

TEMPOS REFUGIADOS DO REAL¹ EM BERNA REALE E OLA PEHRSON

REFUGEE TIMES OF THE DAY IN BERNA REALE AND OLA PEHRSON

Francimara Salvador
PPGA-UFES/Bolsista CAPES

Resumo: O seguinte ensaio desenvolve-se a partir de uma fundamentação do que é real, em contraponto a uma categorização sobre ficção para culminar na análise de uma video-instalação de Ola Pehrson e de uma performance de Berna Reale. A articulação entre arte, realidade, ficção e as lacunas entre esses é objeto dessa escrita, que recorre sem categorização de importância e de cronologia, a pensamentos filosóficos, acontecimentos da história mundial e brasileira circundantes às obras analisadas. Os fundamentos teóricos são baseados em pensamentos de Jean-Marie Schaeffer, Hal Foster, Jacques Rancière e outros.

Palavras-chave: Berna Reale, Ola Pehrson, performance, vídeo instalação, realidade, ficção.

Abstract: *The following essay develops from a foundation of what is real, in counterpoint to a categorization about fiction, to culminate in the analysis of a video installation of Ola Pehrson and of a performance of Berna Reale. The articulation between art, reality, fiction and the gaps between them is the object of this writing, which recurs, without categorizing of importance and chronology, to philosophical thoughts, events of world and Brazilian history, that concerning the works analyzed. The theoretical foundations are based on thoughts of Jean-Marie Schaeffer, Hal Foster, Jacques Rancière and others.*

Keywords: Berna Reale, Ola Pehrson, performance, video installation, reality, fiction.

1 O termo "tempos refugiados do real" é inspirado em Hobsbawm, mais especificamente no título de seu livro em português Tempos fraturados (ver bibliografia desse ensaio).

Introdução:

Entre o fingir e o mentir: uma iniciação a um possível conceito de ficção

Fingir é amar. Nem vejo nunca um lindo sorriso ou um olhar significativo que não medite, de repente, e seja de quem for o olhar ou o sorriso, qual é, no fundo da alma em cujo rosto se sorri ou olha, o estadista que nos quer comprar ou a prostituta que quer que a compremos. Mas o estadista que nos compra amou, ao menos, o comprar-nos; e a prostituta, a quem compremos, amou, ao menos, o comprarmo-la. Não fugimos, por mais que queiramos, à fraternidade universal. Amamo-nos todos uns aos outros, e a mentira é o beijo que trocamos.

Fernando Pessoa (1999).

Em seu livro *¿Por qué lá ficción?* Jean-Marie Schaeffer fez uma espécie de tratado sobre a ficção. O filósofo não se detém apenas em literatura, ou artes visuais, tece um panorama dessa que ele considera parte central da cultura humana: a nossa capacidade de produzir e desfrutar ficção. Logo no preâmbulo Schaeffer faz uma didática enumeração de pontos cruciais, dentre eles um parece servir de bússola a esse tergiversar:

“Por que os seres humanos se entregam às atividades ficcionais e por que consomem com tanta fruicção as ficções criadas por seus pares?” (SCHAEFFER, 2002) Pergunta no quinto postulado e assim estabelece que essas respostas ainda não serão definitivas, e alude à reflexões sobre o senso comum, e situa seu pensamento, antes de tudo, como antropológico.

Em *¿Por qué la ficción?* a questão que perpassa todas as suas páginas diz respeito ao que faz, nós humanos, cada dia mais criadores e consumidores de ficção. Pensemos então no hoje, tendo em vista que o livro de Schaeffer inicia-se com a análise sobre um artigo que saiu num jor-

nal sobre a personagem de jogos virtuais Lara Croft. Se atualizamos no tempo a prolíxa presença dos jogos de computadores e celulares, da realidade virtual, da hiperrealidade, dos milhares de espectadores das séries de TV ou de canais de *streaming*, na continuidade e busca de superação do cinema, no teatro mesmo quando esse desafia os limites do real e da ficção e na nossa construção ficcional nas redes sociais, podemos dizer que nunca estivemos tão entregues à fruicção da ficção. Ao prazer dos enredos.

E o real?

A grosso modo *realidade* vem do latim “realitas” ou “coisas”. Hal Foster, em *O retorno do real* (1996) no capítulo de mesmo nome, insere algo que circunscreve no campo da arte as elucubrações acerca do real, ao analisar a série *Death in America* (*Morte na América*) de Andy Warhol do começo dos anos 1960:

“Nesse seminário¹, Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso o real não pode ser representado, só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*. *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, “*não é Reproduzieren*”(p. 52); repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar também como síntese de meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição. (FOSTER, 2006, p. 127)

¹ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 1998.

