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 produzir 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 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 duas 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.

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* 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,<sup>71</sup> obtido numa equação de tentativa e erro, própria do fazer artístico.

A obra foi apresentada na 13ª edição do Salão da Bahia, que tinha uma repre-

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

71 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 12.



sentação 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.

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*. Em fevereiro de 2007, realizei as gravações e a edição. O vídeo ficou instalado em uma tv de plasma durante o 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica sesc\_Videobrasil, em *loop*, no sesc Avenida Paulista.

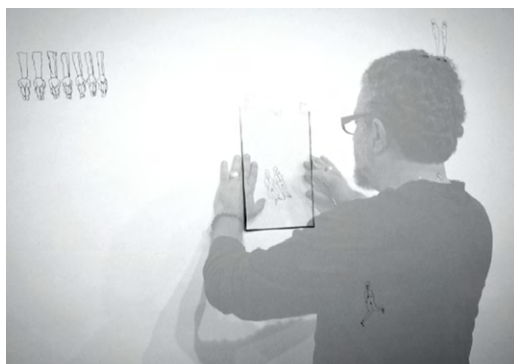
**MORRIS**

POWER

## MOSTRA CORPO-IMAGEM

Apresentamos a mostra *Corpo-Imagem* com a seleção de obras de diversas tendências que centram suas investigações no enfrentamento entre o corpo e a câmera. Na Bahia existe uma produção bastante relevante no campo do audiovisual, sobretudo no campo da imagem videográfica. Um boa parte destes trabalhos encontra-se em fitas de diversos formatos e DVDs que carecem de maior visibilidade, notadamente de uma política mais efetiva de salvaguarda. É verdade que boa parte dessa produção corre sérios riscos de desaparecer, pois a própria composição dos materiais e um certo desconhecimento dos próprios realizadores sobre os sistemas de armazenagem têm criado uma série de hiatos no campo da nossa memória audiovisual, ao longo dos últimos anos.

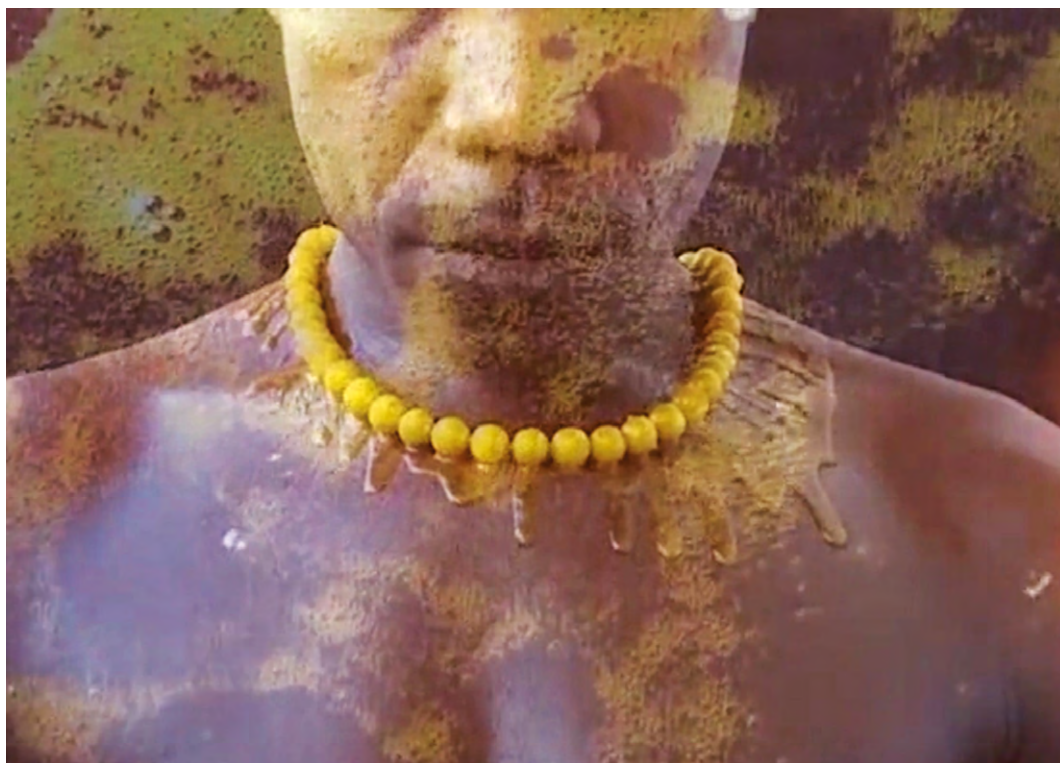
Na contramão do sistema, essa produção de *performers*, videoartistas, artistas visuais é definitivamente uma produção intelectual das mais relevantes. Ademais, nos fazem crer que o espírito transgressor do nascedouro da produção artística da contracultura continua visceral. Há uma recorrência na produção dos artistas baianos de uma estética corporal, que é corroborada pela alta utilização do vídeo em primeira pessoa. Entre as ações da mostra *Corpo-Imagem*, destacamos a pesquisa, o mapeamento e a catalogação da produção dos anos de 1990 a 2015.



## **CORPOGRÁFICOS** Adalberto Alves

5min, 2013

Síntese das várias séries que o artista tem feito desde 2000, sempre abordando o corpo e suas metamorfoses. A gênese do seu processo criativo é o desenho, variando as formas e as linguagens, onde o corpo remete à violência, às doenças e ao efêmero. Através da reprodução da imagem feita com o papel carbono, discute-se a questão da imagem, oferecendo uma reflexão acerca do próprio suporte. ¶ Adalberto Alves é artista Visual, professor, bacharel e mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Atua na área de artes com ênfase em processos de criação artística. Sua pesquisa concentra-se na linguagem do desenho e na temática do corpo. Foi professor substituto na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Atuou como coordenador, professor, tutor e orientador no Curso de Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação, SENAC-BA. Desde 1999 vem participando de exposições individuais e coletivas, salões e bienais na Bahia e em outros estados do Brasil. Atualmente desenvolve trabalhos que buscam conexões entre o desenho, a fotografia e o vídeo.



