

Per-formare Manifesta

LaDeH e O Manifesto 15 de agosto

Introdução

Em uma coletânea na qual pretendemos promover um pensar sobre o espaço público a partir da obra de Benjamin, trago dois episódios recentes de minha pesquisa que são naturalmente fruto de um diálogo reiterado com as noções presentes na obra do autor. O primeiro episódio é a criação, no ano passado, de um novo Laboratório no Departamento de Artes e Design da PUC-Rio que denominei de LaDeH, Laboratório de Design de Histórias. O segundo, diretamente relacionado ao anterior, é o primeiro trabalho organizado pelo laboratório e que serve de referência para esse artigo, a *performance* intitulada MANIFESTO 15 de AGOSTO (fig. 1) – e que me coloca mais diretamente ligado a esse recorte temático: espaço público.

Ambos atravessarão esse texto como frutos de uma reflexão interdisciplinar com a obra benjaminiana. E, como tal, começarei pelo que poderia ser mais irrelevante nesses episódios, mas que a obra de Benjamin me ensinou a enxergar como um possível poético no pequeno, no menosprezado. Algo que tange o corcundinha inaudito, o mapa celeste cheio de subtextos imagéticos ou o dizer de algumas meias em uma gaveta que em vários momentos de sua obra nos fazem de fato pensar filosoficamente.

Começo então pela ludicidade que encontrei no som que denomina o tal laboratório. O acróstico LaDeH, embora satisfazendo a construção da sigla necessária ao nome ‘Laboratório de Design de Histórias’, em meio a algumas outras opções de siglas e denominações me tocou por uma segunda leitura de LaDeH, que me remetia à ‘Lá de’, ‘Lá de algum lugar’. Um apontamento reticente que não consegue afirmar sua origem, ou se percebe perplexo ao não saber dela: ‘Lá de...’. Na brincadeira com o acróstico, veio a revelação de algo que estaria no cerne de minha própria prerrogativa como artista, designer e pesquisador, um ‘Lá de...’ permanente, acolhido com generosidade pelo

DAD (Departamento de Artes e Design da PUC-Rio) que é um exemplo de interdisciplinaridade e criatividade acadêmica.

Pois esse ‘Lá de...’, mais do que uma coincidência encontrada em um acordo fonético, é a tradução de uma formação extremamente complexa que envolve uma trajetória para lá de tortuosa e que os que conhecem meu currículo ou minhas andanças podem ratificar, mas que não cabe aqui explicitar, apenas pedir que acreditem. Essa tortuosa trajetória que ora é chamada de multimídia, ora de multidisciplinar e ora de insana – por aqueles que me são mais íntimos – se tornou muito tempo atrás um conceito ‘iluminado’ pela obra de Benjamin. Foi quando enxerguei nesse ‘Lá de’ reticente uma ação inconformada com rótulos e lugares pré-concebidos e ao mesmo tempo, um diálogo com esses lugares, por não acreditar na ignorância deles.

Assim, essa trajetória insana se revelaria não só uma pulsão, melhor dizendo, uma compulsão epistemológica, mas uma ação revolucionária contra um certo fascismo que enxergava em diversas instâncias sociais, fosse na academia, na arte ou no mercado – ou no entrecruzamento dos três – e que geravam um corporativismo calcado na proteção de nichos e categorias. E é em Benjamin que pude encontrar um gesto permanente de luta contra a apropriação do conhecimento por instâncias autoritárias. Dimensão política que serve tanto para falar da origem desse laboratório, como estará intimamente ligada a toda reflexão presente no manifesto que apresento aqui.

Experiência Narrativa

Feito essa primeira introdução sobre a sonoridade do ‘lá de...’, passo ao seu conteúdo de fato. A possibilidade da noção de ‘Design de Histórias’ é intimamente ligado ao conceito de experiência narrativa que Benjamin traz em sua obra. Não só em sua reflexão mais direta em ‘O Narrador’ (BENJAMIN, 1993), mas em diversos outros textos onde ele se coloca transferindo claramente a teoria narrativa do âmbito do estudo do veículo, como propunham os formalistas, para a experiência intersubjetiva que ele denomina de ‘intercâmbio de experiência’.

