

Let it bleed

Prepare-se para levar umas porradas das imagens que você vai ver na seqüência deste texto. As imagens das obras que Dora Longo Bahia, uma artista paulistana, trouxe para sua exposição Escalpo carioca e outras canções. Obras que exemplificam alguns dos motes da artista – parte deles a vêm mobilizando desde o início de sua trajetória nos anos 1980. Num repasse rápido: verdade e ficção; autobiografia e contexto histórico; a materialidade da linguagem; o apagamento das fronteiras entre a alta cultura e a matéria bruta – rock, comics, pichação etc. – que nos chega sob o rótulo vago e abrangente de cultura urbana.

O trabalho de Dora Longo Bahia não caminha em linha reta e tampouco essas questões podem ser vistas em separado. Além de se contaminarem mutuamente, são densas e complexas, cada uma com desdobramentos e camadas subjacentes. E se essas questões podem ser generalizadas a vários artistas de agora, o mesmo não pode ser dito de seus trabalhos, os quais, em nosso limitado panorama, não encontram paralelo.

Pode ser estranho dizer isto de uma obra tão marcada pela atmosfera barra pesada da vida urbana, mas o fato é que a beleza mantém-se como um substrato seu – “Eu acho fazer um trabalho bonito uma das coisas mais difíceis, um dos maiores desafios da arte”.¹ Mas de qual beleza se está falando? Certamente uma beleza que não se reduz ao fato plástico, que pode ser um evento ou uma ação ou até um convite a uma ação, seja como for, algo que nada tem a ver com os ideais clássicos de harmonia, equilíbrio e estabilidade. Que se conjuga com o caráter fugidio, de transformações e mesclas incessantes, marcas do nosso tempo, e tudo isso timbrado pela violência. Sim, aqui a violência é a pedra de toque para a compreensão das coisas. A violência sob formas que podem ser extremamente sutis.

Tudo isso pode soar contraditório, mas haverá outra forma de se pensar a beleza hoje?

As pinturas, fotografias, desenhos, vídeos e performances de Dora Longo Bahia são entrelaçados com o rock mais cortante, servem-se de literatura e poesia experimentais, e alimentam-se das viagens e estadias da artista, nos últimos anos, em países como Trinidad-Tobago e África do Sul, às margens do capitalismo, e nos quais as contradições são tão exaltadas quanto as pichações que, como aqui, também “sujam” suas cidades, e que, na prática, são demarcações territoriais que começam desafiando a placidez dos muros e empenas de prédios, desmascarando a conversa fiada sobre cidades mais humanas.

Perpassadas pelo compromisso ético, as obras de Dora Longo Bahia exigem que seu público tome, afinal, uma posição. Nem sempre agressivas embora invariavelmente contundentes, elas resultam também de sofisticados deslocamentos de suportes e de operações sintáticas, formas de discutir a possibilidade da arte neste mundo, o que a seu ver só pode ser feito a partir do descarte de formas desgastadas e da prospecção de novas formas. Um caleidoscópio plástico e sonoro, feito a partir de um comércio cerrado entre a vida da artista, o meio afetivo, cultural e político em que vive, além de lidar livremente com fotografia, pintura e vídeo, ou seja, do amálgama entre imagens congeladas e imagens em movimento, do gesto que suprime, altera e dilacera sobre a imagem de algo capturado por um processo fotomecânico.

Dora Longo Bahia prova, sob um ângulo imprevisto, que a nossa cabeça não é feita apenas de informações tiradas de revistas, livros, filmes, shows, viagens, entre outros recursos que faz de cada um de nós, mesmo aquele que jamais sai de casa, um viajante do tempo e espaço, um cidadão do universo. Como fica claro para quem trava contato com seus trabalhos, a experiência de se viver num lugar pode, em alguns casos, influir decisivamente no processo. Ainda mais se o lugar é São Paulo.