Sou ficcionista, considero essa minha condição primordial. Quando criança, uma de minhas brincadeiras favoritas era repetir uma palavra à exaustão, até sentir que ela havia perdido seu sentido. A confusão ou intersecção entre o real, o faltoso, a repetição e a ficção me remetem diretamente ao conceito de ficção de Maurice Blanchot no capítulo *A origem da ficção*, em seu livro *A parte do fogo* (1997):

O que é um chefe de escritório? Mesmo que ele me fosse minuciosamente descrito, como acontece mais tarde, mesmo que eu penetrasse completamente todo mecanismo da administração do castelo, eu permaneceria sempre mais ou menos consciente do pouco que sei, pois essa pobreza é a essência da ficção, que é a de me tornar presente o que a faz irreal, acessível somente à leitura, inacessível à minha existência; e nenhuma riqueza de imaginação, nenhuma exatidão de observação poderia corrigir essa indigência já que está sempre implícita na ficção e sempre colocada e retomada por ela através do conteúdo mais denso ou mais próximo do real que ela aceite receber. (BLANCHOT, 1997, p. 78)

Blanchot prossegue dissertando sobre como as palavras nos perpassam, por não estarem dentro de nós, que desaparecem após dado seu sentido, e chega ao ponto em que conclui que “uma pura consciência as atravessa, e tão discretamente que às vezes elas próprias faltam. Tudo então é nulidade. E, todavia, a compreensão não para de se realizar, parecendo mesmo exigir um ponto de perfeição.” (BLANCHOT, 1997).

O que me remete ao capítulo “O possível e o real” de *O pensamento e o movente* (1933), no qual Henri Bergson reflete sobre o quanto nossa imaginação é pobre, abstrata e esquemática em comparação ao acontecimento que se produz; admite que o mundo é também abstrato e

que a realidade concreta compreende os seres viventes com consciência que o habitam e, a partir daí ele, o mundo passa a existir a partir desses seres, inclusive entre eles, os vegetais, e todos os outros seres vivos. Mesmo nestes há “evolução regrada, progresso definido, envelhecimento gradual” e tudo isso obedece a uma “inteligência sobre-humana” que poderia ser entendida, correndo riscos de sermos simplificadores, como um Deus supremo.

Nietzsche, anos antes, já havia criado um conceito que, em parte, poderíamos tartamudear, se contrapõe a esse de Bergson:

As características dadas ao “verdadeiro ser” das coisas são as características do não-ser, do *Nada* - construiu-se o “mundo verdadeiro” a partir da contradição ao mundo real: um mundo aparente, de fato, na medida em que é apenas uma *ilusão ótico-moral*. (...) Dividir o mundo em um ‘verdadeiro’ e um ‘aparente’, seja à maneira do cristianismo, seja à maneira de Kant (um cristão *insidioso*, afinal de contas), é apenas uma sugestão da *décadence* - um sintoma da vida que declina (...) O “mundo verdadeiro” - uma idéia que já não serve mais para nada, que não obriga mesmo a mais nada - uma idéia que se tornou inútil, supérflua; conseqüentemente, uma idéia refutada: suprimamo-la! (Dia claro; café da manhã; retorno do bom senso e da serenidade; rubor de vergonha de Platão; algazarra dos diabos de todos os espíritos livres.) (NIETZSCHE, 2006, p. 19; p. 19; p. 22)

Para Nietzsche a religião cristã e a filosofia cristã de Kant são muito semelhantes. Elas querem melhorar o homem não a partir do que ele é, aposta na qual ele acredita, mas aniquilando suas paixões, seu corpo, seu biológico, enfim, o que o homem é. Portanto, podemos concluir que para o filósofo alemão o mundo real é aquele que os sentidos podem apreender. Ele é

exemplarmente e contundentemente contrário às utopias, aos ideais e às morais porque não acredita na existência objetiva de valores. Para ele, metafísica e moral distorcem o mundo real.

No conceito de *real* que aqui adotaremos, não passaremos ao largo do “*cogito ergo sum*” de Descartes, que considerou a existência a partir do sujeito, ou seja, a realidade a partir do eu no mundo e cria a noção de subjetividade como central, Descartes é considerado pela cátedra, ao lado de Hegel, um filósofo do idealismo, corrente esta que entende o mundo a partir da primazia do indivíduo: “o idealismo considerará, preferentemente, o conhecimento como uma atividade que vai do sujeito às coisas, como uma atividade elaboradora de conceitos, ao final de cuja elaboração surge a realidade das coisas” (MORENTE, 1980, p. 68) porém, esses meus escritos estão mais próximos da realidade do materialismo dialético, proposto por Karl Marx, que, inicialmente sozinho, depois juntamente a Engels, escreveu toda uma oposição ao idealismo hegeliano, como exemplo, pródigo em sinteticidade, temos a Segunda Tese encontrada em *Ad Feuerbach*² (2007):