**BARRUECO**    **Ayrson Heráclito & Danillo Barata**

*4min34s, 2004*

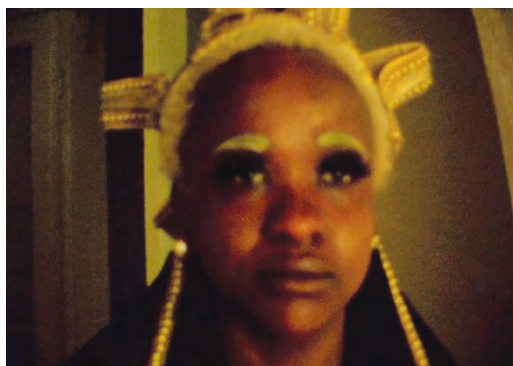
O título é um vocábulo espanhol que designa pérola imperfeita, irregular, defeituosa. O vídeo é uma reflexão sobre a escravidão, que recorre às referências do Atlântico, palco do tráfico negreiro, utilizando-se o dendê como sangue vegetal que banha esse mar. ¶ Ayrson Heráclito é artista visual e curador, Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (SP). Professor do curso de Artes Visuais do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRRB). Suas obras transitam pela instalação, *performance*, fotografia e audiovisual, lidam com frequência com elementos da cultura afro-brasileira e já foram vistas em individuais na Bahia, mostras, festivais e bienais internacionais. ¶ Para a biografia de Danillo Barata, veja a página 130.



## **CUCETA Cláudio Manoel Duarte**

**13min, 2010**

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. Como afirma o diretor, “seriedade, sarcasmo, ironia, anarquia e cultura gay” são a tônica do webdoc *Cuceta*. O vídeo defende o corpo livre, sem formato social. ¶ Cláudio Manoel, alagoano radicado na Bahia, iniciou sua trajetória audiovisual no cineclubismo, ainda no final dos anos 1970, e realizou 29 obras, entre documentário e ficção. É professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRRB) e doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (IHAC-UFBA).



**O SANGUE DE JESUS TEM DENDÊ** Daniel Lisboa  
3min, 2013

A obra toma partido da relação entre corpo e câmera; está estruturado a partir das *performances* dos artistas Michele Mattiuzzi, Paula Carneiro e Ricardo Alvenga, que possuem uma investigação densa no campo da visualidade e da *performance*. Fez parte da mostra Tomada Única – Desbunde. Os filmes são rodados em Super-8, montados diretamente no gatilho da câmera, sem edição posterior. Cineastas e artistas foram convidados a produzir releituras e significações contemporâneas do cinema em Super-8 dos anos 1970, para ver e produzir novos entendimentos.<sup>11</sup> Daniel Lisboa é formado em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Tecnologia e Ciências de Salvador-BA. Ainda na faculdade, venceu o 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica – Videobrasil, com o filme *O Fim do Homem Cordial*. Em 2009, recebeu o prêmio de Residência Internacional no 15º Salão da Bahia, no MAM, com a vídeoinstalação *Material Bruto*. Com *O Sarcófago*, Lisboa recebeu mais de 15 premiações em festivais nacionais e internacionais. Atualmente, está envolvido na distribuição do seu primeiro longa-metragem de ficção: *Tropykaos*, vencedor dos editais de produção do Governo da Bahia e da Petrobras.





**SENSAÇÕES CONTRÁRIAS** Coletivo Dimenti

5min, 2007

O videodança *Sensações Contrárias*, criado e dirigido por Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha tem o Recôncavo baiano, região que congregou uma das economias mais importantes do período colonial, como 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 espaço, 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.<sup>11</sup> O Coletivo é formado por Amadeu Alban, Matheus Rocha e Jorge Alencar, e cria com cinema, dança, teatro, curadoria, escrita e educação. Jorge é graduado em Comunicação Social (UCSAL) e em Dança (UFBA), e é Mestre em Artes Cênicas (UFBA). Amadeu é graduado em Comunicação Social (UCSAL), estudou Cinema e Audiovisual na Universidad Ramon Lull de Barcelona, dirige e produz curtas, longas e programas de TV. Matheus estudou cinema em San Antonio de los Baños, em Cuba, e especializou-se em Dortmund, na Alemanha.



**RÉQUIEM PARA WILLIAM TURNER** Flávio Lopes  
52s, 2013

Reescritura estética da memória do fenômeno da diáspora, reelaboração simbólica da presença da civilização africana na constituição da identidade brasileira, apoiada em fontes visuais, *Réquiem para Willian Turner* dialoga com a historiografia oficial das artes visuais, livremente inspirada na obra *Navio Negroiro*, de William Turner. A obra revisita os horrores da escravidão através da história do navio negroiro Zong. Em 1783, uma doença espalhou-se pelos porões da embarcação. Como o seguro cobria mortes no mar, mas não escravos vitimados por doenças, o capitão do navio jogava ao mar, acorrentados, os escravos com sintomas da doença.<sup>11</sup> Pernambucano radicado na Bahia desde os anos oitenta, Lopes transitou por muitas expressões antes de se dedicar à imagem em movimento. Autodidata, iniciou sua trajetória artística nas oficinas do Museu de Arte Moderna da Bahia. Desejoso de integrar vivências do cotidiano à arte, migrou da pintura para o vídeo e passou a registrar a rotina das cidades por onde transita. Desde então, sua produção simbólica teve lugar na II Trienal de Luanda, em edições da Bienal do Recôncavo e em salões, exposições e festivais de Artes Visuais no Brasil.



