



EX posição: recriação de imagens sobre gênero e diversidade na obra de Nelson Rodrigues.¹

Anderson Marcos da SILVA²

João de Souza LIMA NETO³

Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, PB

Resumo

A arte, como forma de conhecimento humano, não está imune aos paradigmas que emergem com a pós-modernidade. Os processos poéticos se reorganizaram em suas relações com o espaço e o tempo e a crise da representação se instalou na arte, tornando urgente a necessidade de diálogo com o cotidiano. O presente trabalho se propõe à pesquisa e experimentação das potencialidades comunicativas e expressivas das linguagens artísticas, através de uma aproximação entre a dramaturgia de Nelson Rodrigues, a fotografia, necessariamente mediada pela máquina, e a *performance* que trás em si a temporalidade e imaterialidade das expressões cênicas.

Palavras-chave: Arte; comunicação; fotografia; gênero; *performance*;

Introdução

A criação artística é, sobretudo, fruto do diálogo entre o artista e o universo que o rodeia. A difusão tecnológica, e os novos paradigmas socioculturais dela decorrentes, instalam na sociedade um novo pensamento sobre si e sobre o mundo. É a partir desta nova visão de mundo – e da arte, que este trabalho pretende abordar a diversidade das relações de gênero.

A análise da obra de Nelson Rodrigues, universo escolhido como fonte das discussões sobre os papéis sociais dos gêneros, a quebra de padrões morais e a re-significação do corpo e da sexualidade, ocorre em paralelo à rápida biografia do autor, demonstrando aproximações e distanciamentos entre criador e criaturas. São grandes as contribuições de Adriana Facina e Carla Souto, em Santos e Canalhas e Nelson Trágico Rodrigues, respectivamente, para a construção da linha de pensamento adotada, pois, mais do que qualquer tentativa de reprodução de realidade, a arte é expressão, um instrumento que permite transformar qualquer matéria-prima em beleza.

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Graduando do Curso de Arte e Mídia da UAAMI - UFCG, email: anderson.mrcs@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Arte e Mídia da UAAMI - UFCG, email: joao.artemidia@gmail.com



Junto à exposição das características das obras de Nelson, serão tecidas algumas considerações acerca das definições de gênero fundamentadas nos estudos de Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*. O feminino e o masculino fazem sentido biologicamente e, por convenção humana, também socialmente. Desse modo, a compreensão de suas fronteiras, sejam elas rígidas ou tênues, é um exercício de revisão dos significados.

O aporte teórico para a concepção da exposição fotográfica multimídia é composto a partir de estudiosos das linguagens da fotografia, como o filósofo Vilém Flusser; da *performance*, representados pelo brasileiro Renato Cohen; bem como de pensadores da convergência entre as artes, tecnologia e comunicação, como Lucia Santaella. As relações entre arte e sociedade e muitos esclarecimentos sobre o pensamento pós-modernos são trazidos à tona com a visão crítica de Zygmunt Bauman.

Não se pretende com este trabalho uma reconstituição histórica do desenvolvimento das linguagens artísticas, mas sim uma investigação estética acerca de seus potenciais expressivos e comunicativos no que concerne à criação de imagens de referência sobre os papéis sociais, estereótipos e arquétipos ligados aos gêneros na atualidade.

O Universo Rodrigueano: a vida como ela é?

Nelson Rodrigues nasceu no ano de 1912, em Recife. Foi jornalista, escritor e é considerado o maior dramaturgo brasileiro. Suas peças, dezessete no total, revelam uma sociedade desgastada moralmente, cheia de vícios e sem qualquer perspectiva de avanço. Não se pretende fazer uma biografia do autor, mas sim elencar atitudes que o aproximem ou distanciem do universo de sua obra.

A quase unanimidade conquistada na atualidade por Nelson Rodrigues, considerado um artista genial, se contrapõe às duras críticas da sociedade brasileira de meados do século XX, que o considerava um escritor maldito, tarado e reacionário. Vários foram os personagens assumidos pelo autor durante sua trajetória artística, tais como anticomunista ou o jornalista esportivo. As diversas personalidades assumidas por Nelson demonstram a dinâmica que culminou com a sua consagração como um dos autores mais populares no país (FACINA, 2004).