Mas não é sempre assim? perguntará o leitor. É e não é.² Se é fato que em cultura a história supera a geografia – veja bem, quando esta se limita à dimensão física –, resta lembrar que uma cidade, como de resto a própria geografia explica, está longe de se reduzir a um fato físico. Tanto mais se se trata de São Paulo, a cidade que de acordo com o clichê mais agudamente idiota – já sei, já sei, isto é uma redundância

– é áspera, feia, poluída, barulhenta e cujo trânsito é in-su-por-tá-vel... pois ela é isso mesmo e não há por que dourar a pílula. São Paulo é insuportável ou quase isso, e mesmo para aqueles que vivem lá e que deliberada e inexplicavelmente não querem sair de lá, ainda que fiquem em reclamações paráliticas. E é aí que repousa a sua potência. O sentimento que São Paulo nos suscita é tão forte que talvez seja irrelevante argumentar sobre o seu lado obscuro. Até porque faz supor que exista um outro lado que não esse. Existirá? Ou será que o nosso cinismo chega ao ponto de considerar como exemplares “os jardins” e outros pequenos enclaves bunkerizados que a nossa burguesia cuidadosamente cria para si.

Mesmo a crescente violência nas nossas principais cidades não as aproxima de São Paulo, não as deixa se confundir com ela. Talvez porque tenham natureza demais – rios, montanhas, árvores e nuvens em excesso. É o caso mesmo de Porto Alegre, com o pôr-do-sol sangrando sobre o Guaíba. Ou, de Belo Horizonte, parcialmente circundada por bordas altas e pontiagudas, como se estivesse encravada num vulcão.

Quanto às outras capitais, bem, estas já ficam mesmo à beira do mar ou são clareiras abertas no meio da floresta. Acima de todas elas, o Rio de Janeiro. Para tratar logo do melhor dos exemplos basta lembrar que o Rio será sempre e justamente associada com a beleza e não com a violência. A começar pelo seu destino de capital do Império e da República, fundamental para que conhecesse as reformas urbanas e as edificações majestosas que a marcaram para sempre. Mas o principal talvez tenha sido o impacto estonteante da natureza sobre a cidade, obrigando-a a crescer serpenteando por suas encostas íngremes, varando seus morros e montanhas, estileteando-os para neles abrir sulcos às margens dos quais brotam de mansões a barracos, numa vaga de edificações que vai se esparramando pelos vales até esbarrar na praia. Tudo isso torna a violência, aos olhos de cariocas e não-cariocas, um acontecimento incompatível, quase uma impropriedade. Como se se tratasse de uma visitante indiferente e brusca como a morte, que anda empalidecendo o dia, mas que logo mais deverá ir embora liberando-os em definitivo de seu peso. É certo que irá. Surpreendente que já não tenha ido. Viciados de beleza e do sol que lhes produz o bronzeado que exala viço e saúde, os cariocas, claro que os mais ingênuos, mas que são muitos, ainda não se deram conta de que não, a violência não irá embora. Tivessem visitado mais São Paulo – ou Brasília, cujo delírio urbanístico bate de frente com a realidade –, onde ninguém alimenta ilusão, onde qualquer um sabe que a beleza é um estado alucinatório, saberiam disso também. Mas não.

O Brasil acostumou-se a pensar São Paulo como sua Esfinge, fascinante e voraz. Mas tarda a perceber que a aspereza de São Paulo é a contraface do país. Aqui a história com suas duas caras do deus Jano revela-se útil para a compreensão do problema. Produzida por gente de todos os cantos do Brasil (além das sucessivas levas de imigrantes que ela continua recebendo), São Paulo é o produto acabado do que temos de melhor e pior. A contrapartida de sua riqueza está patente no seu deteriorado Centro; na volatilidade de suas construções, de bairros inteiros; nas hordas de desempregados e malandros que invadem suas calçadas vivendo de pequenos golpes ou, no melhor dos casos, montando bancas precárias de artigos contrabandeados; nas periferias cada vez mais longínquas e abandonadas aos mais índices crescentes de criminalidade. Mas ela não se reduz a isso. Faz parte também da riqueza do país, dada a ordem global de um tipo de acumulação que decide quem pagará tamanha conta, a produção e a socialização da miséria espriada por toda a nação.

Não há, portanto, separação possível entre São Paulo e o resto. O país está nela como ela está sobre todo o país. A imensa massa edificada – um monstro compacto e opaco de limites indefinidos; o resultado paroxístico da nossa capacidade de trabalho levado às últimas conseqüências, da capacidade humana de se submeter a uma ordem racional e monótona – volta-se sobre o país como uma sombra que atinge na garganta o esplendoroso sol tropical. Tanta submissão só podia mesmo gerar uma violência altissonante. Isso é que dá o controle eficaz e continuado dos impulsos tumultuados de uma população que logo mais atingirá a casa dos 20 milhões de habitantes. Para tanta gente, um só carnaval é pouco. Toda droga e toda a bebida não bastam para saciar sua pulsão erótica. Polícia é que não, mesmo. São Paulo é o ruído de fundo do Brasil, um ruído branco incessante como o som abafado e contínuo dos ares-condicionados e

dos automóveis que contornam ininterruptamente as nossas camas, mantendo-nos em vigília, como os luminosos que tingem prédios e avenidas noite adentro.

