

## Interferência no espaço urbano

*Kenny Neob de Carvalho Castro*(UNIRIO)

GT: Territórios e Fronteiras

Palavras-chave: interferência, espaço, cenografia

Nos últimos anos, no Brasil, novas formas de arte apareceram, como “uma sucessão de formas”, uma “metamorfose”.<sup>1</sup> Tornou-se um trabalho difícil e excludente criar termos descritivos com fronteiras. Paralelamente, a necessidade de se perceber essa multiplicidade de formas e conceitos, de “maneiras de fazer” e de “modos de ser sensível” tornou-se um imperativo.

Talvez, tenha sido a constatação dessa diversidade de “maneiras” e “modos” que levou o filósofo Jacques Rancière<sup>2</sup> a definir o *Regime estético das artes*, como um dos três grandes grupos de identificação das artes.<sup>3</sup> Este regime identificaria as artes não mais por uma distinção nas “maneiras de fazer”, mas “pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos de arte”.<sup>4</sup> É o regime que:

“identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma”.<sup>5</sup>

No Brasil, centenas de artistas interferem no espaço urbano em várias cidades de diversos estados brasileiros, individualmente ou em coletivos. A diversidade dessas “maneiras de fazer” demonstra uma multiplicidade de “modos de ser sensível” a vários aspectos da realidade e do imaginário, do espaço e/ ou do tempo, do inter e do transdisciplinar, do local e do global, do político e ético e/ ou do estético e do poético etc. Alguns grupos de artistas interferem no espaço urbano aproximando-se das manifestações coletivas do carnaval ou dos manifestos político-partidários, outros interferem de forma poético-performática, outros trabalham com as comunidades, enfim, “introduzem novos procedimentos de fazer artístico”.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Baudrillard, J. “Brasil é o império das ilusões”, in: *Folha Online*.

<sup>2</sup> Filósofo francês e professor emérito da Universidade Paris VIII, nascido em 1940.

<sup>3</sup> Os outros dois regimes de identificação são: o “regime ético das imagens”, no qual a arte estaria subsumida na questão das imagens: “quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade, e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. Pertence a este esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas”; o “regime poético — ou representativo — das artes”, identifica a arte pela *poiesis/mimeses*, ou seja, “executam coisas específicas, a saber, imitações”. A noção de ‘representação’ organizaria suas maneiras de fazer, como um “regime de visibilidade”. Rancière, 2005, p. 28-31.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.32.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.33 e 34.

<sup>6</sup> Ferreira, 2006, p.31.

No Teatro contemporâneo também encontramos manifestações de interferência no espaço urbano. A cenografia do Teatro da Vertigem,<sup>7</sup> muitas vezes chamada de “cenografia de locação”, buscou o espaço adequado para a encenação, aproveitou “a carga semântica já contida no espaço”, foi para espaços alternativos e para as margens do Rio Tieté, em São Paulo. “A cenografia nestes espaços não é lugar de apoio, o que interessa é o que é dito sobre os espaços: ela é o conceito e não é um dado visual, obrigatoriamente construído”.<sup>8</sup> O cenógrafo e artista plástico Marcos Pedroso, que participou do Teatro da Vertigem, fala sobre a cenografia: “meu trabalho é promíscuo, é contaminado entre as partes da criação; nasce de uma experiência real de interação da arte, leva a outra percepção do espaço”.<sup>9</sup> Percebemos no trabalho do Teatro da Vertigem uma influência da Arte Conceitual, que se desenvolveu a partir do “campo expandido” aberto pelo Minimalismo e foi inicialmente debatida em 1960 por Henry Flynt.<sup>10</sup> Na Arte Conceitual, o aspecto mais importante é a idéia ou o conceito, sendo que “a filosofia da obra está implícita na obra, não sendo ilustração de nenhum sistema filosófico”.<sup>11</sup>

Por ocasião do Riocenacontemporanea, em 2006, o grupo de artistas do Gob Squad<sup>12</sup> apresentou o espetáculo *Super Night Shot*: “um espetáculo de vídeo projetado em quatro telas e filmado uma hora antes da chegada do público, produzido com quatro câmeras por quatro *performers*, sem cortes ou edição”.<sup>13</sup> A aparente escolha aleatória dos ‘atores’— seleção por meio de *sites* da Internet — realça o caráter aleatório da escolha das pessoas do espaço urbano com os quais os ‘atores’ interagem durante a ação. A cidade como cenário foi então trazida para o palco vazio do Teatro Nelson Rodrigues, através da projeção de vídeo com as imagens e fatos capturados. A interferência realizada no espaço urbano projetou-se no espaço tradicional do teatro. A projeção de filmes introduzida no teatro por Erwin Piscator,<sup>14</sup> encontrou mais um novo contexto, fazendo-nos lembrar de Svoboda<sup>15</sup> que, em 1958, em *La Lanterna Magika*,<sup>16</sup> fez do filme um indispensável companheiro do ator: “um jogo de contrapontos”<sup>17</sup> entre a imagem e a realidade.

---

<sup>7</sup> O Teatro da Vertigem foi criado em 1992 e desde então dirigido por Antonio Araújo.

<http://www.teatrodavertigem.com.br/index2.htm>

<sup>8</sup> Serroni, sem data, p.34.

<sup>9</sup> *Ibidem* p.34.