A questão de saber se ao pensamento humano cabe alguma verdade objetiva [*gegenständliche Wahrheit*] não é uma questão da teoria, mas uma questão prática. Na prática tem o homem de provar a verdade, isto é, a realidade e o poder, a natureza citorior [*Diessseitigkeit*] de seu pensamento. A disputa acerca da realidade ou não realidade de um pensamento que se isola da prática é uma questão puramente escolástica. (MARX, 2007, p.533)

A perspectiva materialista vê os seres a partir

2. Traduzido no Brasil muitas vezes como Teses sobre Feuerbach.

das circunstâncias socio-econômicas em que estão inseridos, em virtude dessa tradução, o termo *práxis*, usado por muitos outros tradutores e tradutoras, foi substituído por *práticas*, o que nos condiciona a simplificar ainda mais essa tese, que apesar da aparente simplicidade, foi uma verdadeira revolução na filosofia. Certamente não uso como mera aleatoriedade o termo “revolução” ao me referir a Marx. Esse termo aparece em quase toda sua extensa obra. Karl Marx atribui à propriedade privada de grandes proprietários (e ao trabalho para esses) a produção da alienação que nos isolaria até mesmo das coisas, e o motivo da infelicidade do ser humano, que “está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, ele não está em casa”³ ou:

Quanto mais, portanto, o trabalhador se apropria do mundo externo, da natureza sensível, por meio do seu trabalho, tanto mais ele se priva dos meios de vida segundo um duplo sentido: primeiro, que sempre mais o mundo exterior sensível deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um meio de vida do seu trabalho; segundo, que [o mundo exterior sensível] cessa, cada vez mais, de ser meio de vida no sentido imediato, meio para a subsistência física do trabalhador. (MARX, 2004, p.81)

Esse trecho, do capítulo chamado “Trabalho estranhado e propriedade privada” escrito pelo Marx de 26 anos, já nos deixa antever sua conceituação sobre alienação, uma crítica ao Hegel, que considerava, a grosso modo, que a realidade é uma criação do pensamento humano, um dos sedimentos fundamentais do que chamamos de idealismo. Hegel, sucedido por Marx,

3 “O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa”. (MARX, 2004, p. 83).

encontram-se no respeito ao método dialético, mas separam-se em diversos outros pontos. Karl Marx seguiu a trajetória de Hegel ao elevar o trabalho humano como um dos pilares e objeto de sua teoria revolucionária, mas ainda percrustou outras questões da realidade material, inclusive o desligamento da mesma, a alienação. Os conceitos de real, o elaborar de algum conceito de ficção e as reentrâncias, consonâncias e laços entre ambos não poderiam abster-se de considerações sobre a alienação. Karl Marx escreveu as notas denominadas Manuscritos Econômico-filosóficos em 1844, e nunca as viu publicadas, somente após quase 50 anos de sua morte houve a primeira impressão. Na União Soviética, em 1930, esses escritos revolucionaram as formas de estudar Marx, e por muitos, essas notas são consideradas a planta fundamental para a compreensão da obra do pensador.

Alguns anos mais tarde, Guy Debord trata em seu A Sociedade do Espetáculo (1992) de uma outra alienação, o livro publicado em 1967, para alguns um dos libelos propulsores do Maio de 68, um marco na história da humanidade, a “revolta dos indivíduos contra o sistema que os negaria enquanto tal”. A “alienação do espetáculo” conceito criado por Debord (ele próprio um artista situacionista, além de cineasta que começou a escrita pela poesia) estabelece o distanciamento do homem de tudo, porque o espetáculo está em toda parte. Debord, morto em 1994, não teve a oportunidade de saber que mais uma vez seu livro é de grande atualidade, fato que ele proclamava com orgulho aos quatro ventos, mesmo em prefácios. Um interessante entrelaçar entre o real, a alienação e as imagens está contido em algumas teses da obra de Guy Debord, toda escrita em forma de aforismos:

Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação”. (...) A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua

própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização de imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. (...) O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas relação social entre pessoas, mediada por imagens. (...)

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD, 1997)

Conforme diagnosticou Guy Debord, tudo que antes era diretamente vivido veio a afastar-se e tornar-se representação. Sendo informação, propaganda, publicidade ou consumo direto de entretenimento; sob quaisquer de suas formas particulares, o espetáculo se constituiu no modelo socialmente dominante. Debord parece circular acerca do conceito de arte em suas colocações. Com um pouco de deslocamento é fácil alcançar na arte essa dimensão da subjetividade em consonância com ou em oposição a esse padrão do espetacular; e isso denota exatamente o inverso do caráter verdadeiro, e até intimista, da narrativa definida por Walter Benjamin. Observado desta maneira, então, onde ficaria o olhar de quem busca em tudo narrativa? Serei eu e outros apenas modernos contemplando o pós-moderno?

