

MANIFESTO 15 DE AGOSTO

O Estranho Freudiano e a performance

Gamba Jr.¹

"...se fossem nossas almas visíveis aos olhos, se veria distintamente uma coisa estranha, cada um dos indivíduos da espécie humana corresponderia a alguma espécie do reino animal....os animais são as figuras de nossas virtudes e nossos vícios, errantes diante dos nossos olhos; os fantasmas visíveis de nossas almas." (Os Miseráveis - Victor Hugo).

Resumo

No dia 15 de agosto de 2006 começava a propaganda eleitoral gratuita. Em toda eleição, essa época gera muita polêmica por termos que encarar a realidade de nossos candidatos e a maneira como ainda fazemos política.

Diante dessa perplexidade é criada, então, uma intervenção urbana; acreditando-se que ações pontuais podem se constituir em experimentos originais de mobilização do olhar. O conceito de *performance* que orienta a intervenção aborda conteúdos estéticos e narrativos com uma dimensão particularmente mobilizadora por alterar o ambiente do hábito e do imutável com a circunstância do estranho. 'Estranho' que é resgatado na obra de Freud como uma profícua reflexão estética para a pós-modernidade.

Abstract

On the 15th of August of 2006 has started the free electoral publicity. In every election this fact creates a lot of controversial opinions because we have to face the reality of our candidates and the way we still conduct our politics.

Therefore, a urban intervention is created, believing that small actions can become original experiments in mobilization of points of view. The concept of performance that guides this intervention, brings aesthetic and narrative contents in a particular dimension by modifying the environment of the habit and of the invariant with the perspective of uncanny. 'Uncanny' that is rescued from the Freud theory as a productive aesthetic

¹ Nilton Gonçalves Gamba Junior é artista multimídia, Doutor em Psicologia e Professor do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

reflection to the posmodernity.

Introdução

A lei² eleitoral vigente em nosso país rege a existência de uma propaganda eleitoral gratuita durante os 45 dias anteriores à eleição. É obrigatório aos veículos de comunicação o cumprimento da exibição em horários e datas pré-determinadas das campanhas dos partidos e candidatos às eleições daquele ano – seja para presidente, senadores, governadores, deputados ou vereadores.

Em toda eleição, essa época gera muita polêmica por conta do enfrentamento de uma situação tensa onde temos que encarar a maneira como ainda fazemos política, uma fragilidade grave de nossas instituições sociais.

Apesar da necessidade de um instrumento de informação, o *Horário Eleitoral Gratuito* (HGE) ainda não tem uma filosofia satisfatória e se constitui como mais um reflexo polêmico de nosso panorama político.

Em 2006 ele ganhou ainda ganha mais relevância já que vivíamos um período de inúmeras denúncias de corrupção e desmobilização social. Nesse contexto de crise ética, surge um projeto embrionário de reforma política³ que tenta regular os gastos de produção para essas campanhas e perspectiva fornecer instrumentos para moralizar as propagandas. Evitando assim, os escândalos que emergiram nesses últimos anos – justamente relacionados à necessidade de campanhas extremamente caras.

Essa situação complexa ainda se agrava quando consideramos o poder da mídia

² Artigo 47 da lei 9.504 do código eleitoral.

³ Lei 11.300 que dispõe sobre propaganda, financiamento e prestação de contas das despesas com campanhas eleitorais, alterando a Lei nº 9.504, de 30 de setembro de 1997.

como formadora de opinião na contemporaneidade. Assim, aspectos plurais emergem dessa situação e a anestesia que a sociedade responde ao desempenho da classe política pode piorar o contexto por uma ausência de reflexão.

Diversas ações podem ser traçadas para aumentar a mobilização da sociedade em torno dessa situação e o design pode ter uma contribuição em particular. Paralela às campanhas oficiais do TRE nos diversos canais de TV, das ações de ONG em diferentes canais de mobilização e das instituições de ensino fundamental que provocam esforços de reflexão, a intervenção urbana intitulada MANIFESTO 15 DE AGOSTO realizada pelo laboratório <OMITIDO PARA REVISÃO CEGA> em parceria com o Núcleo <OMITIDO PARA REVISÃO CEGA> e a Companhia <OMITIDO PARA REVISÃO CEGA> promove uma ação que tenta despertar uma estranheza estética a partir de um projeto original.