As temáticas abordadas por Nelson, não condizentes com a moral e os bons costumes que a sociedade da época prezava, eram duramente criticadas. O questionamento dos papéis sociais de gênero é um dos pontos que desencadeia mais críticas à obra de Nelson. A definição de gênero transcende mera divisão por características físicas e se apóia na lógica das relações simbólicas. Na atualidade, apesar da consolidação de nova divisão social do trabalho, que implica diretamente numa reorganização dos padrões de comportamento e de interação entre os sexos, a compreensão de gênero decorre de convenções que revelam um processo de dominação.

A manutenção das estruturas simbólicas requer meios que corroborem, de maneira objetiva, com suas premissas. No caso dos gêneros, o mecanismo que justifica a diferenciação social entre os sexos, se fundamenta na “[...] diferença *biológica* entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais [...]” (BOURDIEU, 2002, p. 16). A partir de tal divisão, os indivíduos são lançados à busca pela postura de homem ou mulher ideal, renunciando às características que não convém ao seu sexo, ou se colocando à margem dos processos de trocas simbólicas.

O cotidiano dos subúrbios cariocas, as famílias desestruturadas e outros elementos característicos de sua obra, como expõe Souto, são apontados como justificativa para que ela seja reduzida

[...] aos seus elementos de caráter sexual e classificada pela crítica como pornográfica e indecente. [...] Na obra do dramaturgo não há pudor de se colocar o lado pestilento e transfigurado do ser humano em exposição permanente. Porém, nem mesmo as prostitutas ou os homens mais depravados caem na facilidade banal do palavrão. O caráter moralizante de Nelson prevalece de tal forma que é quase imprescindível o desnudamento de todo e qualquer desvio. [...] (2001, p. 30-31.)

A primeira peça de Nelson, *A mulher sem pecado*, foi escrita em 1941 e conquistou elogios do poeta Manuel Bandeira. Porém, é com *Vestido de Noiva*⁴, em 1943, que o autor alcança o sucesso da crítica, que, apesar de não apontar qualquer grande mérito do texto ou de encenação, o reconheceram como artista de vanguarda, pelo “[...] experimentalista moderno, em oposição ao teatro comercial, adaptado ao

⁴ Vestido de Noiva é considerado o marco inicial do teatro moderno no Brasil, “[...] estreada em 28 de dezembro de 1943, com direção de Ziembinski e cenários do artista plástico Tomás Santa Rosa [...]. Vários recursos técnicos considerados inovadores no contexto brasileiro foram utilizados para tornar compreensível uma história em que as ações se passam em três planos temporais [...]” (FACINA, 2004, p. 37).



gosto de um público que era visto pelos defensores de um ‘teatro sério’ como desqualificado [...]” (FACINA, 2004, p. 41).

Os ideias modernistas também são evidentes na linguagem. Os diálogos revelam personagens que se expressam de maneira coloquial, fazendo uso das gírias cariocas, e assim, se fazem muito mais críveis. Nelson tenta uma independência das formalidades da linguagem nos textos dramáticos, característica copiada sistematicamente da Europa, e inclui ainda características humanas e geográficas marcantes nas peças. (SOUTO, 2001). A cidade se faz presente na cena, como esclarece Drago,

[...] através da lembrança ou impressão de cada espectador e das ações dos atores/personagens. Não é possível entender a dramaturgia rodriguiana sem este personagem que é a cidade [...]. A metrópole moderna só se deixa captar pela linguagem que faz da fragmentação sua forma de expressão. (2008, p. 98-99)

O desenvolvimento de uma linguagem própria colocara Nelson em situação delicada frente ao público que, desde *Álbum de Família*, texto repleto de personagens considerados aberrações, tais como um louco que vive despido ao redor da casa e uma garota com profundo desejo sexual por seu pai, intensifica as críticas e o consolida no imaginário social como autor maldito (FACINA, 2004). A construção estética era, desse modo, desconsiderada perante o desrespeito aos valores morais, fato que obrigou Nelson a se justificar, em artigo publicado em 1949, dizendo:

[...] continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana. [...] Escolho meus personagens na maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. [...] A loucura daria imagens plásticas inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (*apud* FACINA, 2004, p. 50).