Voltando ao que se principiou, a primeira

obra que me fez buscar sua narrativa foi a Monalisa com o sorriso clichê, mesmo quando contemplado pela primeira vez. Houve a necessidade de saber a respeito daquela mulher e de todas as de sua época, como também do pintor que a retratou. Por meio dessa experiência estética, as narrativas me enlevavam e levavam, conduzindo-me a “assistir” arte. Lembro-me também de Leonilson e a palavra bordada na fronha do travesseiro como catalisadora de meu próprio processo de criação de escrita, que passava pela ficcionalização da vida. É por essas perspectivas que me situo como autora situada no espaço (e da lacuna) arte e real, ficção e fato, mentira e verdade. E este se pretende um estudo sobre esses conceitos, pressupostos, substantivos e temas filosóficos. Não obstante, inserido no contexto acadêmico, o presente texto pretende servir de escopo para o mapeamento de fatos cronológicos, escritos, trabalhos de arte e pensamentos que resultarão uma reflexão a respeito do que seria a arte em seus embrincamentos com o real e a ficção, especialmente em dois trabalhos que parecem efetuar com êxito essa intersecção.

O real e seus apaixonados

Em *Bem-vindo ao deserto do real*, Zizek considera os ataques suicidas ao World Trade Center, ocorridos no dia 11 de setembro de 2001, um marco de ruptura que nos devolveu à realidade e que nos fez ver o quanto éramos felizes antes. Neste mesmo escrito, ele cita Cuba, lugar em que as renúncias são sentidas/impostas como prova de autenticidade do evento revolucionário. Cuba se torna um verdadeiro museu a céu aberto, onde carros e outros veículos da década de 1950 trafegam milagrosamente entre prédios antigos, à espera de algum acontecimento. Zizek analisa a postura dos cubanos, imersos em privações que se tornam virtudes, no que

a psicanálise chamaria de *lógica da castração*, esperando a figura messiânica de Fidel Castro (trocadilho de castração) morrer para que, enfim, possam encontrar a vida. Seria encontrar o real ou a ficção imaginada e sonhada cujas narrativas vêm em cartas e *e-mails* daqueles que partiram para Miami? Talvez possamos sabê-lo em breve, já que, quando escrevo esse capítulo, Fidel está recém-falecido, o que causa diversas narrativas. Algumas delas, por exemplo, dão conta de uma consternação mundial a respeito do último grande líder moderno enquanto que outras falam que o povo cubano estava de costas para a passagem do caixão. Somente o tempo e uma pesquisa aprofundada trarão algumas respostas sobre esse acontecimento.

Para Zizek, por meio dos escritos já citados, Cuba é um verdadeiro desafio que se nos (cidadãos pertencentes aos capitalismo nossa sofreguidão de consumo) mostra. Ao mesmo tempo, na TV cubana, além dos noticiários e informes políticos, assistem-se a muitos cursos de inglês (5 a 6 por dia): Cuba se fundamenta em seu real e ele se fixa ao mesmo tempo em que quer evadir-se a Miami ou a programas de TV.

Zizek parte a relatar a onda de extremismo na Alemanha da década de 1970 depois do colapso do movimento de protesto dos estudantes da *Nova Esquerda* e lembra que um dos seus “rebentos” foi o terrorismo da *Fração do Exército Vermelho* (o grupo Baader-Meinhof, em alemão: *Rote Armee Fraktion ou RAF*), também conhecido como Grupo Baader-Meinhof, que foi uma organização guerrilheira alemã de extrema-esquerda, fundada em 1970, na antiga Alemanha Ocidental, e dissolvida em 1998. Um dos mais proeminentes grupos extremistas de guerrilha urbana da Europa pós-Segunda Guerra Mundial, seus integrantes se autodescreviam como um movimento comunista e anti-imperialista, engajado numa luta armada contra o que de-

finiam como um “Estado fascista”. A premissa era de que as massas estavam imersas na sua posição política consumista e que não seria possível acordá-las com os meios comuns de desalienação; era necessária uma intervenção violenta direta, com, por exemplo, bombas contra os supermercados. E Zizek conclui que “isso indica o paradoxo fundamental da ‘paixão pelo Real’: ela culmina no seu oposto aparente, num *espetáculo teatral* – desde o espetáculo dos julgamentos de Stalin até os atos espetaculares de terrorismo” (ZIZEK, 2003, p. 23,24).

