



DO DESCARTE E DA GAMBIARRA – o caminho das coisas

Maria Adélia Menegazzo¹

Queremos antes de tudo aparelhos que funcionem, que assegurem uma boa qualidade de conforto, de durabilidade, de operatividade.

Gilles Lipovetsky²

Tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social.

Hélio Oiticica³

A la dirección única de la imagen concertada, se oponem las maneras distintas de imaginar totalidades no clausuradas, sentidos no satisfechos. Desde estas perspectivas puede el enigma del arte constituir una zona de resistencia contra el esteticismo promovido pela rentabilidad compulsiva de la globalización y la trivialidade de la cultura del espectáculo.

Ticio Escobar⁴

Imagens: um cilindro rola por uma esteira improvisada de madeira até bater em uma lata sobre a qual está colada uma garrafa, com fita adesiva, na posição horizontal; o choque do cilindro na lata provoca a inclinação da garrafa que despeja um líquido em um copo colocado na extremidade de uma pequena gangorra feita com um pedaço de madeira em cuja outra extremidade se encontra uma vela acesa; o copo, agora cheio, desce e provoca a subida da vela que acende um pavio preso ao cabo de uma broxa de pintura colocada em pé, de onde sai outro pavio em cuja extremidade um pneu está

¹ Maria Adélia Menegazzo é professora da UFMS.

² LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero. 2008, p. 174.

³ OITICICA, Hélio. Apud. LAGNADO, Lisette. O malabarista e a gambiarra.

⁴ ESCOBAR, Ticio. Zonas transitorias: la resistencia del arte. 2008, p. 73

amarrado; a queima do pavio solta o pneu que desce por uma tábua de madeira que lhe serve de rampa, adquirindo velocidade suficiente para subir uma outra tábua, que está apoiada em um tambor; o pneu desce do outro lado e corre em direção a uma rampa mais baixa, apoiada sobre um cilindro menor; em seguida, o pneu corre para uma escada aberta, ligeiramente inclinada para frente, amarrada nas duas extremidades com cordas que estão fixadas em uma outra tábua de madeira na posição vertical, afixada também sobre uma tábua apoiada em um pedaço de cano; o pneu corre, bate na tábua em pé provocando a queda da escada que bate na tábua que está sobre o cano, fazendo com que role e bata em um tambor, sobre o qual encontra-se um carrinho feito com quatro rodas adaptadas sobre um pedaço de madeira, em cuja ponta encontra-se novamente uma vela acesa; o carrinho desce do tambor, corre sobre um trilho que bate num toco onde se encontra uma grade de arame fino com um trançado de barbante por cima, que se incendeia e acende um outro pavio que pende de um suporte mais alto; em seguida...

Essa cadeia de acontecimentos é a tentativa de descrição de uma mínima parte dos dez minutos de duração do vídeo *Der Lauf der Dinge* (The way things go) ou *The amazing chain reaction*, produzido em 1987, pelos artistas suíços Peter Fischli e David Weiss, que mostra como podem funcionar os produtos do descarte da cadeia de produção e consumo de uma sociedade como a nossa. Coisas muito desgastadas pelo uso como pneus, pedaços de madeira, arames, estopas ganham uma funcionalidade próxima do maravilhoso, se pensadas numa estrutura de correlação e provocação entre os elementos dessa cadeia. Notamos, assombrados, o caminho das coisas desde que se considere a sua funcionalidade e, neste caso, uma indiscutível ironia sobre a funcionalidade do que já não teria função. *Clutter follows function?*

Tendo esse objeto como ponto de partida, buscamos pensar formas da arte contemporânea que se constroem a partir de rupturas na cadeia de produção capitalista, onde o produto acabado e a qualidade desse acabamento têm o mesmo valor. Pensadas na perspectiva da efemeridade, tais formas desafiam as técnicas restauradoras, os conceitos de originalidade e de permanência da obra de arte. Como uma *amazing chain*, as coisas descartadas vão tomando o lugar do bem acabado, do *clean high tech*, e se apresentando cada vez mais envolvidas em um circuito que tem tudo para ser negado pela sociedade de consumo e midiática, onde o valor resulta geralmente da velocidade da informação associada à alta tecnologia e ao bom acabamento do produto.

Ressalte-se que tomamos como norte, o pensamento de Giulio Carlo Argan⁵ ao afirmar que o que se verifica na obra de arte não é a conformidade a uma dada cultura, nem a sua superação, mas uma estrutura cultural específica, justamente aquela que permite que os valores sejam captados, não na dimensão sem tempo do pensamento abstrato, mas na do presente absoluto, da percepção.