## SAINDO DE CASA Gaio Matos

7min45s, 2007

Como situar os que habitam ou cruzam fronteiras, refugiados de guerra, população de rua, trabalhadores migrantes e “nômades”? Como reterritorializar uma população em trânsito que perdeu suas amarras a lugares definidos? De que forma os sentidos espaciais se estabelecem? Vivemos uma condição generalizada de “sem teto”, em um mundo sem fronteiras fixas, onde as identidades estão se tornando cada vez mais desterritorializadas. O vídeo *Saindo de Casa* alude a este espaço movente e fora da lei temporal e territorial fixa que rege o lugar e a arquitetura de projeto ao mesmo tempo em que, por cadeia, aponta de forma sutil para uma política habitacional desigual, deficitária e exclusória.<sup>11</sup> Natural de Salvador (BA), Gaio Matos é artista visual e Mestre em Artes Visuais (UFBA). Seus trabalhos problematizam a construção e o entendimento do espaço e seus desdobramentos, semantizam uma arquitetura que encontra-se invisível ou camuflada, deflagrada a partir de movimentações e fluxos e não de um projeto ou programa. Atualmente é Professor de Práticas Artísticas na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).



**ACREDITE NAS SUAS AÇÕES G.I.A.**  
**9min52s, 2006**

Registro de quatro ações realizadas pelo Grupo de Interferência Ambiental (GIA) nas ruas de Salvador. 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. ¶ O grupo G.I.A é formado por artistas visuais, *designers*, arte-educadores e músicos que têm em comum, além da amizade, uma admiração pelas linguagens artísticas contemporâneas e sua pluralidade, mais especificamente por aquelas relacionadas à arte e ao espaço público. O grupo se formou em 2002, em Salvador-BA, cidade onde seus integrantes vivem e trabalham.



## **SONHO** Joãozito

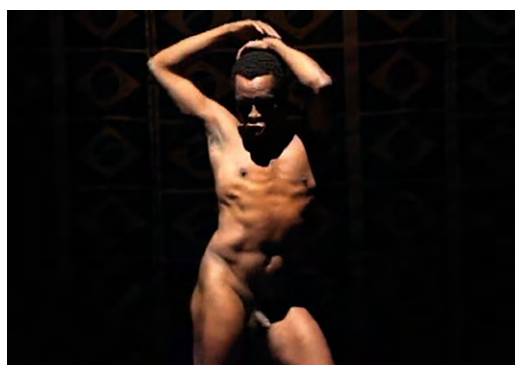
**44s, 2009**

É a reencenação de um sonho. A atmosfera onírica materializa-se em material imagético, buscando os pequenos acontecimentos, as micro revoluções, as guerras microscópicas..., a água como fluxo de vida e de morte. **π** Joãozito nasceu em Amargosa - BA. Vive e trabalha em Salvador. Em 1987, ingressou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, destacando-se como pintor. Participou de mostras e exposições coletivas e individuais com destaque no cenário baiano. Em 1992, recebeu o prêmio Viagem à Europa, na II Bienal do Recôncavo. Viajou para Europa em 1993, realizando exposições na Alemanha e na França, e retornou ao Brasil em 1994. Suas pesquisas desenvolvem-se em vários meios: fotografia, pintura, dança, *performance*, música, vídeo, instalações, intervenções. Desde 2000, vem apresentando ao público exposições-espetáculos em que experimenta a união de meios eletrônicos e analógicos, de artes visuais, vídeos, música, dança e teatro. Atua também como diretor de arte para cinema e televisão.

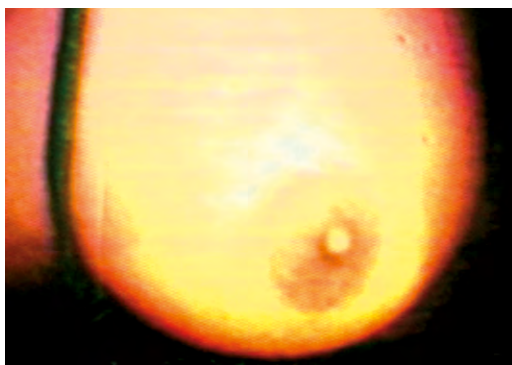
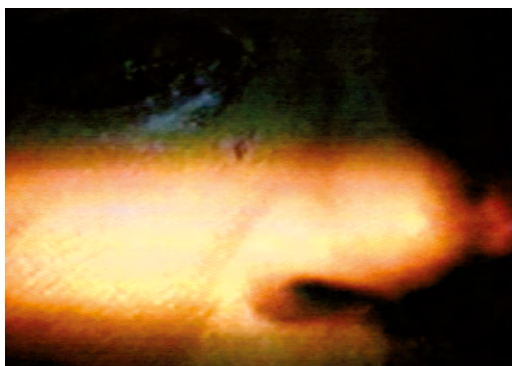


**BOLERO DE QUATRO Luiz de Abreu (com João Rafael) &  
SAMBA DO CRIOULO DOIDO Luiz de Abreu  
16min, 2001 & 20min, 2004**

*Bolero de Quatro* faz um diálogo entre os princípios da dança contemporânea e as técnicas esportivas de bicicleta BMX. Esta mistura estética desloca o esporte para o ambiente artístico e vice-versa, criando, assim, outros significados particulares e próprios onde o *performer* João Rafael Neto expressa sentimentos, constrói discursos e cria uma linguagem particular. É uma dança circular e crescente assim como a música utilizada, o Bolero de Ravel, e retrata de forma poética a história, o relacionamento e a cumplicidade entre o dançarino e sua parceira de cena. ¶ *Samba do Crioulo Doido* trata da resistência do negro na história brasileira e da importância do seu corpo na construção de sua identidade. O espetáculo discute a interrelação entre o corpo-objeto construído pela diáspora e o corpo-sujeito que transgride, afirma e resiste, cria uma corporeidade que devolve ao corpo-objeto o sujeito que lhe foi extirpado ao longo da história, junto com



sentimentos, valores, crenças, a palavra e suas singularidades estéticas. Samba, carnaval e erotismo constituem elementos aos quais o corpo negro brasileiro geralmente é associado. Dentro de um cenário composto por bandeiras brasileiras, Luiz de Abreu constrói em cena imagens corporais reconhecíveis e fragmentadas, questionando este «corpo negro» objetificado. ¶ Luiz de Abreu nasceu em Araguari (MG), onde travou seu primeiro contato com a dança nos terreiros de umbanda. Bailarino e *performer*, seu trabalho investiga os estereótipos relacionados ao corpo negro. Apresentou-se em festivais de dança contemporânea na França, Alemanha, Portugal, Croácia, Cuba, Espanha, África e Brasil. Esteve na Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009), e mostrou o solo *Travesti* na mostra SESC de Dança, São Paulo (2001). Sua peça *O Samba do Crioulo Doido* integra o acervo de videodança do Centre Georges Pompidou, em Paris.