Unabomber por Ola Pehrson

A obra em que todos os conceitos anteriormente citados ou explicitados se interseccionam, a vídeo-instalação *Hunt for the Unabomber*, do artista sueco Ola Pehrson (1964-2006), exibida na 27ª Bienal de Arte de São Paulo (2006) e que havia sido exposta no ano anterior em Estocolmo (Imagem 01), pode contribuir para a compreensão desse entrecruzamento entre real, factual, ficção e teatralidade. Ola Pehrson selecionou uma série de fotos e animações do famoso documentário *Hunt for the Unabomber*, de um grande canal da TV americana, e os recriou usando modelos tridimensionais feitos de argila, sucata, fio, poliestireno e outros materiais cotidianos. Essas recriações assumem uma verdade própria.

A visão geral da obra é um ambiente que lembra uma sala de casa. Nela há estantes com maquetes, documentos, fotografias, desenhos, armas de brinquedo etc. que, após assistir-se minutos do vídeo, fica estabelecido que foram os objetos para forjar o documentário de Ola Pehrson, no qual são apresentadas imagens em preto-e-branco com uma qualidade de um padrão diferente dos padrões técnicos de então, que chegam a ser etéreas. O processo de percepção das cenas exibidas não são de fato

reais, mas criadas inteiramente de pequenas maquetes, o que costuma ser lento para o espectador desavisado. Esses documentos falsos, alguns semelhantes aos originais, outros não, parecem assumir uma verdade própria, diluindo as fronteiras entre ficcional e factual e fazendo-nos por vezes duvidar de que o Unabomber realmente existiu ou fez o que a justiça americana lhe atribui, já que tudo pode ser mascarado e inventado, conforme descobrimos no vídeo e, ao olharmos ao redor, nas maquetes empregadas por Pehrson.

Theodore John “Ted” Kaczynski (Chicago, Illinois, 22 de maio de 1942) recebeu do FBI, antes de ser preso, a alcunha de “UNABOM” (acrônimo de *University And Airline Bomber*) para se referir a seus ataques, o que resultou em a mídia passar a chamá-lo “The Unabomber”. Atualmente, ele é um prisioneiro estadunidense. “Ted” é matemático por formação e foi aceito na Universidade de Harvard aos 16 anos de idade, é também considerado pensador, escritor, mas sua faceta mais famosa é a de ativista, segundo ele, contra projetos que seguem direcionamentos de fazer com que a inteligência artificial, através das máquinas, supere a soberania humana. Preso sob a acusação de terrorismo e condenado à prisão perpétua por sua participação em uma série de atentados a bomba que mataram três pessoas e feriram outras 23, entre cientistas, engenheiros e executivos, é, segundo seus próprios escritos, entusiasta de projetos de desenvolvimento tecnológico e científico que sejam benéficos para a melhoria da qualidade de vida humana.

Em 1971, Kaczynski se mudou para uma cabana em um sítio isolado, sem eletricidade ou água encanada, em Lincoln, Montana, onde viveu como um eremita. Sentindo-se acossado pela destruição dos espaços naturais que se encontravam nas proximidades de sua cabana, provocada pelo desenvolvimento econômico e

Visão geral de vídeo-instalação Hunt for Unabomber (2005), de Ola Pehrson

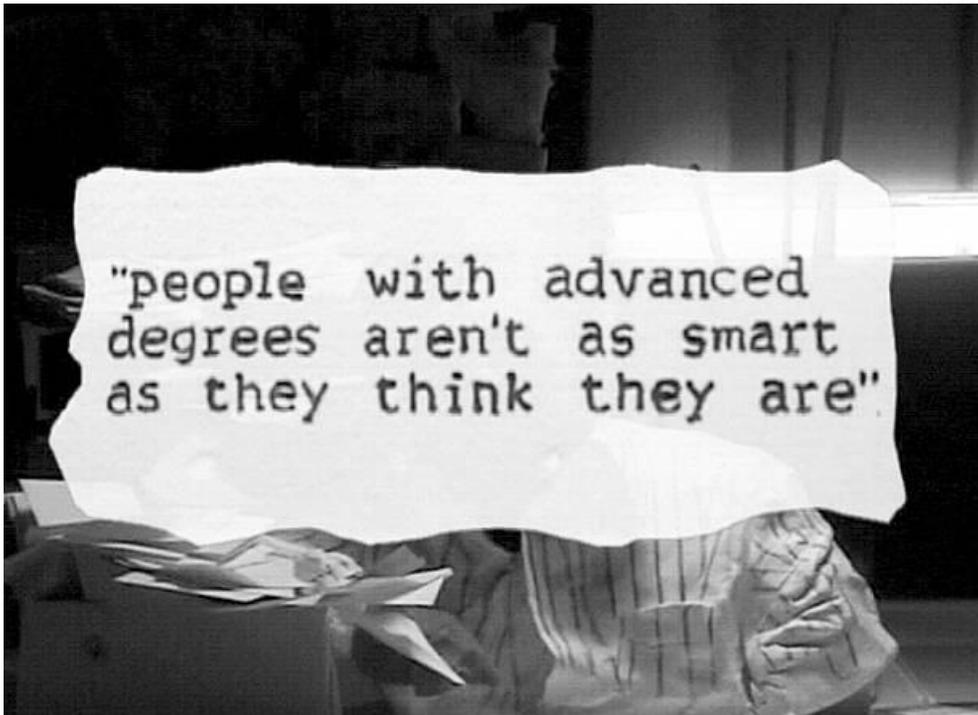


tecnológico e pelo avanço da ocupação territorial, o Unabomber se decidiu por promover uma campanha de ataques com bombas àqueles os quais considerava indireta ou diretamente responsáveis por essa destruição. De 1978 a 1995, Kaczynski teria enviado dezesseis bombas a