Um fenômeno de mídia que faz emergir a fragilidade de nossas instituições democráticas gera também a manifestação que tenta fomentar a sociedade a refletir sobre essa situação, trazendo no próprio nome a relevância dessa data como um marco de redirecionamento do olhar sobre nossa sociedade e a relação dela como os objetos de comunicação.

Per-formare

Imbuído de realizar uma manifestação com o potencial de mobilização em torno do tema acima e tendo como ponto de partida o hibridismo de minha investigação acadêmica sobre veículos, comecei então pela pesquisa de um suporte.

Que mídia serviria a uma reflexão sobre esse fenômeno de comunicação tão pós-moderno?

O conceito de re-flexão me fez imediatamente pensar nos próprios veículos usados nessa campanha (rádio e televisão) onde uma manifestação estética provocaria um olhar para o veículo, para esse conteúdo em particular, sua atual banalidade e nossa hostilidade surda em relação a ele.

No entanto, a pesquisa teórica do laboratório está atualmente repensando os veículos com que já trabalhamos (impressos, vídeo, WEB, teatro e circo) a partir da noção de mídia como mediação e utilizando o contraponto do caráter presencial do teatro e do circo aos demais veículos usuais no campo do design. Por conta dessa reflexão sobre a tensão entre presença e mediação, veio a clareza de que o HEG, como fenômeno de mídia, tinha como uma de suas características mais importantes: uma particular fratura da *mediação* contemporânea com a audiência.

Pretendendo ser um substitutivo na cultura de massa para a ancestral Ágora democrática – que também se continua na experiência dos palanques –, as funções do HEG revelam uma rejeição original se comparadas a outros fenômenos de mídia. Assim, tendo o programa essa ascendência histórica presencial e uma posição tão diferenciada na comunicação mediada contemporânea, optamos por um veículo muito particular no campo das artes e que quase é definido como não-veículo: a *performance*. A *performance* então emerge como uma possibilidade de redimensionar o resultado que temos diante da mixórdia de veículos evocada em um contexto como esse.

Como manifestação tipicamente pós-moderna, a noção de *performance* não é um consenso nem um conjunto de regras claras.

Jorge Glusberg chegue a evocar uma ‘Pré-história da *performance*’ para citar sua relação direta com movimentos da vanguarda modernista como o Dadaísmo, o Futurismo,

o Surrealismo e até a Bauhaus – onde, apesar dessa relação, ainda não se utiliza o termo (GLUSBERG, 2006). Pois, é na década de 1970 que ele localiza o surgimento do termo em sua acepção pós-moderna.

Para Glusberg – ainda que o termo só vá ser difundido na década de 1970 – 1962 é o marco para a gestação do conceito de *performance*, pois nesse ano a obra *O Salto no Vazio* de Yves Klein, o surgimento do movimento *Fluxus* e o recital e Nova York do *Judson Dance Group* sintetizam uma nova onda cultural de expressão estética. Klein, por conta da sugestão do artista como a própria obra, o *Judson Dance Group* pelo esfumamento definitivo das fronteiras da dança e o movimento *Fluxus* pela transição que estabelece entre a linguagem adâmica dadaísta para um comprometimento ideológico e político tão presente na estrutura da *performance* e que nos interessa sobremaneira aqui.

A relação com seus antecessores mais remotos ajudam também a definir outras raízes como a idéia de fusão entre todas as artes, aspiração explícita da Bauhaus. Ou ainda a deformação de circunstâncias pré-estabelecidas, a ruptura com a submissão do teatro ao texto ou a espaços pré-determinados e a aceitação do acaso; aspectos evocados nos manifestos de Artaud.