A retomada do novo

O efêmero, o contingente, o circunstancial, que em meados do século XIX eram vistos por Baudelaire como categorias da modernidade, ainda que valendo apenas a metade da arte, também hoje são elementos que dirigem a produção e o consumo dos objetos. Se naquela época o poeta das malélicas flores associava tais categorias à moda, no famoso ensaio *O pintor da vida moderna*⁶, pouco difere, no limite, a realidade atual, descrita por Lipovetsky nos seguintes termos:

A lei é inexorável: uma firma que não cria regularmente novos modelos perde em força e penetração no mercado e enfraquece sua marca de qualidade numa sociedade em que a opinião espontânea dos consumidores é a de que, por natureza, o novo é superior ao antigo. Os progressos da ciência, a lógica da concorrência, mas também o gosto dominante pelas novidades concorrem para o estabelecimento de uma ordem econômica organizada como a moda. (2008, p.160)

O que vemos é, então, uma retomada da categoria do “novo”, enquanto aperfeiçoamento técnico/tecnológico, nos mesmos moldes iniciais do movimento moderno, nas primeiras décadas do século XX. Porém, não se trata apenas da utilização do novo para a estetização do cotidiano, explícita, por exemplo, nos ideais da Bauhaus, mas de uma funcionalidade radical, na época, talvez melhor expressa na proposta *form follows function* de Louis Sullivan⁷.

O retorno do novo como novidade estética transformou-se, na leitura de Harold Rosenberg⁸, na “tradição do novo”. Não se associa à funcionalidade ou ao bom acabamento, mas atende à necessidade de transformação e mudança constantes do ideário moderno vanguardista e assimilado em igual velocidade. No entanto, seria um equívoco pensar a inexistência de conflitos ou resistências.

⁵ ARGAN, Giulio Carlo. A História da arte como história da cidade. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 260.

⁶ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. Poesia e prosa. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 859

⁷ Louis Sullivan (1856-1924) foi um dos primeiros arquitetos modernistas de tendência funcionalista.

⁸ ROSENBERG, Harold. A tradição do novo. São Paulo: Perspectiva, 1976

Fosse assim, não haveria o espaço da arte contemporânea, que continuaria a ser moderna.

É novamente Lipovetsky quem esclarece a situação:

Nossa sociedade não é dominada pela lógica kitsch da mediocridade e da banalidade. O que faz a diferença é cada vez menos a elegância formal e cada vez mais as performances técnicas, a qualidade dos materiais, o conforto, a sofisticação dos equipamentos. O estilo original não é mais produto do luxo, todos os produtos são doravante repensados tendo em vista uma aparência sedutora, a oposição modelo/série turvou-se, perdeu seu caráter hierárquico e ostentatório. (2008, P.163)

No entanto, seria leviano afirmar que esteja em curso uma homogeneização dos produtos, mas sim uma diferença de graus de sofisticação, que se faz sutilmente através de uma política do design. Do mesmo modo, não se trata de consumir produtos enquanto símbolos de uma classe social e econômica, mas, antes, de satisfação pessoal e individual.

A leitura da sociedade contemporânea desse ponto de vista incita a arte a buscar formas eficientes para se contrapor como objeto cultural à cultura que ela estabelece. Num contexto mais amplo das tendências da arte, poderíamos pensar em uma genealogia que vem da pop arte que, retomando Duchamp, investiu duramente contra a possibilidade de diferenciação ou, ainda, de identificação entre os objetos de arte e as “meras coisas reais”, para usarmos a expressão de Arthur Danto⁹, com todas as dificuldades que tal discussão acarreta. Além disso, naquele momento da pop, o mercado da arte muda de Paris para Nova York, permitindo definitivamente o estilhaçamento dos valores novecentistas residuais. Sem fronteiras nacionais estabelecidas, o centro novaiorquino não permite mais uma escritura linear da História da Arte. Tudo acontece ao mesmo tempo: objetos, formas e práticas em tensão permanente.

Delineia-se o que Ronaldo Brito chama o “Outro Novo”¹⁰. Para o crítico, o objeto de arte contemporânea está em constante conflito com o próprio sistema que o engendra:

Seus procedimentos seriam ‘industriais’, sofisticados raciocínios produtivos, ainda irrealizados. E que, astuciosamente, aparecem no real como se fossem irrealizáveis. A afirmação de uma inteligência atópica, sem recuperação possível pelo espaço da dominação onde se exerce, confere à arte um poder nega-

⁹ DANTO, Arthur. A transfiguração do lugar comum. 2005, p. 33ss.