<sup>10</sup> Filósofo, músico e ativista *anti-art* americano, criou o termo *concept art* para designar uma arte na qual o seu material é o conceito.

<sup>11</sup> Archer, 2001, p.71.

<sup>12</sup> Grupo de artistas anglo-germânico que trabalha com performances e novas tecnologias desde 1994:

<http://www.gobsquad.com/index.php>

<sup>13</sup> Riocenacontemporanea. 7ª edição. Rio de Janeiro, 2006.

<sup>14</sup> Encenador, teórico e diretor de teatro alemão, nascido em 1893 e falecido em 1966.

<sup>15</sup> Cenógrafo tcheco, nascido em 1920.

<sup>16</sup> Svoboda iniciou a desenvolver este espetáculo, em 1957, com o encenador Alfred Radok, para sua apresentação no Pavilhão da Tchecoslováquia da Exposição Universal de Bruxelas, que ocorreu no ano seguinte, com cenografia multimídia e cinética.

<sup>17</sup> Bablet, 1975, p.342.

Em *Super Night Shot*, temos a junção da ação performática — que Thierry De Duve<sup>18</sup> defende ter iniciado na Arte Minimal —, o espaço teatral, o espaço urbano, a montagem e exibição das imagens — como uma mistura entre o cinema e a vídeo-arte —, a colagem musical dos Dj's etc. Nossa atenção desloca-se então do produto final para o seu processo de feitura e para a presença do homem no espaço urbano. Não poderíamos deixar de lembrar do artista Nam June Paik, um dos primeiros a utilizar o vídeo<sup>19</sup> em seus trabalhos. Em 1965, Paik filmou e exibiu, no mesmo dia, a visita do Papa Paulo VI a Nova York. Mais tarde, ele faria muitos trabalhos “que passavam pela escultura, *Performance*, música, vídeo e TV, freqüentemente em colaboração com a violoncelista Charlotte Moorman”.<sup>20</sup>

Percebemos em *Super Night Shot*, seu caráter híbrido, porém a característica mais marcante é a solução encontrada, o método utilizado, para fazer chegar ao *espectador*, as experiências de interferência no espaço urbano. O espectador é levado a refletir sobre o tempo e sobre o espaço. O vídeo, presente desde o início, documenta o tempo imanente do espaço urbano, enquanto o tempo cronológico é constantemente afirmado e exposto. Tempo cronometrado que termina com a chegada dos ‘atores’ ao teatro, onde esperam os espectadores, e, então, é reiniciado o tempo cronometrado da ação para os espectadores, como passado imediatamente subsequente à filmagem, tão próximos que quase se tocam. As imagens são, ao mesmo tempo, prova da realidade urbana, “da relação das pessoas com o meio urbano”, e simulacro de um suposto salvamento do mundo. Os ‘atores’ criam réplicas de ações sociais, numa “corrida esquizofrênica do tempo que Jameson, Deleuze e Guattari e outros vêem como algo tão central na vida pós-moderna”,<sup>21</sup> permeiam a fragmentação da vida social pelas ruas da cidade, pelos espaços de decadência e seus sobreviventes.

A exibição simultânea das ações, dos quatro agentes, cadenciadas por Djs, é um exemplo de “processo de aniquilação do espaço por meio do tempo que sempre esteve no centro da dinâmica capitalista”.<sup>22</sup> Porém ao assistirmos a ‘colagem’ de imagens, sons e músicas, à “presentificação”, sem julgamentos de gosto, desconfiamos que estamos diante de um novo “modo de ser sensível” ao tempo-espaço, assim como “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”.<sup>23</sup>

A colaboração de artistas no teatro ou fez parte de uma “tradição bem ancorada na história”, ou se manifestou “em cooperações ocasionais ou em duráveis trabalhos de equipe, isto sem excluir qualquer

---

<sup>18</sup> Crítico de arte contemporânea, professor e historiador belga, nascido em 1944.

<sup>19</sup> O primeiro equipamento doméstico foi lançado, pela Sony, em meados de 1960.

<sup>20</sup> Archer, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*, 2001, p.108.

<sup>21</sup> Harvey, *Condição pós-moderna*. 1993, p.278

<sup>22</sup> *Ibidem* p.264

<sup>23</sup> Rancière, J. *op. cit.* 2005, p. 16 e 17.

escola, *à priori*”.<sup>24</sup> *Super Night Shot* e a cenografia do grupo Vertigem são provas recentes de um diálogo entre a arte, o teatro e outras áreas específicas. Acreditamos, que o estudo interdisciplinar entre as artes e o teatro não faz parte somente de um passado, mas também de um profícuo futuro.

## **Bibliografia**

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001;
- BABLET, Denis. *Lês revolutions sceniques du XXe siècle*. Paris: By XXe siècle, 1975;
- BAUDRILLARD, Jean. “Brasil é o império das ilusões”. In: *Folha Online*. Acessível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69174.shtml> . Último acesso: 20/03/07.
- FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993;
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: EXO experimental org: Ed. 34, 2005;
- RIOCENACONTEMPORANEA. 7ª edição. Rio de Janeiro, 2006.
- SERRONI, J. C. “Marcos Pedroso e a (ceno)grafia dos espaços especiais”, in: *Teatro da Vertigem*, sem data e sem número;

---

<sup>24</sup> Bablet, *op. cit.* 1975, p.263