As polêmicas não cessaram facilmente e reverberam até a atualidade, no entanto, apesar da desaprovação de grande parte da população, a obra de Nelson Rodrigues representa um novo momento da literatura e do teatro nacionais. O novo modelo de brasileiro, urbano, capitalista e industrial, dialogava com a instintividade ancestral, animalésca, sobretudo no que de refere à sexualidade. O que o autor pretendia, talvez, era reconhecer no palco, com todos os valores e os estigmas, o povo das ruas. O repúdio do público, por sua vez, talvez seja um narcisismo às avessas, a incredulidade despertada por sua própria imagem espelhada.



Fotografia: a arte de perpetuar instantes

A fotografia se estabelece como a apreensão de imagens, recortadas da realidade, através da tecnologia. Tal premissa, apesar de passiva a questionamentos, empresta à fotografia um caráter de registro, o que é reforçado pela verossimilhança entre a imagem e o objeto representado. No entanto, os processos de comunicação e de criação de sentidos a partir de imagens, tão difundidos na contemporaneidade, transcendem as obviedades e se desenvolvem num contexto carregado de subjetividade.

Diante da necessidade de existência material do objeto para a criação de uma fotografia, lhe são inerentes as características de índice e ícone, ou seja, a imagem funciona como indício da existência, bem como guarda com o objeto profunda semelhança, tal qual um par orgânico (SANTAELLA, 2009). Porém, apesar da relação física, dinâmica e existencial da fotografia com o objeto, não se pode desconsiderar as diversas possibilidades de interpretação de acordo com as convenções distintas de cada cultura, de cada indivíduo num contexto que extrapola as relações indiciais e icônicas.

Através da produção e leitura de imagens, seja com o objetivo de informação, expressão ou criação da beleza, o homem redefine a sua relação com a realidade e, de acordo com suas experiências pessoais, lhe imprime novos sentidos. Desse modo, mesmo fundamentada na semelhança, “[...] a representação se libera [...], das idéias tergiversadas a seu respeito, como aquela de reflexo de um espelho, e passa a reconhecer-se como relação simbólica, relativa e variável [...]” (*ibidem*, p. 190). A fotografia, portanto, tal qual qualquer criação simbólica, é incapaz de substituir inteiramente seu objeto real, embora possa indicá-lo e, por vezes, representá-lo.

Através de reações físico-químicas, a fotografia fixa um instante, um fragmento de um acontecimento em determinado espaço-tempo. O gesto de fotografar e todas as escolhas de que ele é fruto, embora geralmente associados ao acaso por não profissionais, revelam a tentativa de codificação de si mesmo ou de uma cena. Cada fotografia, mesmo as do álbum de família, traz em si a pretensão do fotógrafo de “[...] eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros [...]” (FLUSSER, 1985, p. 24). As imagens se tornam, desse modo, uma alternativa para a memória, ou melhor, a possibilidade de escolha das cenas que poderão ser posteriormente revividas.



Imagem, obsessão e criação de padrões

O crescente aperfeiçoamento tecnológico permite que se criem imagens cada vez mais semelhantes a seus referentes, além de possibilitar sua imediata difusão pelos mais variados meios. As novas relações sociais e culturais que se estabelecem na pós-modernidade potencializam o poder comunicativo e simbólico das imagens de tal modo que “[...] o homem ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas das imagens como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas [...]” (FLUSSER, 1985, p. 07-08).