Around the rock

“Let me be clear about this: I don’t have
a drug problem, I have a policeman problem.”

Keith Richard

A poética de Dora Longo Bahia opera no interior desse conflito. Sólida, vigorosa e irrestritamente experimental, sua obra pretende conquistar, ainda que aos socos e marteladas, um espaço possível para o desafogo e o processamento da expressão contemporânea que nasce no interior de São Paulo, a metrópole, o centro para o qual tudo converge. Um cacto regado a gritos. Seu trabalho não fala de solidão, nostalgia, da incomunicabilidade, enfim algumas dessas questões que nos assediam cotidianamente, eles são a expressão mesma de algumas delas, como também encarnam as relações afetivas que, para escapar da indiferença, apelam para o contato direto, mesmo que ele seja um toque atritado, seco e fugaz. Efeito colateral de um cotidiano crispado e vertiginoso e que também se traduz em letras e canções de rock, tão banais quanto verdadeiras.

Aliás, o rock. Ao mesmo tempo em que no Brasil cultua-se o samba em suas várias e extraordinárias variantes – não foi Caymmi quem disse que todas as nossas expressões musicais nada mais são que samba? –, do desalento de um Nelson Cavaquinho ao intimismo da bossa-nova, do bom humor até a exaltação de um partido-alto, cultua-se também o rock e suas variantes. Sobretudo em São Paulo. Ao final, o túmulo do samba revelou-se como a estufa do rock.

Mas não de todo o rock. No caso de Dora, baixista da finada Disk-Putas e atualmente do Verafisher, as referências remetem desde os The Who – do Daltrey e Townshend de Tommy e Won’t get fooled again – aos ruídos metabolizados dos Sonic Youths. De uma extremidade a outra tem, é claro, muita gente: Zappa, Velvet e Lou Reed, The Stooges, The Ramones, The Police, The Clash, Nirvana outros... E também havia Ira!, Olho Seco, Ratos do Porão... Nunca nada leve. Em coerência com seu trabalho e com o lugar de onde ele sai, a estética punk lhe é mais próxima.

É isso aí. Feitas as contas, cotejando com a audição dos CDs e das apresentações da banda atual da artista, de volta de um tour recente por Paris e Amsterdam, onde tocou com outras quatro bandas hardcore holandesas, a linha de adoção é aquela que um dia foi assim definida por Tommy Ramone, o intelectual do grupo: “Levamos o som do rock a um mundo psicótico e o reduzimos a uma linha reta de energia. Numa época do rock progressivo, com suas complexidades e contrapontos, nós tínhamos uma perspectiva de não-musicalidade e inteligência que assumiu o lugar da habilidade musical.”³

A alusão ao rock, mais do que oportuna, é necessária para a introdução a essa poética que encarna o psicótico e o violento. Estranha que afora o trabalho recente de Chelipa Ferro, Domenico, e de mais alguns poucos, a poética de Dora Longo Bahia, confrontada com a de seus colegas de geração, trilhe um caminho sem paralelo, uma legítima carreira ‘solo’. Mas isso é quase que uma peculiaridade nacional. Enquanto fora daqui são muitíssimos os artistas plásticos que reconhecem o caráter seminal de seu trabalho da música, sobretudo do rock, dos comics, da pichação, entre expressões variadas e típicas de extração urbana, grande parte dos artistas locais mantêm-se nos marcos estritos da história da arte, numa coerência digna do pensamento moderno mais clássico, que não aceitava conspirações e referências provenientes de outras linguagens. Não é que Dora não tenha em mente essas referências, mas no seu caso o que se tem é um feixe de referências cruzadas. Nesse sentido vale a pena a lembrança de sua exposição de três anos atrás – Who’s afraid of red? –, cujo título aludia diretamente a uma pintura de Barnett Newman – Who’s afraid of red, yellow and blue III –, obra que, segundo a esclarecedora

entrevista apresentada no catálogo, interessava tanto por seus predicados quanto pelo fato de haver sido rasgada por um visitante durante uma exposição num museu do qual ela fazia parte.⁴