alvos específicos, incluindo renomados pesquisadores, universitários, executivos de companhias aéreas e industriais, matando três pessoas e ferindo vinte e três. Foi preso em 1996 num curioso episódio: obrigou um jornal americano a publicar um manifesto com 35 mil palavras,

Detalhe de instalação (materiais usados ou não no vídeo) Hunt for Unabomber (2005), de Ola Pehrson





Frame de vídeo
Hunt for Unabomber (2005), de Ola
Pehrson.

mas seu estilo de escrita foi reconhecido pelo seu irmão e sua cunhada, que o entregaram às autoridades.

No manifesto, Kaczynski reconhecia que aqueles atentados foram extremos, porém argumentava que foram necessários para atrair a



Berna Reale, registro
fotográfico da per-
formance Americano
(2003). Fonte: <http://www.premiopia.com/pag/berna-reale/> Acesso em 07 de novembro de 2016.

atenção do público para a derrocada da liberdade humana provocada pelas tecnologias modernas, as quais exigem uma organização em larga escala que reduz a capacidade de atuação individual, o que se pode ver na Imagem 03.

A caça ao que pode ser real em Unabomber e na mídia

Sobre seu trabalho, lemos do próprio Ola, em material no catálogo da 27ª Bienal de São Paulo:

Para esse trabalho recorri a um documentário real, mantive a trilha sonora e substituí todas as imagens pelas minhas em vídeo, filmando acessórios e construções simples, além de interpretar os diferentes papéis dos entrevistados. Tentei empregar o menor esforço para que as coisas parecessem reais, aproveitando as indicações visuais das imagens originais, refazendo-as com materiais simples e objetos reciclados. A pessoa conhecida como Unabomber indignava-se com o mundo moderno e encarava a tecnologia como um mal. Então tentei fazer meu vídeo recorrendo à atitude e aos materiais mais básicos, procurando entender o mundo, como uma criança, pela imitação.

Voltando à Zizek, ele considera que mesmo a busca pelo real mais cru, leva a uma intensa teatralidade, por exemplo a grupos contaminados pela tentativa de solapar esse mesmo real, ao defrontarem-se com condições sociais precárias cometem e assumem atos terroristas, que não deixam de ser teatrais, ou seja, até a paixão quase absoluta pelo real deflagra ficcionalização extrema. Zizek usa como exemplo o ataque ao World Trade Center no 11 de setembro de 2001, bom lembrar que para muitos esse evento não passa de ficção. Elementos de ficção, de teatralização nos atos de tentar mudar o real, origem e causas pelas quais estão algumas pessoas mergulhadas na precariedade de um real

injusto, insalubre e em seu confronto. Isso nos leva a pensarmos de chofre na arte do agora, de nossos dias já sem o messianismo de Fidel, que acaba de falecer; no mundo em que refugiados nos lembram de que algo está terminantemente errado; que Aleppo nos assoma em nossas inúmeras telas (celulares, TV's, tablets, computadores) com suas crianças de faces empoeiradas, orfãs, e que sequer conseguem chorar; em nosso país que acaba de sofrer um longo e doloroso processo de golpe jurídico-midiático, que prossegue a cada dia, com mais retirada de direitos substanciais, com o fim da CLT, com a falta de segurança para grávidas trabalhadoras, com a sensação de fim de um sonho.

Berna Reale e o real que nos retira do real, e nos lança novamente a ele

Talvez o mais perto que chegamos de falar algo que faça sentido nessa partilha do sensível a que temos nosso quinhão, seja discorrer sobre objetos de arte com a pretensão de desvelar o real, criando novos teatros visuais, o que nos leva a obra da artista brasileira paraense, Berna Reale (e há sem seu próprio nome a palavra *real*). Berna também atua como perita criminal, profissão a qual se interessou justamente ao desenvolver um trabalho de arte.