O homem pós-moderno tem sua existência mediada pela mídia e pelas tecnologias. A profusão imagética torna-se, portanto, um instrumento de criação de padrões condizentes com a sociedade capitalista. Desse modo, as imagens que, segundo Flusser (1985), deveriam servir como fonte de conhecimento, beleza e modelo de comportamento, na realidade se configuram atualmente como ferramenta para a transformação da sociedade numa ‘massa amorfa’. Nesse processo se estabelece um paradoxo fundamental para a manutenção dos padrões, visto que, “[...] a sedução do mercado é, simultaneamente, a grande igualadora e a grande divisora. Os impulsos sedutores, para serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos [...]” (BAUMAN, 1998, p. 55). Apesar da mensagem massiva, apenas os indivíduos dotados de capital, financeiro ou simbólico, conseguem adquirir os bens anunciados, perpetuando as relações de dominação.

Os padrões impostos pela sociedade da imagem não se limitam a reorganizar as relações entre os indivíduos ou entre grupos. A auto-imagem também passa por um processo de revisão através de rígidas normas estéticas, desencadeando na sociedade um narcisismo desenfreado. Os modelos de beleza são apresentados também como indicadores de comportamento e garantia de satisfação. Tal movimento, segundo Santaella,

interpela-nos pelos quatro cantos: capas de revistas e seus interiores, nos *outdoors*, [...] são corpos que espreitam para saltar diante do nosso olhar e em todos os lugares. É tal a força subliminar dessas imagens que, mesmo quando se tem consciência do poder que elas exercem sobre o desejo, não se está livre de sua influencia inconsciente. (2006, p. 130).

A euforia imagética da contemporaneidade é tamanha que as imagens com referente real já não suprem as necessidades estéticas do homem que, a partir do



desenvolvimento tecnológico, passa a transformá-las ou até mesmo criá-las com a ajuda de softwares. Tais aspectos revelam um processo de hibridização que ocorre na própria linguagem fotográfica, visto que as simulações computacionais dissolvem seu caráter indicial e, portanto, ameaçam sua pretensão de registro ou documento (SANTAELLA, 2008). A discussão sobre a manipulação de imagens é atual, no entanto, traz em si reverberações sobre a própria criação fotográfica, que também se equilibra entre os campos da técnica e da arte.

A imagem fotográfica é indiscutivelmente fruto da técnica. Os níveis de interação entre homem e máquina, no entanto, determinam a capacidade expressiva de cada criação, pois, o domínio da técnica e sua aplicação não são garantias de alcance de qualidade estética. O aparelho fotográfico é programado para ‘automaticamente’ apreender imagens, desse modo, livre das obrigações puramente técnicas, o fotógrafo está livre para experimentar as possibilidades de criação que lhe permitem sua imaginação e a capacidade da câmera. A mensura do valor de um dispositivo fotográfico, portanto, não decorre do material utilizado em sua construção, mas sim de suas capacidades de criação, armazenamento e disseminação imagéticas (FLUSSER, 1985).

O triunfo da expressão artística na fotografia decorre do uso da técnica para construção de um universo que, apesar de indicial e icônico, não se limita aos formalismos da realidade. Tais conceitos, advindos do *Movimento Expressionista*⁵, permitem a deformação dos objetos retratados, de forma a imprimir na imagem as sensações do fotógrafo, visto que, segundo Goodman (*apud* SANTAELLA, 2009), a expressão não estabelece uma conexão denotativa com o referencial, fundamentando-se na metáfora, no simbólico.

O expressionismo, apesar de atrair adeptos em diversos campos artísticos, tais como literatura, música e, posteriormente, a fotografia e o cinema, têm na pintura seu apogeu. A produção artística passa a se alimentar de impulsos expressivos e pretende estabelecer uma relação subjetiva com o público e, desse modo, ocorre a partir de uma “[...] explosão de cor na pintura, sem a preocupação com equilíbrio e harmonia, mas tornando-se ela própria, a cor, uma forma de envolvimento emocional [...]” (FRAGA,

⁵ Movimento de vanguarda do início do século XX, profundamente ligado à expressividade pessoal, os artistas adeptos “[...] alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero [...]” (GOMBRICH, 1999, p. 564-566).