Assim, após uma longa explanação acerca dos motivos pelos quais ela vem empregando o vermelho desde meados dos anos 1990, com destaque para as pinturas esbranquiçadas, retrato de pessoas ranhurados de vermelho, a artista lembrava que “o vermelho tem um significado, além do simbólico e do cultural, criado por uma relação física que qualquer pessoa tem com essa cor, por tê-la dentro do corpo”, a artista prossegue discorrendo sobre a violência, entendendo-a como um acontecimento que “pode mudar o modo de as pessoas verem as coisas”,⁵ para terminar com o incidente ocorrido com a pintura de Newman, notando a surpreendente beleza do resultado da mutilação – para além do significado de um ataque contra uma obra de arte contemporânea. Diante dessa argumentação, não há como confundir sua procura com a de Lucio Fontana, que cortava suas telas como se fossem peles, terminando por demonstrar que o território da pintura, na qualidade de campo onde a linguagem pode ser semeada, podia abrir uma passagem para o espaço real. Ademais, convenhamos, Fontana era um virtuoso; seus cortes eram certos como o de espadachins.

São muitas as referências de Dora Longo Bahia a obras de outros artistas. Prova disso é o uso que ela faz da pintura, assim como da fotografia, algo que simultaneamente a distancia de pintores e fotógrafos, aproximando-a de alguém que pensa a imagem e que considera o fato de a materialidade ser um aspecto que proporciona questões variadas para quem a contempla. Como suas fotografias monocromáticas em alto contraste ampliações em cibacromo emolduradas em caixas de luz, nas quais se vêem paisagens laceradas ou sobrepostas a texturas.

Há também, como se examinará mais adiante, a visada crítica contra o sistema de arte em geral, uma clara herança de quem foi aluna de Nelson Leirner, o homem que mandou um porco empalhado para um salão de arte e foi premiado; uma atenta leitora de Helio Oiticica, o artista que criou de capas de discos a ‘arquitecturas’; uma entusiasta de Iggy Pop e Johnny Rotten, exasperadamente sinceros. E aí, pouca coisa sobra de pé: o gosto em desafinar o coro dos contentes, como diria Torquato Neto, mirando a noção canônica de beleza, o apreço do mercado pelo objeto de arte bem acabado, a obra de arte que guarda uma prudente distância do público.

Memórias mutiladas

Familiares como cartões-postais, embora muito danificadas Escalpos cariocas e Escalpos paulistas exemplificam como a artista pensa a natureza das imagens, o truncado percurso que elas realizam desde sua produção e como são atingidas pelo tempo. Vistas “magníficas” como as que ilustram material turístico, souvenirs visuais como o Pão de Açúcar, a Baía da Guanabara, enseadas paradisíacas, grandes avenidas ladeadas de arranha-céus, entre outros chavões, essas pinturas são feitas em espessas camadas de tinta sobre plástico que, uma vez secas, são arrancadas e coladas diretamente sobre a parede, tapumes de madeira ou placas de fibrocimento. Dissecadas, “escalpeladas”, as imagens glamorosas agora sangram e se agüentam, parcialmente rotas e despedaçadas, até o momento em que a exposição se encerre e algumas delas sejam definitivamente atiradas no lixo.

As pinturas desta série dão a ver a profundidade da pesquisa de Dora Longo Bahia sobre algumas implicações relativas à imagem, em particular a imagem fotográfica, fonte de onde saem as outras. Na qualidade de uma pesquisa complexa, fica difícil individualizar as operações em curso, freqüentemente entrelaçadas umas às outras. Não obstante isso, tentarei proceder a uma análise do problema. Assim, o primeiro e mais elementar plano de discussão da artista sobre as imagens refere-se à escolha delas. Para tal, a artista parte da concepção clássica que define a fotografia, em particular aquela pertencente à tradição documental, ou seja, preocupada com o registro das coisas, de retratos a paisagens, como uma tentativa de interromper o fluxo do tempo, uma maneira de impedir a morte. Como se sabe, desde sua criação a fotografia foi percebida como um artifício capaz de driblar o desaparecimento, senão das coisas – que em alguns casos têm duração ilimitada –, pelo menos de nós que as observamos, o que nos leva a

pensar que no futuro restaremos sob a forma de alguns despojos, entre eles as imagens, a tradução material daquilo que olhávamos. Por outro lado, a peculiaridade de sua abordagem consiste em lembrar que também a fotografia, graças à sua dimensão física, está condenada à extinção. Seja papel fotográfico, impressão numa película plástica, ou mesmo transformada em pixels de uma câmara digital, a fotografia sempre necessitará de um corpo que, como todo e qualquer corpo, será vitimado pela ação do tempo.