E encontra-se ainda mais consolidada em movimentos como a Documenta de Kassel de 1972, onde fica flagrante a predominância da corporalidade sugerida por Klein e o propósito de liberar a arte de sua virtualidade.

Nesse delinear do conceito ele ainda reflete sobre sua etimologia, vendo na origem latina do termo *per-formare* a ênfase na processualidade e no valor do realizar em oposição ao realizado.

Dentre as inúmeras características da *performance* trazidas por esse estudo de

Glusberg, está a relação direta com uma revolução do campo da linguagem que advém da obra de filósofos pós-modernos como Foucault e Wittgenstein que enaltecem o conceito de ‘jogo de linguagem’. Ele chega a mencionar a sentença de Foucault para seus estudos sobre Roussel (1963) onde classifica a linguagem como o mais inevitável dos azares.

No entanto, a noção de *performance* calcado em suas origens no Modernismo, me aproximou também de um conceito desenvolvido por Freud em um dos seus poucos – senão único – textos sobre estética, *O Estranho* de 1919.

Além da relevância do texto para uma reflexão artística sobre as vanguardas, por conta de sua sincronia histórica (o texto data de 1919, auge do movimento modernista), é patente sua afinidade quando já nas primeiras linhas, ao justificar sua jornada pela seara da estética, ele introduz:

Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir. (Freud, 1919).

Ao pontuar sua visão de estética como *qualidades do sentir*, Freud deixa claro a ruptura com as reflexões exclusivas sobre o belo com as quais também rompeu a modernidade artística. Primariamente o Impressionismo no final do século XIX e finalmente os modernistas em seu século, que vão recolocar para a arte outras categorias para além do ‘Belo’ reiterado durante toda trajetória de Idade Moderna.

No entanto, a trajetória da História da Arte em direção à *performance* pós-moderna e especialmente o manifesto que apresento aqui desenvolve muitas outras relações com esse texto de Freud.

O Estranho

Apesar de partir da obra médico-psicológica de Jentsch (1906), Freud deixa claro que sua visão vai para além das colocações desse autor para o conceito de ‘Estranho’ que é tratado como uma incerteza intelectual que se tem diante algo não familiar. Para Freud, o sentimento estético do Estranho é algo além dessa incerteza com o desconhecido e, assim, já redimensiona algo importante na leitura crítica da Arte Moderna. Uma das conseqüências mais superficiais das vanguardas é a compreensão do sentido de ruptura proposto como simplesmente a instauração do novo, do original, quando na verdade, essa provocação com aquilo que rompe com o familiar é apenas uma parte do Estranho procurado, e talvez a mais óbvia e menos necessária.

Continuando sua reflexão, Freud propõe baseado na releitura da obra *Homem de Areia* de E.T.A. Hoffmann (1914) – também utilizada por Jentsch – e de uma vasta investigação etimológica, que na verdade esse ‘não-familiar’ é uma subespécie do ‘familiar’. Ou seja, o pressuposto de algo que foge à familiaridade requer em primeira instância uma formulação clara do que é familiar. Essa visão recoloca também o desejo do novo da vanguarda artística de uma forma que só os movimentos pós-modernos conseguiram postular com mais clareza. A idéia de algo sem relações com a cultura estabelecida, ou seja, estritamente novo, é relativizada pela pós-modernidade e muitas vezes tida como um gesto utópico, justamente por conta da interdependência com aquilo que o antecede. Não há como não partir do familiar e, por sua oposição, o não-familiar sempre terá o familiar como seu duplo implícito – especialmente se a intenção de ruptura for o vetor propulsor da experiência.

Além disso, as considerações sobre ‘o novo’, ‘o estranho’ ou o ‘não-familiar’ que partem desse germen, ‘o familiar’, vão sempre estimular a reflexão sobre os limites desse novo quanto às subjetividades que o recebem. Diferentes indivíduos em diferentes culturas vão lidar com o não-familiar a partir de seu familiar, propondo uma diversidade de recepção que desmistifica o poder universal do objeto em ser vanguarda, o que traz questões centrais para a pós-modernidade:

Como será o estranho gerado na experiência dos sujeitos alheios ao familiar que gerou sua ruptura? Será que essa circunstância do ‘totalmente novo’ culturalmente não leve a ausência de interlocução?