Esse deslocamento do estudo calcado nas técnicas e materiais para um

estudo direcionado para a experiência do sujeito, é sem dúvida um sintoma de um modernismo tardio que vai originar no âmbito das artes – nas décadas seguintes à sua morte – o movimento ‘pós-modernista’. Apesar de posterior à sua morte, Benjamin forja um contato histórico visionário, bem à maneira de sua teoria, que permite perceber no âmago do modernismo a sua própria contradição. Benjamin faz pulsar no movimento sua própria crítica – ele o faz assim também com o surrealismo, com o advento do romance ou do cinema, criando uma visão histórica original como demonstra a obra ‘Passagens’ (Benjamin 2006), em ênfase nesse encontro. Deixando claro que no contrapelo benjaminiano encontra-se não só um novo olhar para o passado, mas um encontro messiânico com o porvir.

Como outras teorias também se debruçariam de outras tantas maneiras sobre esse deslocamento apontado precocemente por Benjamin, o Pós-modernismo, se consolidará, entre outros aspectos, por uma irreverência proposital diante do suporte¹. Com a experiência estética ou narrativa concentrada no âmbito da linguagem e de sua dimensão subjetiva, esse suporte perde sua autonomia modernista e se esfacela em inúmeros recursos que se traduzirão pelo já desgastado termo multimídia. E é essa dimensão multimídia da segunda metade do século XX que permitirá novas propostas de enfoque para a teoria narrativa que não obedece exclusivamente às teorias lingüísticas, mas que demandam outros referencias teóricos para pensar uma experiência mais contemporânea. Assim, a Gestalt, a fenomenologia da recepção, a semiótica, a estética e a própria lingüística encontram um desafio de pensar uma produção narrativa múltipla em linguagens. Essa nova perspectiva pode ser descrita através do conceito de hibridismo, onde podemos identificar quatro circunstâncias básicas:

- Hibridismo de linguagens (textual, imagética):

Essa talvez seja a circunstância mais ontológica do campo do design que lida desde seus primórdios com essa possibilidade de veiculação que inclui o texto e a imagem como elementos básicos de composição.

- Hibridismo de suportes (web, impresso, CD-ROM, vídeo):

¹ Suporte aqui é a característica material do veículo, seus materiais e técnicas que determinavam uma classificação para a Arte em função do veículo – classificação que entra em cheque após o modernismo.

A segunda metade do século XX consolida um período de desafios onde a comunicação audiovisual de massa e a tecnologia digital pulverizam a experiência de mediação em inúmeros materiais com aspectos técnicos próprios, funções diferenciadas e recursos plurais – gerando a multiplicidade de veículos ou suportes que descrevemos aqui. Essa diversidade vai atravessar o campo do Design com novos desafios de sistematização de conhecimento.

- Hibridismo de fluxos (linear, ramificado, seqüencial, planar);

O advento dessas novas tecnologias gera uma outra revolução no campo da comunicação que é a transformação direta na ordenação de conteúdo e na organização da matriz temporal. Se o cinema revoluciona o início do século XX com a analepse, o final do mesmo século assiste a novas formas de produção de conteúdo (imagético ou textual) que definem conceitos calcados na interação do leitor e na fragmentação nas relações espaço/tempo. Essas novas matrizes demandam novos sistemas e documentação, uma atualização técnica e teórica que se encontram no campo dos estudos sobre narrativa.

- Hibridismo de estímulos sensoriais (imagem, som, tato, movimento);

Nesse novo contexto a imagem e o texto impresso não são mais o único objeto do Design e nem podem mais ser tratados assim. A perspectiva inexoravelmente multisensorial dos suportes na contemporaneidade pressupõe um estudo interligado desses estímulos e de sua recepção.

Assim, o conceito de Design de Histórias é erguido sobre o hibridismo inexorável no cinema descrito em 'A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica' (Benjamin 1993), da interatividade poética profetizada em 'Rua de mão única' (id. 1994) ou no mais recente 'Passagens' (id. 2006), como identifica Willi Bolle em seu Pós-fácio à edição brasileira, e sobre a noção de intercâmbio de experiência que encontramos no já citado 'O Narrador'.

E, dessa forma, o LaDeH vai ao encontro de uma produção cultural que se reflete em narrativas construídas em lugares tão distintos como a televisão, a *world wide web*, ou novelas atualmente difundidas por celulares. Animações, quadrinhos, ilustrações literárias, vídeo intervenções, instalações multimídias, são apenas alguns lugares de expressão dessa acepção de "Design de Histórias"

que já é presente na cultura e marca a contribuição do campo do design para a produção ficcional. O vínculo de minha produção com essa premissa fica claro quando no início dos anos 90 fui apontado pelo Jornal O GLOBO como o primeiro autor brasileiro de quadrinhos para então incipiente Internet, quando na verdade só enxergava ali uma possibilidade expressiva de contar histórias sem nenhum preconceito ou rótulo que nublasse minha visão para àquela experiência naquele suporte.