1998, p.21). Estabelece-se assim uma oposição à racionalidade e ao que se convencionou chamar de realidade – e de arte.

Performance – tensões e intenções

O descontentamento com o formalismo artístico vigente, aliado à crítica social e política, propiciou a eclosão de movimentos, que se auto-intitulavam de vanguarda, por toda a Europa, nas primeiras décadas do século XX. A música, a literatura, a dança, o teatro e as artes plásticas vivenciavam um processo de reorganização filosófica e estética, “[...] buscando novos códigos e novas técnicas, desafiando a maneira convencional e costumeira de ver o mundo – e forjando novos elos entre o objeto e o que quer que deva ser reconhecido como sua imagem. [...]” (BAUMAN, 1998, p. 134).

O movimento futurista é o primeiro a organizar os novos ideais artísticos e colocá-los em prática, a partir de 1910, na Itália. Os mais diversos artistas se reuniam em eventos denominados *seratas*, onde aconteciam apresentações de música e teatro, recitais poéticos, leituras de manifestos etc. A prática repercutiu e, seis anos mais tarde, artistas que se reuniam no recém-inaugurado *Cabaret Voltaire*, na Suíça, deram início ao movimento Dadaísta. A partir de então, são inúmeros os desdobramentos do Modernismo, tais como o Surrealismo e as primeiras experiências cênicas mediadas por tecnologias, desenvolvidas na Alemanha pela *Bauhaus*⁶. Contudo, com a consolidação do regime nazista, a produção artística no velho continente desacelera e o eixo se desloca para os Estados Unidos com a fundação da *Black Mountain College*, no ano de 1936. A partir de 1959 os espetáculos de artistas ligados à escola, recebem o nome de *happening*⁷ e eram essencialmente multimídia (COHEN, 2007).

Os *happenings* tinham como princípio aglutinador as artes cênicas e apresentavam um caráter de ritual, desinteressado da aprovação do mercado ou da crítica. A sua concepção foi influenciada pelos movimentos de contracultura da década de 1960 e fundamentava-se nas idéias de Artaud de que

⁶ “Criada com a fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, a nova escola de artes aplicadas e arquitetura traz na origem um traço destacado de seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. [...] O termo bauhaus - *haus*, "casa", *bauen*, "para construir" - permite flagrar o espírito que conduz o programa da escola: a idéia de que o aprendizado e o objetivo da arte ligam-se ao fazer artístico, o que evoca uma herança medieval de reintegração das artes e ofícios [...]” (Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em 12 de março de 2011).

⁷ Acontecimento, evento em tradução literal.



O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a idéia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufla-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer (1999, p. 96).

Numa instância ainda mais abrangente, essas novas formas de fazer e pensar a arte se integram a um movimento denominado de Live Art⁸. As tentativas de aproximação com a vida ocorriam de forma dialética, pois ao passo em que propunha a dessacralização da arte, através de apresentações fora das galerias e edifícios teatro, tidos como elitistas; também ocorriam processos de ritualização de ações cotidianas, tais como andar e dormir, numa tentativa de quebra dos formalismos e convenções. Qualquer tentativa de representação objetiva diverge das idéias de live art, pois a arte tem vida própria e guarda uma relação de reorganização da realidade (COHEN, 2007).

Instalado o contexto de arte como vivência, os *happenings* buscavam evocar diferentes estímulos sensoriais. Para tanto, “[...] objetos de toda espécie são materiais para a nova arte: tintas, cadeiras, comida, luzes elétricas e de neon, fumaça, água, meias velhas, filmes e milhares de outras coisas [...]” (SANTAELLA, 2008, p. 254.). As apresentações se estruturavam a partir de breves roteiros e não eram ensaiadas. Os diversos acontecimentos simultâneos e as relações que se estabeleciam com o espaço e o público eram únicos.