Seguindo sua reflexão, o Estranho é ampliado por Freud quando também é vinculado à emersão de sentimentos recalçados: algo reprimido que retorna.

...pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. (Freud, 1919)

Mais uma definição para o Estranho que podemos investigar na experiência modernista e encontrar explícita em obras pós-modernas. Se as rupturas de algumas vanguardas as aproximam de estéticas primitivas – como as pinturas ruprestes e o Cubismo – o Pós-modernismo deixa verdadeiramente explícito esse diálogo com movimentos estéticos ultrapassados. No modernismo o diálogo com culturas primitivas advém do desejo de encontrar uma linguagem adâmica, original, sem traços de cultura (e por isso novo). No Pós-modernismo o resgate tem justamente o papel inverso ao adâmico, ele busca a sobreposição inexorável das culturas. Assim, o resgate do que foi reprimido em uma cultura desperta nas experiências dos indivíduos a mesma tensão da emersão do familiar

recalcado, ainda que essa repressão tenha sido feita como um movimento cultural, mas com conseqüências nos indivíduos.

Freud também vê no ‘duplo’, conceito desenvolvido por Otto Rank, uma das experiências usualmente reprimidas e aí, ele mesmo faz a ponte entre os aspectos subjetivos e culturais. O ‘duplo’ como uma segurança contra a destruição do ego, é citado como uma experiência tanto da infância como das culturas primitivas. Portanto, pode retornar subjetivamente ou culturalmente (nos indivíduos de uma cultura) como algo familiar, mas rechaçado, gerando então o sentimento de Estranho.

Portanto, o advento da *performance* na segunda metade do século XX, traz em sua formulação uma série de elementos diretamente relacionados com essa reflexão. E pode ser também redimensionada por esse conceito. Quando é citado a ‘deformação de circunstâncias pré-estabelecidas’ eis aí a subversão proposta pelo modernismo que encontramos revisitada e ampliada em um contexto pós-moderno.

Por que?

Porque essa deformação contempla muito mais um Estranho que retire o indivíduo e sua coletividade de uma situação de anomia, do que propriamente a certeza peremptória do novo. É esse sentimento subjetivo que Brecht irá tratar como distanciamento e que terá para arte o papel de um olhar mobilizador que rompe com a falência crítica da rotina. A repetição esvaziada e sem distanciamento tira do gesto sua possibilidade crítica – é o familiar elevado às últimas conseqüências pela cultura de massa, um cotidiano que deixa esvaír sua própria alteridade.

Logo, a busca pelo novo que rege o próprio conceito de vanguarda a partir do século XX, se encarada por esse prisma do Estranho Freudiano também relativiza sua

distância absoluta de outros movimentos artísticos. É óbvio que, como menciona Greenberg (1996), a ruptura e o novo só são categorias explícitas e inexoráveis na arte moderna, mas, o estranhamento do mundo e a revitalização de um ponto de vista consensual tem sido sem dúvida um dos aspetos que define a Arte como produtora de conhecimento. É óbvio que em alguns momentos históricos esse estranhamento com o ‘estabelecido’, se dava pela ruptura com o popular ou o pouco sofisticado, criando um gesto de elaboração estética e elitista. Mas, para além das questões ideológicas, é possível ver uma angústia comum com a instalação do familiar que oprime e conseqüentemente uma inclinação para fazer emergir o desconforto naquilo que foi recalcado.

É assim que se estabelecem as pontes entre o *Per-formare* pós-moderno, toda sua lucidez sobre a utopia modernista, o conceito de Estranho Freudiano e esse manifesto que é erguido sobre essas prerrogativas.