O Manifesto 15 de Agosto

No LaDeH, assim descrito, emerge então uma primeira ação em agosto do ano passado em parceria com o Núcleo de Animação do Departamento de Artes que tem a sigla NADA – não vou me deter novamente nessa nossa vocação em fazer poesia com nossas denominações burocráticas – e a Cia. Nós Nos Nós-Tragédias e Comédias Aéreas.

O NADA, dirigido pela Profa. Cláudia Bolshaw, participou do projeto coordenando a documentação da intervenção, incluindo as fotos retiradas pelo artista João Penoni e que ilustram esse texto. Os artistas da Cia. Nós Nos Nós realizaram as técnicas circenses (fig. 2).

Mas, antes de falar do manifesto, propriamente dito, cabe, depois de tantas considerações sobre a pós-modernidade, refletir sobre o conceito de manifesto nesse contexto. Segundo Nathalie Heinich (Heinich, 1994), a modalidade manifesto surgiu no século 16 como forma de declaração pública, solene e escrita, já com função de descrever, justificar e recomendar. Só no século 19 ganha caráter de oposição e tem sua autoria relacionada a um grupo. É também no final desse século que é utilizado por um grupo de artistas para declarar publicamente suas idéias – Ela se refere ao manifesto simbolista de 1886, publicado no jornal francês *Le Figaro*.

Já a pós-modernidade e sua descrença nas utopias modernistas vão refutar esse sentido de manifesto como descreve Danton (DANTON, 2006). É bem verdade, que muitas vezes esse refutar se dará através de ações ou textos que, se não fosse pela oposição conceitual, poderiam sim ser considerados como

manifestos. Danton se baseia na reflexão que Lyotard (LYOTARD, 2004) faz sobre a condição pós-moderna e a falência das metanarrativas para descrever a falência do conceito de manifesto na pós-modernidade. No entanto, diante de um conteúdo político como o que apresentaremos a seguir e face à própria meta-reflexão possível no pós-modernismo, resgatamos o termo como uma provocação no âmbito da linguagem para se repensar essa pós-modernidade e suas categorias plásticas e permanentemente expostas à crítica. A própria obsolescência do termo 'Manifesto' pode falar muito da cisão da prática política na cultura contemporânea. E aí, através dessa dimensão política introduzo o conteúdo dessa intervenção.

A data do manifesto fala muito de seu conteúdo. No dia 15 de agosto começava a propaganda eleitoral gratuita do ano de 2006. 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.

Ao mesmo tempo em que a opinião pública manifesta desconforto com uma lei que obriga a exibição de algo em plena democracia, esse espaço também tem sido historicamente um lugar de injustiças, onde é difícil distribuir horários e cotas de forma igualitária.

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 mais relevância já que vivíamos um período de inúmeras denúncias de corrupção. Nesse contexto de crise ética, surge um projeto embrionário de reforma política³ que tenta regular os gastos de produção

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.

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.

Somando-se a esses eventos, a desmobilização com que a sociedade responde ao desempenho da classe política piora o contexto por uma ausência de reflexão.

Diversas ações podem ser traçadas para aumentar a mobilização da sociedade em torno dessa situação e a arte pode ter uma contribuição em particular. Paralela às campanhas oficiais do TRE nos diversos veículos de comunicação, das ações de ONGs em diferentes canais de mobilização e das instituições de ensino fundamental que provocam esforços de reflexão, a obra intitulada MANIFESTO 15 DE AGOSTO promove uma ação que tenta despertar uma estranheza estética a partir de uma intervenção urbana.

Estimulado a realizar uma manifestação com o potencial de mobilização do olhar em torno desse fenômeno e tendo como ponto de partida a dimensão multimídia do LaDeH, comecei então pela pesquisa de um suporte.

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

O conceito de meta-reflexão me fez imediatamente pensar nos próprios veículos usados nessa campanha (impressos, rádio e televisão).

No entanto, minha pesquisa tem se concentrado recentemente na tensão entre mediação e presencialidade, envolvendo mais diretamente o estudo do teatro e do circo. Dessa pesquisa sobre a tensão entre presença e mediação surge a problematização de que o HEG, como fenômeno de mídia, tem como uma de suas características mais importantes ser um evento com uma idiossincrática falência da função de mediação.