Outro plano refere-se à imagem como alvo de uma ação externa, de um gesto que pode ser ou não ordenado, de uma rasura enérgica a uma palavra. O terceiro e último nível consiste em pensar a transformação da imagem através de suas sucessivas mudanças de estado, da imagem fixada no papel fotográfico sendo transposta para a superfície plástica de um cibacromo ou para uma pintura ou mesmo para um vídeo.

Em relação ao primeiro nível de abordagem do problema da imagem, para não recuar muito, convém recuperar a série *Imagens infectas*, de 1999, um conjunto de serigrafias combinadas com águas-fortes, em que se vêem cenas prosaicas – vista de uma sala, flagrante de uma mulher numa rua, uma dupla de senhoras sorridentes num jardim, enfim, imagens próprias de um álbum de fotografias, desses que todos nós possuímos para acomodamento das versões mais imediatas dos nossos afetos. O simples folhear de um álbum destes nos coloca de frente com a nossa maneira de lidar com o tempo, de negar sua passagem. À maneira dos antigos, que inventaram as máscaras mortuárias como tentativa mágica de reter o rosto, um dado inequivocamente expressivo daquele que morria, com a finalidade dupla de que não fosse esquecido e, mais do que isso, de que a sua “presença” atuasse beneficentemente sobre os vivos, fotografias como estas, imagens cândidas de nós e de nossos amigos, são os despojos nostálgicos de momentos que pretendemos eternizar por memoráveis, que amorosamente conservamos e que em princípio deverão viver mais do que nós, fragmentos que garantirão nossa sobrevivência aos olhos daqueles que virão. Nossas fotos prosseguirão rumo ao futuro quando já estivermos mortos. O que não quer dizer que elas próprias não sucumbirão, apenas que mais lentamente. Se uma foto dá-nos a sensação de um barco que flutua suspenso sob o mar do tempo, o fato é que também ela, a seu tempo, graças à ação desse deus implacável e multiforme, começará a adernar.

Imagens infectas oferece-nos o corpo dessas imagens afetivas, signos da amizade, da beleza e da juventude, em adiantado estado de putrefação, alteradas pela ação de fungos que, indiferentes ao amor condensado em cada uma das imagens, atacam seus poros para obliterá-las e, pela ação do calor e luminosidade do ambiente, torná-las descoloridas, sem vivacidade, uniformizadas em tonalidades pastel.

Não há como conservar a memória, preservar intactos nossos momentos, qualquer que seja o recurso, o que inclui a fotografia. A violência está sempre à espreita e se insinua de dentro dela, explode em seu âmago, alertando-nos de que toda a matéria traz dentro de si o germe da sua decadência e desaparecimento futuras.

As pinturas da série *Who's afraid of red* prolongam esse raciocínio, trazendo a imagem como suporte de intervenções hostis, no geral discrepantes do seu conteúdo tranquilo e que, ainda que não as destruam, são fortes o suficiente para agarrar nossa atenção. Novamente, têm-se os instantâneos fotográficos, registros domésticos de situações típicas – casal na praia em lua-de-mel; pai e mãe segurando bebê no colo; retrato de uma mulher sentada num sofá; seqüência de retratos 3 X 4 –, que servem de base para pinturas com acabamento em tinta acrílica branca, perturbadas por riscos e nódoas vermelhas. Associada a esse conjunto, há também outras pinturas realizadas predominantemente em tinta acrílica vermelha ou azul, com tonalidades verdes, além de fotografias ampliadas em cibacromo. As paisagens – praias e florestas exuberantes, tudo sempre digno da beleza estereotipada de um cartão-postal – compõem o tema desses trabalhos que, tal com acontece com ao conjunto anterior, são igualmente rasuradas.

No caso do primeiro conjunto de pinturas, o acabamento em tinta acrílica branca cria um véu que abafa as imagens e empalidece as cenas, fazendo com que as figuras retratadas assumam uma consistência fantasmática. Mas não é só essa pátina que se interpõe entre nosso olhar e esses fragmentos, de resto

um sintoma do inevitável processo de modificação da memória: sobre eles, jogando com eles, surgem desenhos compostos por riscos finos, garatujados, como se brotassem de gestos desajeitados, sem apreço pelas cenas que correm por debaixo, atravessam as pinturas, fendendo em entalhes delicados as paisagens, pessoas e objetos. Esses desenhos grafados a seco, uma ação proveniente de fora e que não necessariamente coincidem com as imagens representadas, mostram, por sua vez, a vida que há sob essas peles esmaecidas – através dessas fissuras o sangue mina até a superfície, borrando-as, enchendo-as de nódoas.