O Manifesto 15 de Agosto

Além da escolha pela *performance*, o Estranho Freudiano também fez com que fossem adotados alguns partidos estéticos, como a representação da fábula e sua construção simbólica. Como insinua a epígrafe de Victor Hugo, a fábula exercita uma representação possível da ‘alma’ utilizando os animais como símbolo de questões ancestrais. Nesse caso, para além de um ponto de vista anímico, a fábula nos aproxima de um universo simbólico característico da infância ou de outras culturas, o que faz emergir o estranhamento que nos detemos aqui.

Embora Freud faça uma diferenciação entre o Estranho encontrado na obra de ficção e a experiência do Estranho na emersão de uma experiência recalcada, no caso da

fábula podemos encontrar ambos por se caracterizar como uma forma narrativa rechaçada nas culturas racionalistas.

Assim, a figura da ave de rapina que norteia o manifesto, é escolhida para dar à *performance* essa dimensão de fábula. Ou seja, antropomorfizando um animal e dando a ele uma função simbólica de representação.

Pesquisando a mitologia em torno dessas aves, especialmente a dos corvos, ficava claro o seu vínculo com o espírito de denúncia do manifesto e com o objeto de sua denúncia (HEG).

É recorrente uma associação do corvo à comunicação, especialmente a do mau agouro. Aquele anúncio que ninguém quer dar, aquela mensagem que ninguém quer ouvir – o que aproxima a ave também da representação da morte, além de seu vínculo natural com o tema por se tratar de uma ave de rapina.

Mas o mais relevante para esse trabalho é o aspecto do mensageiro de notícias ruins. A mitologia grega, por exemplo, é exemplar nesse simbolismo. O corvo na verdade era branco e tinha a função de mensageiro de Apolo, mas, depois de trazer uma má notícia despertou a fúria do Deus que irritado o chamuscou de preto. Apolo revela a fúria que confunde o meio com a mensagem.

Na mitologia celta ele também era branco e profético, mas por uma mensagem mentirosa foi condenado a ficar com a plumagem preta pelo Deus da adivinhação. Na mitologia escandinava existem dois corvos que trazem outros dois elementos pertinentes ao universo da comunicação: Hugin (reflexão) Munin (Memória), e mesmo em culturas africanas, como os Licualas no Congo, o corvo é o pássaro capaz de prevenir sobre um infortúnio.

Em vários ditos populares coincide uma narrativa de que quando Deus criou a galinha, o Diabo criou o corvo, ou a crença de que quando um corvo vem grasnar em uma casa na qual alguém está enfermo, é um sinal de que ele morrerá dessa doença. E assim, a figura chega à cultura contemporânea com uma recorrente associação com a morte, o desconhecido e o infortúnio.

O infortúnio que ele comunica varia, então, de algo indesejável a algo com a possibilidade profética de informar sobre o mal para a prevenção do mesmo. Por conta dessa expressão arquetípica, a imagem do corvo pareceu uma ótima metáfora para esse evento (HGE) que traz um conteúdo que ninguém quer ouvir.

Voltando ao conceito de *performance*, a dimensão processual foi determinante ao se pensar no modelo de caminhada ou passeata. A idéia de corvos andando silenciosamente pela cidade exatamente no dia no início do HGE é um contraponto à publicidade política, com as quais a cidade se via impregnada. Ao invés das faixas com dizeres, dos folhetos com nomes de candidatos ou siglas de partidos e de toda verborragia nos veículos comunicação eletrônica, o silêncio seria o instrumento que firmaria um contraste e seria determinante na processualidade. Ao invés de um texto objetivo ou de uma faixa com dizeres explícitos sobre as intenções do movimento, a caminhada silenciosa provocou um estranhamento recorrente, justamente por não dizer nada de objetivo. Vários transeuntes perguntaram sobre o vínculo com algum partido e comunicavam terem achado estranha a falta de faixas ou cartazes em um evento naquele período eleitoral.

Para que a caminhada tivesse destaque no cenário urbano foi escolhida a técnica circense de perna-de-pau. Acrobatas utilizando pernas-de-pau, um figurino negro e longos cajados pretos criavam figuras exóticas e bastantes destacadas da paisagem cotidiana.