Em *Americano*⁴(2013), Berna Reale corre erigindo uma réplica de tocha olímpica nos corredores de uma prisão de segurança máxima. Ela conta que foi muito difícil o processo de permissão para entrar no presídio, o maior complexo penitenciário do Estado do Amazonas. Berna não pode medir nada, não pode ensaiar o gestual da *performance*, apenas na hora ela soube em

4. Observação: Após a escrita deste ensaio, começaram os conflitos em cadeias brasileiras, uma dessas foi onde coincidentemente Berna Reale realizou essa performance. Houve um verdadeiro massacre genocida, atribuído aos atritos entre facções rivais.

qual pavilhão entraria, foi-lhe dito que ela não teria uma segunda chance, ou seja, se errasse e se caísse não haveria possibilidade de repetição. Até o suporte da tocha foi medido pela equipe da prisão e instalado por eles. As mãos que tentaram alcançar Berna (tocá-la, prendê-la, atingi-la) assustaram alguns membros da equipe de produção da *performance*. Em alguns momentos, alguns se recusaram a fazer a gravação, exigindo da artista persuasão para que permanecessem na prisão e desempenhassem seu trabalho.

A *performance* durou quase duas horas e foi editada em quatro minutos e apresentada em 2015 na 56ª Bienal de Veneza, a convite do curador Luiz Camillo Osório, sendo uma das artistas representantes do Brasil. Os trabalhos de Berna têm algo da memória da artista e de sua ancestralidade: seu pai era um engenheiro agrônomo italiano e sua mãe descendia de negros e índios. A performer viveu toda sua vida entre Pará e Amazonas. Há algo em **Americano** bem óbvio, que perpassa nosso real e nos assombra e que trata da condição sociopolítica do Brasil: uma nação com índices alarmantes de pobreza, de violência, com condições sub-humanas de encarceramento, onde milhares de presos esperam por julgamento, mas que foi capaz de proporcionar um dos maiores espetáculos da Terra (para recorrermos a um clichê): as Olimpíadas de 2016, três anos após Berna adentrar naquele presídio levando ironia, metáfora, inserção no sistema penitenciário, ruptura numa instituição estatal onde estão encarcerados o descaso, a falta de zelo com o humano, onde a maioria de cidadãos são negros, de pouca instrução, onde parece vigorar apenas a homogeneidade da desesperança.

Mas esse real absoluto redundava numa *performance* forte, sem dúvida, mas com imagens que não parecem absolutamente cruas na sucessão

de mãos que tentam agarrar Berna; como poderíamos ver no vídeo decorrente da *performance*, há ficções e fricções entre o real e as histórias que imaginamos. Há algo de sensacional, nosso pendur ao trauma? Será nossa busca por compreender esse trauma-nação que é a população de presidiários em condições que insistimos em esquecer? Ao mesmo tempo que as imagens e a *performance* em si nos remetem às milhares de manifestações contra as Olimpíadas, algumas dessas com a captura da tocha olímpica, nas cidades onde essa passava. Algo que se tornou absolutamente comum e foi compartilhado à exaustão nas mídias sociais.

Em **Americano** não lembramos que Berna é uma mulher. Seu tipo miúdo, miscigenado entre o italiano do Sul e o indígena brasileiro, de alguma forma se cola nas paisagens que escolhe: a estranheza de um sonho no qual acordamos estupefatos é algo decorrente dessa normalidade. Como quem descobre apenas tempos depois que sonhou e, então, ao invés de acordar, fica impassível, contemplando os vídeos e fotos decorrentes das *performances* da artista. Porém, ao redor desse real ao qual tenta desvelar, Berna nos convida a sua própria construção narrativa, ficcional, ou faz meramente um comentário do real? O mais significativo em sua obra não é nem um nem outro, é justamente a junção dessa construção narrativa que dota de onirismo o real mais assombrosamente cru que, por si só, por carregar tamanha e crua realidade, se assoma irreal numa espécie de ciclo do deslumbramento.

4. Considerações finais: somos refugiados do real

Um policial de uniforme completo e focinheira, cavalgando lentamente um impossível cavalo vermelho (**Palomo**, 2012); alguém dançando “I’m singing in the rain”, uma melodia tão clas-

Berna Reale, registro fotográfico da performance Palombo (2013).



sicamente hollywoodiana que talvez esteja em nosso inconsciente coletivo, vestindo um terno dourado e uma máscara de gás da mesma cor, sobre um tapete vermelho em meio a um lixão (**Cantando na Chuva**, 2014); cinquenta e uma mulheres de saiotos colegiais rosa-chiclete marchando com bocas de boneca inflável ao ritmo de uma banda militar (**Rosa Púrpura**, 2014); uma figura andrógina, vestida de camiseta verde e amarelo, usando calças de tecido nobre e sapatos de couro italiano e que está a conduzir uma gôndola com quinhentos ratos pelos esgotos de Belém (**Imunidade**, 2014): a artista se transfigura em metáforas cruas, mas que trazem algo repleto de narrativas que a colocam como personagem num roteiro que conhecemos e que insistimos em esquecer, até porque senão nos rebelaríamos e não conseguiríamos seguir em frente e cuidar de nossas vidas.