Já nos conjuntos com imagens de cartão-postal os desenhos são mais incisivos, riscos enfáticos e amplos impõem-se sobre as paisagens e pessoas, como que a rejeitar suas belezas. Mas antes de seguir adiante, será o caso de se pensar um pouco nesse gênero de imagem, de resto aparentado com o álbum de retratos de família, embora traia uma intimidade de outra ordem. Tenha por foco uma paisagem, uma vista do Coliseu, do Arco do Triunfo ou uma reprodução da Mona Lisa, o cartão-postal, diversamente da memorabilia familiar, refere-se a patrimônios universais; é uma modalidade de monumento portátil que diz respeito a todos nós, àquilo que devemos cultivar e aspirar na qualidade de um verdadeiro paradigma, seja de heroísmo, grandiosidade humana, gênio artístico e beleza natural.

Em *Les Carabiniers* (Tempo de guerra, 1963), Jean Luc Godard enfatiza o retorno vitorioso da guerra de dois combatentes assinalando o modo cretinamente orgulhosos como eles empunhavam seus saques compostos de cartões-postais. Também Luis Buñuel em *Lê Fantôme de la Liberté* (O fantasma da liberdade, 1974) mostrava um casal superexcitado pela manipulação libidinosa desses produtos acessíveis em quiosques e bancas de jornal do mundo todo. Uma gaveta de cartões-postais – quem não as tem? – equivale a um relicário do que há de melhor do mundo, um tesouro de imagens, que, por sua mobilidade e descartabilidade, ao passo em que ajudam no processo de modelação do nosso imaginário, correspondem à quintessência da noção de mercadoria num mundo que mais e mais se constrói virtualmente. Elas invadem o nosso cotidiano pobre de experiências, dando-nos a ilusão de que o mundo é muito maior, que por trás do cenário opaco onde nos movemos existem cenários e objetos extraordinários.

Dora Longo Bahia bate de frente com a intimidade e as visões nostálgicas das fotografias de família ou das vistas sublimadas de uma natureza tornada cada vez mais remota e quimérica. À ação do tempo, uma ação interior que se inicia no momento mesmo em que a matéria é industrialmente realizada – as caixas dos produtos não trazem estampados seus prazos de validade? –, e que aflora sob a forma de fungos e a perda da qualidade original, a artista sobrepõe seus gestos, uma força realizada agora, no presente. Não existe possibilidade, dizem estas obras, do nosso gesto acontecer, se acontecer, sobre um território virgem. Toda expressão, recuada ao limiar de um grito, um vômito de energia, um palavrão lavrado na imagem sobre papelão – caso da série *Pobres pinturas* – somente se dará sobre um corpo preexistente.

O que nos leva a perguntar que expressão é esta? E, por tabela, que pintora é esta que, ao invés pretender reinventar a natureza, apreendendo-a sob um ângulo insuspeito, inovador, nos rerepresenta imagens dignas de um caderno de aprendizagem de pintura, de ilustrações próprias das folhinhas distribuídas por açougues e lavanderias aos seus clientes no final dos anos? Como afirma a artista, a expressão, se há, é mínima – “Eu quero que apareça o mínimo da minha expressividade”,⁶ o que há é a nostalgia da memória, esse líquido denso que trava nossa vontade e movimentos, que impregna tudo que existe como a chuva que cai indistintamente sobre os vivos e os mortos.

A artista escancara a artificialidade das imagens carregando em suas cores, retirando alguns dos ingredientes que contribuem para a confusão entre a imagem e aquilo que ela representa. Não há como se iludir diante dessas fotografias e pinturas escandalosamente irreais. Florestas são submersas no vermelho, praias com coqueiros ganham atmosferas lisérgicas. Adulterações que confirmam a plasticidade da linguagem, matéria propícia à manipulação, ao ataque sob frentes variadas, como os riscos, raspagens, grafismos que podem ser toscos mas sempre energéticos e que desejam a ruína, promovem a transfiguração desses belos rostos. Porque uma paisagem de cartão-postal é uma paisagem

que recebeu a chancela da beleza, que está livre para viajar, pronta para encher nossos olhos sequiosos de sentimentos sublimes, diferentes daqueles que a vida urbana, fonte de visões espetaculares e que podem ser terríveis, também nos oferece. Ao disparar da máquina registrando a paisagem, segue-se o disparo da imagem sobre nós. Os cartões-postais são a base de folhinhas, cartazes, outdoors, além de referências para os anúncios publicitários, enfim, toda a sorte infinita de subprodutos imagéticos, sejam eles de natureza estática ou em movimento.