Além do planejamento estético, foram escolhidos três pontos da cidade com grande fluxo de pessoas e veículos no horário do *rush* para o trabalho. Dessa forma, o cotidiano seria mais um aliado na construção da sensação de Estranho. Ao invés de uma praça ou um anfiteatro, as calçadas onde se caminha apressado para o trabalho seria o *set* perfeito para essa *performance* que visa o Estranho.

Junto com a caminhada, alunos dos cursos de Psicologia, Comunicação Social e Design documentaram com fotografia e vídeo a reação das pessoas. Depoimentos foram colhidos provocando os transeuntes a se colocarem em relação às imagens. Esses depoimentos registram a amplitude de significados e leitura de uma obra aberta como essa e a maneira como esse sentido difuso não afeta a eficácia expressiva do evento.

Paralelo a essa mensagem aberta e processual, um esforço de assessoria de imprensa fez com que chegasse à redação dos principais jornais um release sobre o manifesto. Por conta disso, no dia agendado, além dos transeuntes pegos de surpresa, jornalistas fotografavam e filmavam o evento – o que gerou no dia seguinte um derradeiro gesto que legendou as intenções centrais da *performance*. Os jornais publicaram as fotos com trechos do release como fora planejado – a mídia cumpriu um papel de informar a posteriori, já que essa informação dita durante o ato faria o mesmo perder seu impacto de mistério.

Para encerrar o evento, nas vésperas da eleição uma grande exposição foi montada na PUC-Rio com todo material recolhido, como fotos e vídeos de depoimentos ou animações produzidas pelos alunos do curso de Design. Era um último alerta para nossa responsabilidade nesse processo confuso e defasado que chamamos de política. Política essa que, tão impregnada em nossos gestos cotidianos de cansaço e falta de distanciamento

acaba por gerar uma falta de critérios. Uma falta de valores, reflexos, soluções e perspectivas que criam uma demanda adiada, ignorada e emergencial: a demanda por alterar o cotidiano pela emersão do ‘Estranho’.

Considerações Finais

Hoje, uma documentação multimídia registra todo o evento, mostrando o fôlego da *performance* em se reorganizar, gerando novas formas de processamento e documentação. Essa possibilidade de uma estrutura aberta advém, com certeza, de um germe moderno de se repensar e que, como já apresentado aqui, tem sido embrionariamente o papel da Arte na Idade Moderna Ocidental, um valor essencial para o modernismo e uma possibilidade mais ampla no pós-modernismo.

A relevância da discussão sobre o Estranho na obra de Freud é apontar essas conexões que protegem as vanguardas modernistas de um paradoxal uso totalitário e fascista. As diversas releituras da pós-modernidade podem ir de um descrédito irônico, tratando-a como ingênua e utópica, a uma reprodução acrítica onde o não questionamento, por outro lado, pode acarretar uma ritualização da ruptura e um esvaziamento de sua função.

O resgate desse Estranho descrito nas primeiras décadas do século XX cumpre o papel de tornar mais complexo um conceito tão facilmente banalizado e superficializado: a vanguarda artística. Seja a negação formalista ou a reprodução esvaziada tiram a profundidade de contribuições desse período e seus manifestos. Assim, a dimensão psicológica do Estranho, seu paralelo cultural e o desejo moderno de se repensar são algumas das idéias mestras de um *manifesto* feito apesar – ou justamente por conta – de

uma sociedade onde é vigente o descrédito consensual ao sentido de *manifesto*.

Referências Bibliográficas

FREUD, Sigmund. O Estranho. Em *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (versão 2.0) - CDROM - Imago Ed., RJ.

GLUSBERG, Jorge. *Arte Da Performance*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo, Ática, 1996.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e Literatura*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1994.

HOFFMANN, E. T. A. *Contos Sinistros*. São Paulo, Editora Max Limonad, 1987.

JENTSCH, Ernst. *On the Psychology of the Uncanny* (1906), *Angelaki* 2, no. 1 (1997).

Notas