¹⁰ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, Ricardo. (org.) Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 202-215

tivo específico – pensar o impensável, fabricar o infabricável, ainda que o faça nos limites regulados pela própria realidade, no terreno espiritualizado da ‘criação’. Assim, a arte contemporânea perfaz-se enquanto arte, constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões da Verdade¹¹.

Fica claro, desse modo, que o objeto da arte contemporânea encontra-se em permanente crise, questionando valores estabelecidos. A proposta dos artistas Fischli e Weiss está ancorada, por exemplo, concomitantemente na precisão do “relógio suíço” e na inventividade própria daquilo que aparentemente não funciona e que, no Brasil, chamamos *gambiarra*. A confluência dessas duas possibilidades eleva objetos comuns à categoria estética. Neste caso, caberia indagar também sobre a natureza da obra de arte contemporânea, quando se torna evidente a sua exclusão do mercado?

Do descarte e da gambiarra

Pensando a era do descarte, na perspectiva apontada por Lipovetsky, concretizam-se vertentes na arte contemporânea que trabalham em várias frentes com produtos considerados inúteis ou obsoletos. Mas não seria ainda o caso de indagar sobre a natureza da obra de arte. O efeito de precariedade e provisoriamente, de acumulação e acaso remete o observador, em alguns casos, à habilidade artesanal de que o artista pode se valer para a construção de sua obra. Na contramão da arte *high tech*, ou mesmo do minimalismo em sua vertente mais “menos”, o artista El Anatsui, natural de Gana e professor de artes na University of Nigéria, constrói sua poética a partir da reutilização de matérias como madeira, metal, vidro. Na 52ª Bienal de Veneza (2007), mantas de grandes dimensões, remetendo aos multicoloridos tecidos próprios da cultura africana ou a exemplares das tapeçarias medievais, foram colocadas entre as colunas do Arsenale.

A matéria de que são feitos estes tecidos implica a transformação do já utilizado: latas de refrigerantes e/ou tampas de garrafas processadas manualmente a ponto de serem recortadas, dobradas, amassadas em pequenas unidades, ligadas por um pedaço de arame. O resultado é uma obra na qual o limite entre arte e artesanato se extingue. A leitura fácil de uma crítica ao acúmulo de lixo própria da sociedade de consumo é despotencializada pela desfunção implícita na obra de arte resultante. Remete para a leitura

¹¹ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, Ricardo. (org.) Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 215.

alegorizante que reverencia ironicamente os grandes mantos, expressão do consumo de enlatados.

Por outro lado, como pensar que o muro de uma loja comercial de São Luís do Maranhão possa ser exposto em uma Bienal de São Paulo? Em 2000, o muro, além de remeter à memória afetiva individual do artista Marepe, viajou na carroceria de um caminhão, retomando o caminho do “pau-de-arara” e a experiência de migração do homem nordestino para o Sul do Brasil. Não apenas o muro, mas também o gesto de recortar literalmente um pedaço da história pessoal do artista ressignifica o objeto investindo-o de valores estéticos e poéticos, para além do gosto individual.

A artista brasileira Rivane Neuenschwander se abre para a criação de um sistema temporal, fazendo um trabalho de garimpagem do que é jogado nas ruas, principalmente papéis. O discurso do lixo pode ser encontrado em *Calendário achado (Julho) (2001-2002)*, em que 31 mesas de alumínio simulam a grade do calendário do mês de julho, contendo, sobre cada uma delas, uma coleção de papéis impressos e manuscritos colhidos na rua, exibindo o número equivalente a um dia do mês para cada uma das mesas. De acordo com o texto de Rodrigo Moura, curador da exposição no Museu da Pampulha, “A obra revela um procedimento conceitual rigoroso e obsessivo a serviço da vontade de recompor os fragmentos de um sistema de tempo”. Nesta recomposição, uma sucessão de acontecimentos “descartados” é reunida e, nesta fragmentação, aparentemente sem sentido, podem ser articuladas novas narrativas, novas temporalidades.

Já na *Torre de Babel*, de Cildo Meireles, o processo de empilhamento de 900 rádios, grande parte fora de linha, sintonizados em estações de diferentes línguas, num certo sentido recicla tanto a prática da audiência quanto a da recepção da informação. Ao mesmo tempo expõe a multiplicidade lingüística, o aspecto ininteligível da sobreposição sonora como coisas próprias do nosso tempo, destruindo o caráter alegórico da Torre, hoje, torre de informação globalizada.