### OGODÔ & POMBA GIRA **Marcondes Dourado**

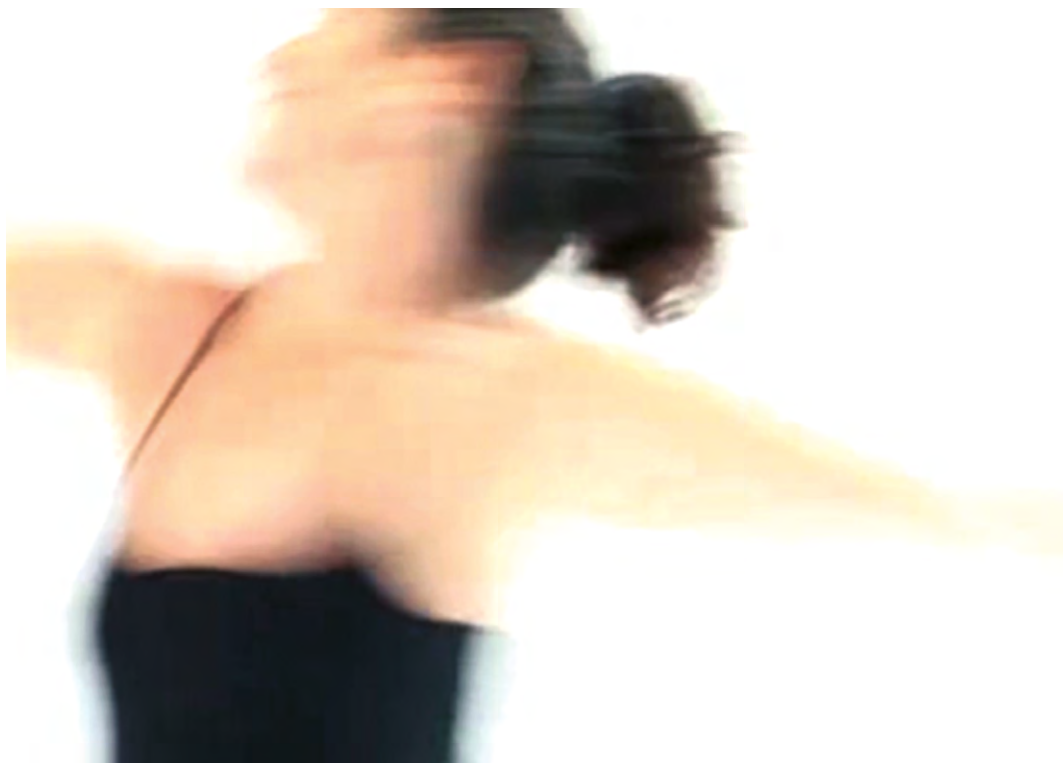
12min, 1996 & 4min15s, 2007

Ogodô foi realizado na quarta-feira de cinzas, na cidade da Bahia, onde acontece umas das coisas mais contundentes e dialógicas, que é o encontro dos tríos elétricos 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: travestis e toda a cena LGBTs. 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. Como um *voyeur*, o videoartista explora todas as facetas da sexualidade, utilizando a câmera subjetiva. ¶ A 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. Nas cerimônias afro-religiosas não se inicia nenhuma atividade sem primeiro tocar ou abrir os trabalhos para as entidades da “rua”. A imagem da Maria Padilha foi apropriada dos cultos de umbanda e sua imagem é recorrente nas feiras populares da Bahia e do Rio de Janeiro. ¶ Marcondes Dourado é artista visual, cineasta e *performer*. Ao longo de sua trajetória, suas obras foram exibidas em diversos festivais no Brasil e exterior. Foi premiado no Festival Internacional Videobrasil, Bienal do Recôncavo, Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Festival Nacional a Imagem em 5 minutos, entre outros. Foi Diretor da DIMAS – Diretoria de Audiovisual e Mídias da Fundação Cultural do Estado da Bahia.



**SONHOS E PROCESSOS** **Mônica Simões**  
19min, 2008

Narrativa audiovisual sobre o processo criativo e os sonhos da artista multimídia Mônica Simões. O vídeo foi todo gravado no atelier da artista e em locais que fazem parte desse processo criativo: uma piscina e algumas ruas da cidade de Salvador. ¶Fotógrafa, *videomaker*, artista plástica e documentarista, Mônica Simões tem mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (2009); Residência na Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia, na Alemanha (1995-1996); licenciada em história pela Universidade Federal da Bahia (1977). Contemplada com muitos prêmios, tem participado com seus trabalhos – fotográficos, videográficos e de instalações – de festivais, salões e exposições nacionais e internacionais, além de ter tido vários de seus documentários veiculados em canais de TV aberta, fechada e na *web*. Atualmente, é roteirista e diretora da TAL, Televisão América Latina, em São Paulo.



## POESYS **Pola Ribeiro**

5min, 1997

As práticas performativas estão na gênese dos processos artísticos que trazem consigo o substrato da miscigenação, do alegórico e, sobretudo, de um corpo-histórico. No vídeo *Poesys* há uma hibridização nas linguagens que fortalecem suas ações transitórias e de passagem. ¶ Pola Ribeiro nasceu em Salvador (BA), no ano de 1955. É formado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia e atualmente conclui o mestrado em Gestão Social, na mesma instituição. Antes de ingressar na Universidade, já realizava filmes em Super-8, produzindo com amigos cerca de 40 filmes, que, na época, circularam em cineclubes, mostras e festivais, recebendo vários prêmios nacionais. Fez parte do grupo Lumbra, junto com Edgard Navarro, José Araripe Jr. e Fernando Belens. Fortemente envolvido com o cineclubismo, participa de grupos de estudo e é editor das revistas *Montagem* e *Cinema Livre*, além de colaborar com a revista *Cine Olho*. Participou como produtor e assistente de direção de produções profissionais na década de 70. Nas bitolas profissionais de cinema, co-dirigiu *Por Exemplo: Caxundé*, dirigiu o média *A Lenda do Pai Inácio* e o longa *O Jardim das Folhas Sagradas*. Atualmente é Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura.