O caráter de experiência sensório-cognitiva adquirido pelas manifestações artísticas ligadas à live art e sua construção aparentemente despreziosa culminam na formulação do conceito de não-arte, de Kaprow. A intencionalidade e o profissionalismo no fazer artístico são considerados subversões ao real valor da arte e as realizações devem acontecer sempre em desafio aos limites da espontaneidade, como Kaprow deixa claro ao dizer que “[...] os movimentos aleatórios entrelaçados dos freqüentes de um supermercado são mais ricos que qualquer dança contemporânea [...]” (apud COHEN, 2007, p. 26).

Os processos de inserção da arte no cotidiano e a quebra do formalismo até então vigente, apesar de seu caráter não comercial, desencadearam uma reorganização dos padrões mercadológicos, pois, como expõe Bauman,

Devido a seu caráter endemicamente controverso, essa arte veio manifestar a distinção social: foi nessa qualidade que a arte de vanguarda encontrou clientes entre os empreendedores, os arrivistes da classe média, incertos de

⁸ “[...] A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado [...]” (COHEN, 2007, p. 38.)”



sua posição social e ávidos de se armar com infalíveis símbolos de prestígio. Em sua capacidade estética e principal, a arte de vanguarda, como antes, podia desconcertar seus espectadores, chocar e espantar; em sua outra capacidade, de conferir distinção e estratificar, ela atraiu sempre um número crescente de admiradores acrílicos e, o que é mais importante, de compradores (1998, p. 126).

As experiências de criação artística que valorizam o processo em detrimento do produto encontram na *action painting*⁹ seu ponto fundamental. A proposta do pintor americano Jackson Pollock de conceber seus quadros em apresentações públicas confere-lhe uma postura cênica. O artista passa então a perceber as formas de “[...] utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público [...]” (COHEN, 2007, p. 44). E até mesmo nas obras acabadas, as marcas do gesto permitem que se compreenda o movimento mais brando ou mais enérgico empregado pelo artista, bem como através delas pode-se supor qual a carga emotiva que se desejava emprestar ao objeto (SANTAELLA, 2009). A partir de então, a idéia do corpo como instrumento criador de imagens se instala e repercute através dos movimentos da *body art*¹⁰ e, mais objetivamente, da *performance*.

Toda *performance* viva, de certo modo, fundamenta-se nas idéias da *body art*. No entanto, a postura livre e interdisciplinar por essência do movimento performático, confere ao corpo o caráter de fragmento expressivo, parte do processo de composição por *collage*¹¹ das mais diversas mídias, tais como vídeo, música, efeitos de iluminação, mobiliário, objetos de arte etc. A *performance* se concretiza no ritual de criação de significados a partir de diversas combinações cognitivo-sensoriais, processo que se distancia da linguagem normativa, baseada em convenções e hierarquias e permite uma leitura emocional do acontecimento. (COHEN, 2007).

A *performance* guarda ainda outras especificidades no que diz respeito à atuação. Na ausência de personagens, o *performer* busca tornar visíveis partes de si, de sua visão de mundo ou de estruturas arquetípicas de ação. Essa construção se baseia no imagético e, portanto, produz figuras não realistas, que guardam uma energia própria e muitas das características da personalidade do criador. Desse modo, o trabalho de

⁹ Pintura de ação em tradução literal, consistia geralmente em “[...] colocar grandes telas no chão, lançando sobre elas não apenas tintas, mas toda a energia do seu corpo [...]” (SANTAELLA, 2008, p. 253.).

¹⁰ “[...] Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como próprio corpo de uma pessoa particular e não uma entidade abstrata desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estética [...]” (SANTAELLA, 2006, p. 68).

¹¹ “[...] collage seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através de seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes [...]” (COHEN, 2007, p. 60).



criação é fundamentalmente individual, característica das produções plásticas que é incorporada para a composição cênica. A interação desses elementos permite classificar a *performance art* como linguagem verbo-visual, pois mesmo quando não acompanhado de fala, o ritual se constitui em uma seqüência temporal de atos, onde se encontra a origem da narrativa. (SANTAELLA, 2009).