O que sobra da imagem primeira, nesse processo de propagação vertiginosa, de metamorfose ininterrupta e conseqüente distanciamento do ponto de partida? Nas cidades, as imagens se propagam em ecos, em velocidades e materialidades diferentes; reverberam em papéis de parede, revistas e telas de tevê, até em empenas de prédios e tapumes dilacerados e sujos. De algo análogo a um fragmento do real facilmente reconhecível, elas, por força de sua adaptação num meio inóspito ao qual elas devem servir, disputam suas existências entre outras imagens e dispositivos e, ao simples feerismo urbano, para não falar na perpétua vigilância de quem não pode marcar bobeira, vão se modificando, deformando, ganhando contornos que variam entre o hiper real e o delírio.

Imagem x imagem, som x som

Corinthians x Palmeiras, 2003, oferece-nos a experiência do convívio forçado entre dois filmes contrastantes quanto a forma, conteúdo e velocidade, além dos sons que acompanham cada uma delas. Tomando por tela uma parede que traz embutida à direita de quem vê um pequeno monitor de televisão, o trabalho consiste na projeção simultânea de uma filmagem em toda a extensão da parede, ao mesmo tempo que uma outra passa pelo monitor. Um filme resume-se a um único plano: o enquadramento de um coqueiro à beira-mar. A imagem só não é estática porque o coqueiro, ao sabor do vento, move-se intermitentemente. O som que o acompanha é exatamente o rumor grave do vento sussurrando por suas folhas. O outro filme passa-se em altíssima velocidade e consiste na sucessão, sem cortes, de imagens colhidas por uma câmara em frequência acelerada, fixada na lateral de um carro, a partir de um lugar (a Praça da República), até um outro ponto (Itaquera, bairro situado no limite leste da cidade), para daí retornar ao ponto de partida. Neste caso a trilha sonora é uma música punk em sua versão mais psicótica.

O espectador que entrar na sala no momento em que este segundo filme estiver sendo projetado na parede será atropelado pela massa sonora do grupo punk. Contraposto a essa projeção alucinada, ele perceberá um cancro, um abscesso de calma: o filme do coqueiro. Ao seu lado, ou seja, ao lado do monitor, um fone de ouvido. Colocando-o, o espectador se transportará ao ambiente sonoro correspondente.

Passados 20 minutos, os filmes são trocados, indo o coqueiro para a tela grande enquanto que a procissão de fachadas, muros, calçadas, ruas, postes e pessoas escoo para o monitor.

Da alta velocidade àquilo que só a custo se percebe como dotado de movimento. Da experiência mais direta, abrupta e irrestritamente cotidiana, àquilo que é idealizado e que habita o invisível, o longínquo onde gostaríamos de visitar um espaço de sonhos. Do som crispado, que abre o caminho aos socos, àquele que nos envolve como uma bruma delicada. Corinthians x Palmeiras apresenta-nos uma experiência fundada na tensão entre termos opostos, mas que se interpenetram, que nos desperta vetores divergentes, dir-se-ia que impossíveis de serem harmonizados, mas que ao final formam uma condensação homóloga às sensações que contribuem para que cada um de nós se converta num esquizofrênico.

Canções de amor no templo do rock

Música e imagens arrematam a exposição numa sala submersa no vermelho. Canções de amor no templo do rock é uma instalação na qual a artista, finalmente, junta as duas vertentes do seu trabalho, ambas fundadas na capacidade reflexiva orientada para aspectos cruciais da experiência urbana contemporânea, ao mesmo tempo que lhe sobra vitalidade. Vermelho nas paredes, nas tocantes “pobres pinturas” em pequenos e variados formatos nos quais se vêem cenas de ensaios musicais, shows, músicos e platéia em preto chapado, em alto contraste, imagens pintadas sobre papelão, todas elas com a pele dilacerada por versos banais extraídos de canções do rock.