### CURRICULUM VITAE **Raí Gandra**

1min50s, 2015

Vídeo de autoprotagonismo em que o artista apresenta suas crenças, desejos e potencialidades. Na narrativa proposta, observas-se um forte diálogo entre o corpo e o espaço público. Quando as fronteiras de gênero são cada vez mais tênues, é fundamental narrar a sua história. ¶ Raí Gandra é graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Atuou em diversas realizações/articulações de curtas-metragens e outras peças audiovisuais, em que se destaca *Quando Rosa Virou Azul*, exibido em mais de dez festivais nacionais, do qual assina roteiro, produção e direção. Raí flerta com o teatro, a *performance*, moda e curadoria. Tendo como foco de pesquisa a relação das artes integradas no movimento LGBTerrorista, de contestação social dos papéis estabelecidos para sexualidade e gênero.



## BIKINI QUADRADÃO Yuri Tripodi

4min, 2014

Neste vídeo-registro o artista intervém na paisagem urbana por meio de uma *performance* denominada de *Bikini Quadradão*, em que confronta os preconceitos na velha paisagem urbana de Salvador. Segundo o artista, a *performance* é: «Desenho|composição d vestimenta para uso cotidiano / sentidos d pensamento quadrado (enquadrado conservador) e retidão / re significados geometricamente / (a partir d) formas do quadrado e linhas retas / & cores tropycais pra a[s]cender o desbunde / ação-proposição executada no Porto da Barra, Salvador-BA.»<sup>1</sup> Yuri mescla linguagens em suas produções. Dialoga com *performance*, música, dança, moda e vídeo. É um dos fundadores do Coletivonus, em 2012 (com Ivana Chastinet e Tito Casal), que explora experimentações em *fotoperformance*. Suas últimas criações|participações|apresentações foram: *Macaquinhos* (Mostra Verbo, Galeria Vermelho e Mix Brasil-sp); *Ul-traje para Ocasões Fúnebres* (Catedral da Sé-sp); *Sintáxi Pra Paripe*; Exposição *Corpos Insurgentes*/Sesc Vila Mariana (sp), Mostra Possíveis Sexualidades [Salvador-BA]; e *P&B - Experimento Sob Cano e Papel* (CCBB música.performance-sp).

МІГРАЦІЯ

**IL BARBATO**

## **MOSTRA DANILLO BARATA**

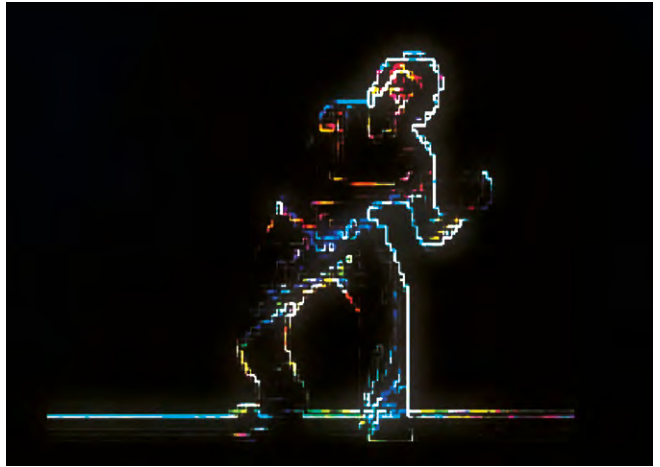
Os trabalhos artísticos que tenho desenvolvido têm se constituído pela poética do corpo, utilizando como linguagens o vídeo e as videoinstalações. Motivado por esta tendência, busco a ampliação desse conceito e dos meios artísticos de expressão na realização de uma produção na linha de processos criativos.

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 artística.



**BRUCE NAUMAN'S FRIEND**  
8min25s (loop), 2010

Confrontando a câmera, o *performer* executa movimentos de capoeira. O trabalho tira sentido das relações que cria entre o tom de neon, associado à cultura pop, e a capoeira, identificada à brasilidade de ascendência africana. Homenagem ao artista norte-americano mencionado no título, com a *performance* e a posição de enfrentamento em relação ao espectador.



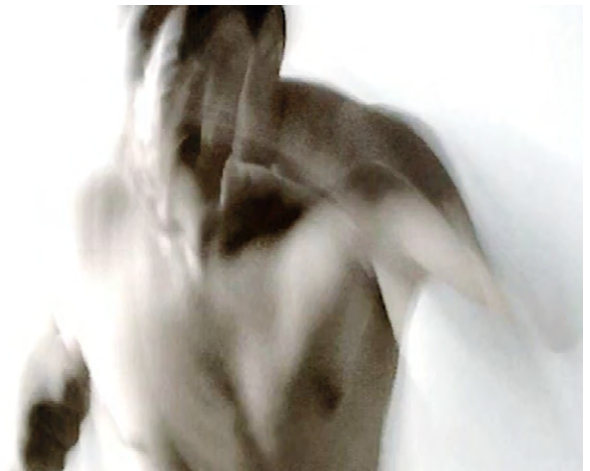
**NARCISO**  
5min, 2000

O artista protagoniza o vídeo que compôs sua primeira instalação, *O inferno de Narciso*. Inspirado no livro *A Divina Comédia*, aborda o narcisismo na sociedade contemporânea por meio de um homem, seus ossos, vísceras, voz, expressão e movimentos.