O corpo é, essencialmente, o material de trabalho do *performer*. O diálogo travado entre o humano e objeto na *performance* rompe com a tentativa de representação e, desse modo, permite que diferentes sensações sejam vivenciadas num recorte espaço-temporal específico. A passagem do artista de criador para sujeito e objeto de sua arte é mediada pela profusão tecnológica da era pós-moderna.

A *performance art*, apesar de seus ideais libertários de expressão e inclinação anarquista, que se opõe à qualquer classificação, é fundamentalmente uma arte do corpo. É importante, portanto, que se esclareça que “[...] a mídia é apenas uma função de transporte, o corpo para uma alma (que é esse ato artístico), suporte para se atingirem os propósitos [...]” (COHEN, 2007. p. 163). Dessa forma, a simbiose entre homem e máquina, no exercício estético de criação, desafia todas as convenções artísticas. É o artista o responsável por transformar o que objetivamente não passa de sinais de informação, estímulos maquinais, zeros e uns, em poesia.

EX posição: redefinições de corpos e linguagens

Os corpos, portadores das diferenças fundamentais para a definição dos gêneros, são revestidos de signos que permitem sua subjetivação. A simbologia acerca do corpo feminino, considerado oposto ao corpo masculino, se constitui de um processo de criação de estigmas, pois impõe às mulheres uma condição natural de subserviência, uma inclinação ao pequeno, ao frágil e ao fútil. O privilégio do corpo masculino, tomado por medida de todas as coisas, tem em contrapartida a obrigação permanente de afirmação de sua virilidade, de seu instinto de conservação da espécie, e não permite hesitação sobre sua condição de provedor e de guardião da figura feminina. A construção das identidades de gênero, desse modo, decorre da utilização do corpo para tornar visível a postura e a ética de uma sociedade (BOURDIEU, 2002).

A euforia imagética contemporânea, as relações interpessoais carregadas de intenções simbólicas e a crescente performatividade das ações cotidianas imprimem um



novo sentido às identidades, que já não revelam as características subjetivas do indivíduo, mas se constituem como forma de tornar-se visível, de expor-se. Como explica Bauman,

[...] A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida [...] (2005, p. 91).

A investigação acerca dos potenciais comunicativos e expressivos da *performance* e da fotografia fundamentou o desenvolvimento de uma exposição fotográfica multimídia. O processo de geração de conceitos para a exposição se deu pela livre associação de ideias, palavras e expressões que mantivessem relação com a temática abordada ou com as linguagens a serem utilizadas e os objetivos previamente delimitados. Mais do que preocupações estéticas ou formais precipitadas, esta fase se deteve na construção de significados acerca dos conceitos, na busca por uma definição alheia ao determinismo lingüístico ou científico. A delimitação de sentidos para o *movimento* descreve os percursos e os limites no desenvolvimento da exposição.

Fruto do corpo ou objeto que se desloca no espaço-tempo. Tudo que se opõe ao estático. É o movimento o próprio impulso para o desenvolvimento, para a existência. É no movimento que se concretiza a vontade de ocupar o espaço, que o tempo se torna visível, verificável. O movimento também se faz observável no híbrido, na combinação de opostos, no rompimento das fronteiras, na dinâmica da cultura. O fazer artístico se concretiza na união entre ideia e natureza, no deslocamento e reorganização de materiais e referências, movimentos em direções opostas que se completam. Nos processos de recepção há também movimento, pois, as leituras se entrecruzam e o processo de significação se torna uma caminhada infinita.

As performances e fotografias terão por base convergências e divergências entre vontade e ação, evidenciadas a partir de diferentes resultados entre sensação e movimento, mente e corpo que ora caminham juntos, ora são opostos. É através do movimento que se busca a reorganização, o sentido para caminhar, o sentido de ser. A dramaticidade da movimentação e a valorização do caráter expressivo das imagens serão construídas a partir de fortes contrastes entre luz e sombra. A apreensão da fluidez dos corpos nas fotografias se processará dialeticamente a partir da tentativa de reconstituição dos sucessivos gestos ou do congelamento do gesto que, apesar de estáticos na imagem, deixam transparecer sua essência dinâmica.