Ao mesmo tempo que pretende ser um substitutivo na cultura de massa para a ancestral *Ágora* democrática, as funções não cumpridas do HEG revelam uma nulidade original se comparadas a outros fenômenos de mídia contemporâneos (tão preocupadas com eficácia). Assim, tendo o programa essa ascendência histórica presencial e a posição tão diferenciada na comunicação

mediada contemporânea, optei por um veículo muito particular no campo das artes e que quase é definido como não-veículo: a *performance*. É aí que aproximamos o projeto de uma apropriação do corpo e da cidade.

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

Jorge Glusberg (GLUSBERG, 2006) chega a evocar uma ‘Pré-história da performance’ para citar sua relação direta com movimentos da vanguarda modernista onde, apesar dessa relação, ainda não se utiliza o termo. 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 três acontecimentos forjam o conceito: O Salto no Vazio de Yves Klein, por conta da sugestão do artista como a própria obra, o recital de Nova York do Judson Dance Group pelo esfumaçamento definitivo das fronteiras da dança e o movimento Fluxus pela transição que estabelece entre a linguagem adâmica dadaísta para um comprometimento com a mensagem tão presente na estrutura da *performance* e que nos interessa sobremaneira aqui.

Apesar da anacronia do surgimento da *performance* em relação a obra de Benjamin, a relação da mesma com seus antecessores mais remotos – como traçada por Glusberg – ajuda a definir raízes comuns com a obra do autor. Podemos citar, por exemplo, 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.

Nesse delinear do conceito, Glusberg 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.

Mas à luz da obra de Benjamin, talvez o aspecto mais relevante tenha sido levar às últimas conseqüências a ruptura com o suporte, mesclando artes-plásticas e artes cênicas, elevando o próprio artista à categoria de suporte e ao mesmo tempo rompendo com os espaços convencionais de exibição. A maneira como a *performance* propõe uma ocupação de novos espaços tem como semente

o desejo expresso por Benjamin de afastar o inevitável mal-entendido da ‘arte pela arte’.

Planejando a execução dessa *performance* e norteado pelo sentimento de liberdade espacial, a obra de Benjamin sobre o Surrealismo (‘Surrealismo – O último instantâneo da inteligência européia’ de 1929 - BENJAMIN, 1993.) trouxe um dado fundamental quando reflete sobre a Urbe em contraponto à arte surrealista:

“nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.” (BENJAMIN, 2003. p. 26.)

No contexto dessa eleição, proibidos de colar cartazes ou galhardetes, a ocupação do espaço público pelos políticos foi particularmente surreal. Ávidos de possibilidades de divulgação de seus produtos, os partidos investiram ainda mais em um recurso livre: a contratação de jovens com placas e galhardetes ambulantes. As esquinas, os sinais, as praças eram ocupadas por profissionais que substituíam os postes e as fachadas. Mas essa substituição não era a única, um movimento tipicamente neo-liberal exacerbava a total falta de vínculo desses cabos eleitorais. As motivações ideológicas ou os interesses em benefícios de campanha foram substituídos pela remuneração financeira imediata, pequena e pontual. Era possível identificar que muitos dos cabos eleitorais de momento não sabiam sequer a qual candidato serviam ou trabalhavam em turnos diferente para diferentes partidos (fig. 3).

Ao mesmo tempo, o problema do custo em si e da poluição visual da cidade também eram apenas adiados. O cenário urbano era então de fato surreal como propunha Benjamin e seria essa a grande matéria prima do manifesto.

Além da escolha pela *performance* e da ocupação do espaço urbano, a referência de Benjamin ao universo de narrativas de tradição oral, fez com que fossem adotados alguns partidos estéticos, como a representação da fábula e sua construção alegórica. Assim, a figura da ave de rapina que norteia o manifesto (fig. 4), é escolhida para dar à *performance* essa dimensão de fábula. Ou seja, antropomorfizando um animal e dando a ele uma função alegórica 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 chamou de preto.

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 presentes na teoria narrativa de Benjamin: 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.

Além da premissa metafórica, o mau agouro também é uma proposta estética e política de Benjamin no seu tratado sobre o surrealismo, onde ele considera:

“Descobriremos que o culto do mal é um aparelho de desinfecção e isolamento da política contra todo dilentantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho.” (BENJAMIN, 2003. p. 30)

Esse ‘mal’ que o autor traz como fator revolucionário é oposto claramente ao sentido de bem-estar virtual promovido pelo fascismo, tanto que mais à frente completa:

“...todos agem como se fossem anjos, todos possuem tanto como se fossem ricos e todos vivem como se fossem livres. Não há nenhum vestígio real, bem entendido, de anjos, de riqueza e de liberdade. Apenas imagens.” (BENJAMIN, op.cit.. p. 33)

E Benjamin finaliza culpando essas imagens pelo seu otimismo vinculado a social-democracia desafiando encontrar no mau agouro, a lucidez e a realização:

“Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço de ação política o espaço completo da imagem.” (BENJAMIN, op.cit.. p. 34)

Assim a imagem nefasta de aves de rapina invadindo o espaço público em oposição às cores brilhantes das campanhas e os rostos felizes dos candidatos foi o partido adotado.