**SOCO NA IMAGEM**  
1min32s (loop), 2007

O vídeo em *loop* sucedeu instalação homônima idealizada pelo autor em 2006. O artista desfere golpes em direção à câmera, seu corpo se desdobra em deslocamentos ágeis, e sua imagem se torna tão rápida quanto fugidia.





### CAPITÁLIA

9min, 2002

O trânsito, a feira livre, o sexo pululam na noite da metrópole soteropolitana. Inspirado na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o artista registra a cidade em filme 16mm e trata de pecados capitais, purgatório e esperança.



### ESTUDO #1 pecados capitais

5min, 2002

Estudo sobre os pecados capitais para o filme *Capitália*. A Gula, performance de Evelin Buchegger.



### ESTUDO #2 pecados capitais

38s, 2002

Estudo sobre os pecados capitais para o filme *Capitália*. A Inveja, performance de Fábio Vidal.

**ALUCINAÇÃO**  
3min27s, 2000

Videoclipe da banda Dois Sapos e Meio, do álbum Obrigado Vasquez, comissionado pela Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia, através do projeto Videoclipes de Apoio aos Novos Talentos da Música Baiana.



**CIDADE DE SÃO CAMALEÃO**  
3min28s, 2000

Videoclipe da banda O Cumbuca, do álbum Cidade de São Camaleão, comissionado pela Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia, através do projeto Apoio aos Novos Talentos da Música Baiana.



**GAROTAS BOAS VÃO PRO CÉU,  
GAROTAS MÁS VÃO PRA QUALQUER LUGAR**  
5min10s, 2000

Videoclipe da cantora Rebeca Matta, do álbum GAROTAS BOAS VÃO PRO CÉU, GAROTAS MÁS VÃO PRA QUALQUER LUGAR - Gravadora Lua Discos, comissionado pela Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia, através do projeto Apoio aos Novos Talentos da Música Baiana.





**# YAÔ**  
**6min30s (loop), 2013**

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



**YEMANJÁ**  
**Yemanjá, Goettin des Meeres : Das Fest**  
**25min25s, 2008**

Feito em parceria com Erika Jane de Hohenstein, o documentário aborda de forma poética a festa de Yemanjá, no dia 2 de fevereiro, em Salvador. Trabalho comissionado pelo Museum der Weltkulturen Frankfurt am Main, Alemanha.



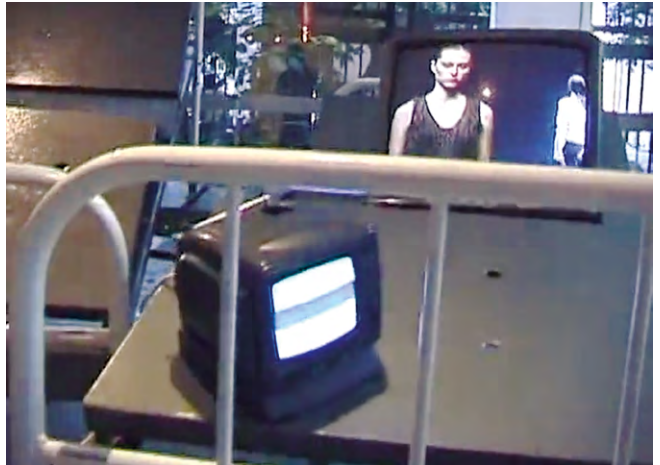
**VIVENDO COM OS DEUSES**  
**Leben mit den Goettern: Der afrobrasilianische**  
**Candomblé in Salvador 35min21s, 2008**

Também em parceria com Erika Jane de Hohenstein, o documentário registra duas casas de candomblé na cidade de Salvador, com suas políticas de pertença e resistência. Trabalho comissionado pelo Museum der Weltkulturen Frankfurt am Main, Alemanha.

**PASSARELA**

Registro da videoinstalação  
1min37s, 2001

A vida como fenômeno estético e a aparência sobreposta à verdade são conceitos da videoinstalação, que põe em diálogo imagens de camas hospitalares - signo dos ajustes e manipulação do corpo em estado de transformação e regeneração - com imagens capturadas em eventos de moda e em irônicas “passarelas” da tônica social. Apresentada na Galeria ACBEU, Salvador-BA.



**O CORPO COMO INSCRIÇÃO DE ACONTECIMENTOS**

Registro da videoinstalação  
1min37s, 2001

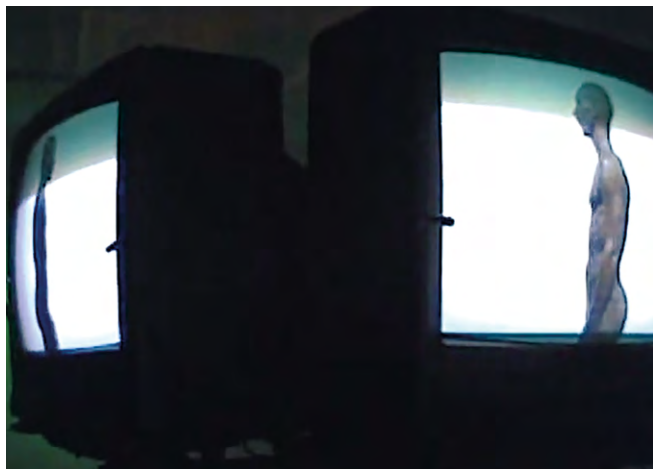
Em monitores alinhados, imagens de rostos e torsos se fazem acompanhar de palavras como “vigor” e “juventude”. O conceito do trabalho, explica o artista, é “apresentar o corpo com suas cargas sociais, econômicas e históricas implícitas”. Videoinstalação apresentada no Museu de Arte Moderna da Bahia.



**CORPOS INTERDITADOS**

Registro da videoinstalação  
2min6s, 2002

A abordagem é focada na relação entre o corpo que não pode sofrer intervenções e o corpo modificado, fazendo esse discurso através da arte tecnológica, meio pelo qual corpo e máquina se fundem. Diversas estruturas, similares a expositores de grandes magazines, “apresentam” os corpos e suas insatisfações. Apresentada no Goethe Institut de Salvador (BA).



## REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael  
*Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p.
- AUMONT, Jacques  
*A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1993.
- BABIN, Pierre; KOULOUMDJIAN, Marie-france  
*Os novos modos de compreender: a geração do audiovisual e do computador*. São Paulo: Paulinas, 1989. 183 p.
- BATTCOCK, Gregory  
*A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean  
*A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1990.  
*Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.  
*A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.  
*Tela total: mito e ironias do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- BELLOUR, Raymond  
*Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter  
 “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Textos reunidos*. São Paulo: Abril Cultural, p. 5-28. 1983 (Coleção Os Pensadores)
- BEUYS, Eva; WENZEL, Jessyca  
*Joseph Beuys - Block Beuys*. München: Schirmer/Mosel, 1997.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho  
*Teatro de cordel e formação para a cena: textos reunidos*. Salvador: P&A, 2009.
- BROWN, Edward; CHIGNELL, Mark H.  
 “El usuario como diseñador: el multimedia de forma abierta”. In: BARRET, Edward; REDMOND, Marie (Org.). *Médios contextuales en la pratica cultural*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CAGE, John  
*De segunda a um ano: novas conferências e escritos*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CANONGIA, Lígia  
 “Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80”. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. 51p. (Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 2).  
*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*. Ijuí (RS): 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*. Entrevista. Disponível em: <<http://www2>

[sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier043/ensaio.asp](http://sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier043/ensaio.asp). Acesso em: 30 dez. 2009.

DAVIDOVICH, Jaime

"Catálogo de arte eletrônica", Linz, 20-27 de junho de 1986.

DE FUSCO, Renato

*História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix

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

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

*Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles

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

DEVOLDER, Eddy

*Joseph Beuys: conversation with Eddy Devolder*. Paris: Tandem, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges

*O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 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.

FOUCAULT, Michel

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

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito

*Salvador das mulheres: condição feminina e cotidiano popular na Belle Époque imperfeita*. Dissertação de Mestrado em História apresentada à FFCH/UFBA. 1994.

*Quem pariu e bateu, que balance!:* mundos femininos, maternidade e pobreza - Salvador, 1890-1940. Salvador: Centro de Estudos Baianos/EDUFBA. 2003.

*Entrevista para o documentário Arte Cidade Salvador*, de Danillo Barata, 2003.

GARDNER, James

*Cultura ou lixo?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GILROY, Paul.

*O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34; Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes, 2001.

GLUSBERG, Jorge

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

GOLDBERG, Roselee

*A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Marins 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.
- HERÁCLITO, Ayrson  
 Segredos no Boca do Inferno: arte, história e cultura baiana. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais apresentada à Escola de Belas Artes da UFBA, 1997.  
 Espaços e ações. Salvador: O Autor, 2003.  
 Entrevista para o documentário *Arte Cidade Salvador*, de Danillo Barata, 2003.
- JEUDY, Henri-Pierre  
 O corpo como objeto de arte. Trad. Tereza M. Lourenço Pereira. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 184 p.
- KRAUSS, Rosalind  
 Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LIMA, Herman  
 Imagens do Ceará. Brasília: Ministério da Educação, 1958.
- LIOTARD, Philipp  
 El bricolage corporal. *El Correo de la Unesco*, p. 22-24, Julio/Agosto 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles  
 A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio D'Água, 1983.  
 O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens  
 O pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamento para uma história das vanguardas cinematográficas. In: BRANCO, edwar de Alencar castelo (Org.). *História, Cinema e Outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.  
 O inchaço do presente: experimentalismo Super-8 nos anos 1970. *Filme Cultura*, v. 54, p. 28-32, 2011.
- MACHADO, Arlindo  
 A arte do vídeo. São Paulo: Brasiliense, 1995.  
 Hypermedia: the labyrinth as metaphor. In: José Nicolás Romera Castillo; Mario García-Page Sánchez; Francisco Gutiérrez Carbajo (Orgs.). *Literatura y multimedia : actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Cuenca, UIMP, 1-4 de julio, 1996*, p. 259-268, 1997.  
 Os gêneros televisuais e o diálogo. *Razón y Palabra*, n. 16, ano 4, Noviembre 1999 - Enero 2000.  
 Disponível em: <<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n16/osgeneros16.html>>. Acesso em: 17 fev. 2016.  
 Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.  
 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.

MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.).

Arte e tecnologia na cultura contemporânea. Brasília: Dupligráfica Editora, 2002.

MORIN, Edgar

O método 4: as idéias: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

A inteligência da complexidade. São Paulo: Petrópolis, 2000.

MOTT, Luiz.

"Terror na Casa da Torre: tortura de escravos na Bahia colonial". In: REIS, J. J. (Org.). *Escravidão e invenção da liberdade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PINHEIRO, Amálio

Mestiçagem latino-americana. Entrevista para o Jornal do Povo. (10 maio 2008, 16h57). Disponível em: < <http://barroco-mestico.blogspot.com.br/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2009-01-01T00:00:00-08:00&max-results=13>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

REY, Sandra

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

RISÉRIO, Antonio

Avant-garde na Bahia. 1. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

Ensaio sobre o texto poético em contexto digital. Salvador: Casa de Palvaras/Fundação Casa de Jorge Amado, 1998. 204 p.

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

PARENTE, André (Org.)

Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

ROSENTHAL, Dália

O elemento material na obra de Joseph Beuys, Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2002.

RUSH, Michael

Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília A.

Crítica genética: uma (nova) introdução. São Paulo: Educ, 2000.

Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2003.

Redes da criação: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lúcia.

Arte & Cultura: equívocos do elitismo. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

SANTAELLA, Lúcia; BARROS, Anna (orgs.)

Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI. São Paulo: Unimarco, 2002.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de

Corpos de passagem: ensaio sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

- SANTOS, Laymert  
*Politizar as novas tecnologias*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SANTOS, Milton.  
*Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.  
 “O tempo nas cidades”. *Ciência e Cultura* (SBPC), v. 54, n. 2, São Paulo out./dez.2002.
- SCHAEFFER, Jean-Marie  
*A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.  
 “Battles around images: iconoclasm and beyond”. *Image [G] 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.
- SEVCENKO, Nicolau  
*A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 107.
- SILVA, Kalina vanderlei  
 “O barroco mestiço: sistema de valores da sociedade açucareira da América Portuguesa nos séculos XVII e XVIII”. *Revista Mneme*, v. 7, n. 16, jun./jul. de 2005. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme>. Acesso em: 17 fev. 2016.
- TASSINARI, Alberto  
*O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 165 p.
- TURKLE, Sherry  
*A vida no ecrã: a identidade na era da internet*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997. 482 p.
- STURKEN, Marita  
 “La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo”, *El Paseante*, n. 12, Ediciones Siruela, Madrid, 1989.
- WALKER, John A  
*A arte desde o Pop*. Barcelona: Editorial Labor, 1977
- VERGER, Pierre  
*Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. 4. ed. rev. Trad. Tasso Gadzanis. Salvador: Corrupio, 2002. 731 p.
- VIRILIO, Paul  
*A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. 134 p.  
*A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- ZANINI, walter  
 “Primeiros Tempos da Arte/Tecnologia no Brasil”. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- ZÉ, Tom  
*Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha. 2003. 288 p.

## DANILLO BARATA

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo, Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Diretor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas - CECULT da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Videoartista, 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. É curador e organiza o Paisagem Sonora - Mostra Internacional de Live Cinema do Recôncavo da Bahia. De 2008 a 2011 realizou projetos na Werkplaats Beeldende Kunst Vrije Academie, no departamento de imagem da World Wide Visual Factory em Den Haag (Haia), Holanda. É membro do coletivo Xaréu Cardume Audiovisual. Possui obras em acervo do Museum der Weltkulturen Frankfurt (Alemanha), do World Wide Visual Factory (Holanda) e do Museu de Arte Moderna da Bahia. Em 2006, recebeu o prêmio aquisição no 13º Salão do MAM-Bahia e, em 2007, o Prêmio Videobrasil WBK Vrije Academie, no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica - Videobrasil. É pesquisador do GAAP (Grupo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Arte, Audiovisual e Patrimônio) e membro do Banco de Avaliadores do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - INEP MEC.



**ANJO NEGRO SELO EDITORIAL**

**COORDENAÇÃO EDITORIAL** Cyntia Nogueira

**COORDENAÇÃO DO DVD** Danilo Barata

**REVISÃO E NORMALIZAÇÃO DE NOTAS E REFERÊNCIAS** Cida Nóbrega

**CURADOR DA MOSTRA CORPO-IMAGEM** Danilo Barata

**ASSISTÊNCIA DE CURADORIA DA MOSTRA CORPO-IMAGEM** Flora Braga, Iago Ribeiro e Raí Brasil

**TRATAMENTO DE IMAGEM** Sora Maia

**PROJETO GRÁFICO** Gil Maciel

**PRODUÇÃO EXECUTIVA** José Maria Barata

**ASSISTENTE DE PRODUÇÃO** Flora Braga

**AUTORAÇÃO DO DVD** Adriano Oliveira

**WEBDESIGN** Diogo Navarro

**BOLSISTAS** Camila Damásio (PIBIC-FAPESB), Fabiana Hayashi (PIBIC-FAPESB), Jeferson Batista (PIBIC-FAPESB), Larissa Andrade (PIBEX), Larissa Leão (PIBIC- CNPq), Poliana Costa (PIBIC-FAPESB), Sílvia Leme (PIBIC- CNPq), Thacle de Souza (PIBIC-UFRB), Thamiros Damasceno (PIBEX)



**REITOR**

Silvio Luiz de Oliveira Soglia

**VICE-REITORA**

Georgina Gonçalves dos Santos



Editora UFRB

**SUPERINTENDENTE**

Sérgio Augusto Soares Mattos

**CONSELHO EDITORIAL**

Alexandre Américo Almassy Júnior

Celso Luiz Borges de Oliveira

Geovana da Paz Monteiro

Jeane Saskya Campos Tavares

Léa Araujo de Carvalho

Nadja Vladi Cardoso Gumes

Sérgio Augusto Soares Mattos (Presidente)

Silvana Lúcia da Silva Lima

Wilson Rogério Penteado Júnior

**SUPLENTES**

Carlos Alfredo Lopes de Carvalho

Robério Marcelo Ribeiro

Rosineide Pereira Mubarack Garcia

**EDITORA FILIADA À**



Copyright © 2016. Danillo Barata

Direitos para esta edição cedidos à EDUFRB  
Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto no 1.852,  
de 20 de dezembro de 1907

A reprodução não-autorizada desta publicação, total ou parcial,  
por qualquer meio, constitui violação da Lei no 9.610/98

As imagens das mostras Corpo-Imagem e Danillo Barata  
foram licenciadas pelos autores

B226c Barata, Danillo

Narrativas em fluxo: corpo-imagem / Danillo Barata – Cruz das Almas/BA:  
UFRB, 2016

136 p. il.

ISBN 978-85-5971-011-3

1. Vídeo 2. Corpo 3. Performance 4. Artemídia 5. Arte baiana I.Título

CDD 792.028

Ficha catalográfica elaborada por: Ivete Castro CRB/1073

#### EDITORA UFRB

Rua Rui Barbosa, 701, Centro. CEP: 44380-000  
Cruz das Almas – BA – tel.: (75)3621-7672  
gabi.editora@ufrb.edu.br – www.ufrb.edu.br/editora  
www.facebook.com/editoraufrb

Apoio Financeiro:



Fundo de cultura

SECRETARIA DA  
FAZENDA

SECRETARIA DE  
CULTURA

**BAHIA**  
GOVERNO DO ESTADO

Este livro usa papel triplex imune 350 g/m<sup>2</sup> (capa) e papel off set imune 120 g/m<sup>2</sup> (miolo); composto usando as tipografias Terrorista (Just in Type) e Economica (TipoType). Impresso na Gráfica Santa Marta – João Pessoa (PB), 2016.