A aplicação do conceito *movimento* à exposição objetiva ressaltar a fluência dos corpos duplamente presentes. A temporalidade das *performances* deverá dialogar com o espaço-tempo restrito construído na interação entre fotógrafo e equipamento. A partir de então se constrói um ambiente propício aos mais diversos movimentos, sejam eles físicos ou subjetivos, fruto das sobreposições de imagens, sons, referências e experiências individuais.

A EX posição se estrutura a partir da busca pós-moderna pela quebra dos dualismos, pela não-representação e a fragmentação dos significados, desconsidera que os padrões éticos, morais e estéticos do mundo social, condicionantes de todas as nossas experiências individuais e coletivas, não são fruto de uma simples convenção a partir de “[...] nomenclatura verbal e não podem ser abolidos com um ato de magia performática – os gêneros, longe de serem simples papéis [...], estão inscritos nos corpos e em todo um universo do qual extraem sua força [...]” (BOURDIEU, 2002, p. 116). O processo de redefinição social é, portanto, a redescoberta, ou re-significação do homem a si mesmo.

Considerações Finais

A arte, como forma de expressão, comunicação e conhecimento humano, traz junto ao ato de criação um processo de redefinição de sentidos, de criação de significados. O gênero, como construção social, segue a lógica própria de estruturação simbólica e é dinâmico, se adequa de acordo com os novos paradigmas que se estabelecem. A dramaturgia de Nelson Rodrigues pode ser considerada como exemplo da idealização da sociedade na criação de suas identidades, procurando negar ou dissimular suas características instintivas, primitivas.

A evolução tecnológica implica em novas formas de relacionamento interpessoal e numa nova organização das atividades a partir da dissolução virtual das barreiras espaço-temporais. O sujeito, assim como suas referências e discursos, apresenta um caráter fragmentário, em oposição à unidade observada no auge da modernidade. O caráter híbrido da cultura pós-moderna se processa também nas artes e na comunicação, que passam por um processo de convergência nunca antes experimentado.

A dissolução de linha tênue que demarca as fronteiras entre as linguagens permite a concepção de um produto artístico livre dos formalismos da arte tradicional. Desse modo, torna-se possível o diálogo, proposto nesta pesquisa, entre a criação



imagética através de materiais e técnicas advindos das artes plásticas e artes cênicas, expondo as dicotomias de materialidade-imaterialidade, temporalidade-atemporalidade na arte. A opção de desenvolver *performances* junto à fotografia decorre da necessidade de expressão de tais paradoxos, bem como do caráter de ruptura que tais linguagens apresentam.

Os processos de fragmentação e reorganização da produção artística revelam a visão de mundo do homem pós-moderno, que nega as identidades herdadas e tenta dar sentido às suas referências de individualidade e coletividade. Os valores morais, éticos e estéticos são questionados e transpostos. As personagens de Nelson Rodrigues, cujas ações se estruturam no instinto, na intuição, mesclam em si os estereótipos e arquétipos da sociedade atual. A (re)criação de imagens a partir do universo rodrigueano, desse modo, se processa como uma experiência intertextual, híbrida, sem que haja a pretensão da representação.

Referências

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia**: perspectivas da estética digital. São Paulo: Senac, 2005.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes: 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trans. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DRACO, Niuxa Dias. Espaços da cidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues. In: LIMA, Evelyn 'Furquim (org.). **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.



Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em 12 mar. de 2011. Disponível em <
[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?
fuseaction=termos_texto&cd_verbete=368&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=368&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8)>

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 1998.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação**: sintoma da cultura. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. **Culturas e artes do pós-humano** – da cultura das mídias à cibercultura. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SOUTO, Carla. **Nelson Trágico Rodrigues**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001