Voltando ao conceito de *performance*, a dimensão processual foi determinante ao se pensar no modelo dessa intervenção como 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. Pois, 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 (fig. 5).

Para que a caminhada tivesse destaque no cenário urbano foi escolhida a técnica circense de perna-de-pau associada a um figurino negro e longos cajados pretos, o que criava figuras exóticas e bastantes destacadas da paisagem cotidiana (fig. 6). Mas é Benjamin, ao pensar no ambiente urbano como surreal, que vai formular que a dialética da embriaguez pura e sua dimensão espacialmente onírica deve se aproximar de nós, como destaca Rolf Tiedeman, na introdução a edição alemã de 'Passagens'. E esse "fazer entrar em nossas vidas" está em 'Surrealismo' quando afirma:

"Só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e impenetrável como cotidiano." (BENJAMIN, op.cit.. p. 33)

Assim, foram escolhidos três pontos da cidade com grande fluxo de pessoas e veículos no horário do *rush* para o trabalho: Av. Atlântica, Cinelândia e Av. Jardim Botânico (figs. 7,8 e 9). Dessa forma, o cotidiano seria mais um aliado na construção da sensação de embriaguez profana tão típica da arte. Ao invés de uma praça ou um anfiteatro, as calçadas onde se caminha apressado para o trabalho seriam o *set* perfeito para essa *performance* que visa esse fantástico acessível.

Junto com a caminhada, alunos dos cursos de Psicologia, e Design documentaram com fotografia e vídeo a reação das pessoas. Depoimentos foram colhidos provocando os transeuntes a se colocarem em relação às imagens exóticas. 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 mensagem aberta e processual desse 'manifesto pós-moderno', um esforço de assessoria de imprensa fez com que chegasse à redação dos principais jornais um release sobre a *performance*. 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 exposição foi montada na PUC-Rio com todo material recolhido, como fotos e vídeos de depoimentos e animações produzidas pelos alunos do curso de Design e Psicologia. 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 lucidez. Uma falta de valores, reflexos, soluções e perspectivas que criam uma demanda adiada, ignorada e emergencial: a demanda por alterar o cotidiano pela melancolia benjaminiana.

E essa dimensão política, melancólica e transcendente na obra de Benjamin fez com que o manifesto – como mostram algumas imagens aqui – se tornasse praticamente uma ilustração ambulante pelo espaço urbano. Ilustração dessa filosofia especialmente descrita em uma sentença sua e que destaco aqui para legendar uma das imagens (fig.10):

“O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica a flânerie, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós.” (BENJAMIN, op.cit.. p. 33).

* A intervenção tem mais imagens e ficha técnica no site da cia. (www.nosnonsos.com.br) e no site do NADA (www.dad.puc-rio.br/nada).

**

FICHA TÉCNICA

Criação e direção geral: Gamba Jr. Realização: Cia. Nós Nos Nós – Tragédias e Comédias aéreas, LaDeH (Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio) & N.A.D.A. Nucleo de Animação PUC-Rio Direção de Produção: Maria Cláudia Bolshaw Acrobatas: Cláudio Bittencourt, Gamba Jr., Vânia Penteadó, Toninho Lôbo Direção de Arte: Gamba Jr. Batedor: Juliana Féres Fotos: João Penoni

DOCUMENTAÇÃO EM VIDEO

Coordenação: N.A.D.A. – Núcleo de Animação PU- RIO Gravação: Maria Claudia Bolshaw e Gabriela Gusmão Cameras de Apoio: Cristine de Noronha; Fernando Cardoso; Paulo Dupke e Goma Entrevistas: Jessé

DANTON, Arthur. *Após O Fim da arte – A Arte Contemporânea e os limites da História*. São Paulo, EDUSP, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. *Rua de Mão Única*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *El Arte De La Performance*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.

HEINICH, Nathalie. *Les manifestes et l'avant-garde artistique*. In: *2 Rencontres internationales de sociologie de l'art-grenole*. BROOHAERS, Marcel (org.). Bruxelas: La lettre volée, 1994.

LYOTARD, Jean François. *A Condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2004.