Segundo Caroline Carrion:

Para os espectadores que se tornam personagens ao presenciar essas ações em primeira mão nas ruas, e também para os que as vêem em espaços expositivos, as obras de Berna Reale parecem ter o dom de retirar seu observador do real, transportá-lo para o universo da fantasia. Adentrar esse universo significa, porém, imediatamente ser expulso de volta à realidade (...) cria uma disrupção da realidade, apenas para permitir que, dela, essa mesma realidade irrompa com mais força do que antes. A presença se reafirma pela ruptura, mais potente do que nunca – o que significa, também, que sua crítica nunca foi mais necessária (CARRION, 2016).

Podemos observar o conceito de Jacques Rancière em **A partilha do sensível** – Arte e política:

A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à econo-

mia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, própria ao regime ético das imagens. É precisamente o que está em jogo na *Poética* de Aristóteles. As formas de *mimesis* poética são aí subtraídas à suspeita platônica relativa à consistência e à destinação das imagens. A *Poética* proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis.” (RANCIÈRE, 2005, p. 53)

As lacunas trazem o instável ou são um desvão confortável à inserção de pensamentos devires de criação? Ou, apenas devemos concluir que não se separa real e ficção na arte? E nessa não-separação cabe também a subjetividade, a coragem de ir além e de propor não o novo, viciado na busca de vanguardas, mas algo que imediatamente nos faça refletir e nos faça reencontrar conosco com o que temos de pético e de humano, no sentido de *poiesis* de fabricação, e também no sentido do sensível?

Há nas *performances* de Berna Reale e na vídeo-instalação de Ola Pehrson esse devir do real à ficção e de volta. Talvez porque estejam começando nessa era os *tempos refugiados do real*, uma possibilidade de se recriar o árido em arte, em vida, em construções narrativas que ao mesmo tempo nos encham de medo e coragem, afinal, só há a segunda se houver a ruptura do primeiro.

Referências

- BADIOU, Alain. Em busca do real perdido. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 10ª Edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. O pensamento e o movente.

Ensaio e conferência; Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDO, G; FINGER, A; GUDIN. R. **Vilém Flusser**: uma introdução. São Paulo: Annablume, 2008.

DEBORD, GUY. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HOBBSAWM, Eric. **Tempos fraturados**: cultura e sociedade no século XX. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo. Companhia das Letras. 2013.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estético, mídia e cultura. Rio de Janeiro. Rocco, 2007.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução autorizada da primeira edição francesa publicada em 1986 por Editions du Seuil, de Paris, França, na coleção Champ Freudien, dirigida por Jacques-Alain e Judith Miller. Versão brasileira por M.D. Magno. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 1988.

LUC-FERRY, Jean; RENAULT, Alain. **Pensamento 68**: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo. São Paulo, Ensaio: 1988. P. 55.

MARX, K. ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007. p. 533.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. p. 81 e 83.

MENEZES, J. E. O. **Para ler Vilém Flusser**. São Paulo. Ed. Líbero. Vol.. 13, n. 25, 2010, p. 19-30.

MORENTE, Manuel G. **Fundamentos da filosofia**: lições preliminares. 8ª edição. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **O crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**.

Por *Bernardo Soares*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 1ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2005.

WEISSBERG, Jean Louis. “Real e Virtual”. In PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina** – a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 117-126.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!** Tradução de Paulo Cesar Castanheira. 1ª Edição. São Paulo: Ed. Boitempo Editorial, 2003.

em 22 de dezembro de 2016.

REALE, Berna. Registro fotográfico da performance **Americano** (2003). Fonte: <http://www.premiopipa.com/pag/berna-reale/> Acessado em 07 de novembro de 2016.

Referências de Documentos online

Ted Kaczynski - American criminal. In: Encyclopaedia Britannica. Acessado em 11 de novembro de 2016 <https://global.britannica.com/biography/Ted-Kaczynski>.

CARRION, Caroline. “Irrupção pela disrupção: sobre o modo de trabalho de Berna Reale”. **BERNA REALE Wordpress**. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/148/43> Acessado em 10 de novembro de 2016.

JAGUARIBE, Beatriz. “Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea”. **Revista Ciberlegenda**. UFF. 2007. Disponível em <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/148/43> Acessado em 23 de dezembro de 2016.

Referências de Obras Artísticas

PEHRSON, Ola. Visão geral de vídeo-instalação *Hunt for Unabomber* (2005). *Mixed media installation and video*. Dimensions variable. Installation at the Moderna Museet, Stockholm. Collection of the Modern Museet, Stockholm. Fonte: https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2007/hammer-projects-ola-pehrson/#gallery_d40cf30afc648dbc23d53d8547ed08712299df49 Acessado