Alguém aí já se perguntou por que nos apegamos a essas letras tão banais? Por que essas melodias ficam martelando em nossas cabeças? A resposta – parcial – está na guitarra, baixo e bateria, o formato power trio consagrado por Hendrix, Cream e, antes deles, The Who, colocados à disposição do público. Um outro pedaço da resposta está no conjunto de discmans afixados nas paredes laterais, cada um deles como uma seleção particular de hits selecionados por amigos, igualmente para uso do público. O público, enfim, pode decidir, ou melhor, o público, assim convoca a artista, deve decidir: ou mergulha numa viagem íntima, desconecta-se do entorno e é tragado pela corrente das melodias gravadas; ou empunha um dos instrumentos e começa a tocá-lo ou simplesmente descarregar sua fúria. E caso esta última escolha aconteça com qualquer um de nós, será suficiente para que nos lembremos que letras e melodias podem ser banais porque, afinal, elas não se esgotam nelas mesmas e sim naquilo que suas presenças, espessas, amplificadas, provocam. De fato, a palavra gritada, se não eclipsa seu significado, faz com que ele dispute sua presença com a matéria sonora. O grito é o sangramento do eu, seu transbordar em direção ao outro, mesmo que seja para ferir sua atenção.

Combinando músicas com imagens, mergulhando o espectador dentro disso, intimando-o ao contato, Canções de amor no templo do rock – como o resto da obra de Dora Longo Bahia – não nos revela uma obra de arte no sentido contemplativo que habitualmente emprestamos a esse termo... trata-se, isso sim, de uma armadilha. Quem está dentro dela, ouvindo-a, tocando um instrumento ou simplesmente olhando tudo pode não se dar conta, mas, à maneira de quem vive nas grandes cidades, sente-se como parte indissociável dela, a ponto de levá-la para onde quer que vá.

Agnaldo Farias

Notas

1. “Quem tem medo do vermelho?”, entrevista de Dora Longo Bahia a Ana Paula Cohen. Catálogo de exposição. Galeria Luisa Strina: São Paulo, maio de 2002, p.7.
2. A obrigação da busca de uma suposta identidade brasileira, ou seja, a identificação de elementos locais que incidem no trabalho artístico fazendo com que eles se diferenciem de trabalhos produzidos em outras partes do mundo é uma falácia, responsável por um verdadeiro trauma entre artistas. Para os artistas plásticos brasileiros, até bem pouco tempo, a melhor estratégia para se escapar da obrigação da “cor local”, o que é o mesmo que a etiqueta de exótico com que os gringos os identificavam logo de cara, era argumentar que sua arte nada tinha a ver com o país. Basta lembrar Hélio Oiticica e Cildo Meireles os quais, convidados, em 1970, no momento em que a ditadura militar recrudescia e com ela seu discurso nacionalista, a participar da exposição Information, no MOMA de Nova York, defenderam a idéia de que não estavam ali como representantes do Brasil (HO: “I am not here representing Brazil; or representing anything else”; CM: “I am here, in this exhibition, to defend neither a career nora ny nationality”). Batendo em tecla semelhante, Octávio Paz começava sua conferência intitulada “Poesia latino-Imericana?”, confessando, “estou certo da existência de alguns poemas escritos nos últimos 50 anos por alguns poetas latino-americanos, mas não o estou da existência da poesia latino-americana”. Como se vê, o problema tem muitas ramificações. Intelectuais brasileiros e latino-americanos, numa palavra, todos aqueles que não fazem parte do primeiro mundo – e não há dúvidas de que existe um primeiro mundo –, vivem às voltas com esse tipo de cobrança. E isso, mesmo após a aceitação do multiculturalismo e a correspondente constatação de que, no que se refere ao campo da cultura, não

existe um centro. Ainda assim, não se concebe um intelectual alemão ou francês ou norte-americano etc. que esteja preocupado em provar o caráter alemão ou francês ou norte-americano de suas idéias. Por outro lado, vista de perto, fica claro que se trata de uma falsa questão. Qualquer artista só pode produzir a partir do lugar onde está, a partir de sua própria experiência que, por certo, envolve o lugar onde vive. E é sob esse ponto de vista que o trabalho de Dora Longo Bahia se afirma como um produto coerente com a São Paulo em que nasceu e vive.

3. Ramones.

4. Op. cit., p. 7.

5. Idem, p. 6.

6. Idem, p. 11.