Se pensarmos apenas na vertente “gambiarra”, de acordo com Ricardo Rosas, o artista contemporâneo estaria se apropriando de uma “prática endêmica” na cultura brasileira, anunciando fenômenos que habitam o imaginário popular nas ruas das nossas cidades, não importando o seu tamanho:

A gambiarra é, sem dúvida, uma prática política. Tal política pode se dar não apenas enquanto ativismo (ou ferramenta de suporte para ele), mas porque a prática da gambiarra implica uma afirmação política. E, conscientemente ou não, em muitos momentos, a gambiarra pode negar a lógica produtiva capitalis-

ta, sanar uma falta, uma deficiência, uma precariedade, reinventar a produção, utopicamente vislumbrar um novo mundo, uma revolução, ou simplesmente tentar curar certas feridas abertas do sistema, trazer conflito ou voz a quem são negados. A gambiarra é ela mesma uma voz, um grito de liberdade, de protesto ou simplesmente, de existência, de afirmação de uma criatividade inata.¹²

Para Lisette Lagnado, o discurso da gambiarra vem ocupando espaço e ressaltando seu acento político e estético. Assim, “gambiarra, tomado como conceito, envolve transgressão, fraude, tunga - sem jamais abdicar de uma ordem, porém de uma ordem muito simples¹³”. Há ainda uma tendência a associar a gambiarra à bricolagem, mas o que se percebe é que ela vai além da engenhosidade bem comportada do *bricoleur*.

Essa articulação de coisas banidas do sistema funcional (sobretudo no âmbito da habitação e do vestuário) talvez seja um dos artifícios mais recorrentes. Mas cada urgência é uma nova urgência, pronta a determinar a invenção de seus elementos, diria o artista. Sucatas e utensílios domésticos ganham lugar privilegiado nessa fábrica, com soluções construtivas referentes à cor e geometria¹⁴

As fotos de Cao Guimarães, da série Gambiarra, são exemplos para a reflexão do nosso trabalho: um limão transformado em cinzeiro displicentemente deixado sobre um cobertor; um sutiã, cuja alça arrebitada foi consertada com um clipe, ou, ainda, um dado calculadamente colocado sobre o braço de um toca discos de vinil, indicando que, na sua ausência, seria impossível ouvir a música.

Nessa perspectiva, Paulo Nenflídio¹⁵ constrói suas máquinas sonoras. No momento em que se tem à disposição a mais alta tecnologia dos aparelhos sonoros, Nenflídio resgata a habilidade de fabricar instrumentos, combinando conhecimentos de eletrônica, música e artes, em materiais como madeira, conduites, PVC, fita isolante, criando novos “instrumentos”, categorizados como *low tech*. Assim, é possível a existência de um “Telebaum telegráfico”, um “Realejo Heavy Metal”, ou uma indescritível “Bicicleta Maracatu”.

Pode-se observar também que a obra dos artistas aqui apresentados permite associar a gambiarra e o descarte a propostas de sustentabilidade, mote fre-

¹² ROSAS, Ricardo. Gambiarra – alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: Caderno Videobrasil. Vol.2, n. 2. 2006, p. 47. O texto de Rosas é um dos poucos que tratam dessa poética.

¹³ LAGNADO, Lisette. O malabarista e a gambiarra. Revista Trópico. Disponível em <http://p.php.uol.br/tropico/html/textos/1693.l.shl>. Acesso em 27/12/2008.

¹⁴ LAGNADO, Lisette. O malabarista e a gambiarra. Revista Trópico. Disponível em <http://p.php.uol.br/tropico/html/textos/1693.l.shl>. Acesso em 27/12/2008.

¹⁵ paulonenflidio.vilabol.uol.com.br/

qüente nas poéticas contemporâneas. Para além de meros exercícios de contestação e ativismo, segundo Hans Dielman¹⁶, os artistas contribuem para a configuração de três categorias de reflexividade e de reflexão sobre o mundo a sua volta: “descolamento”, “apoderamento” (empowerment) e “encantamento”. Descolamento implica quebra de rotinas, ruptura na visão de mundo estabelecida; apoderamento significa a consciência de que as pessoas podem controlar a própria vida e mudá-la e encantamento é o processo de empatia que se pode criar entre os sentimentos subjetivos e a realidade objetiva.

A arte pode se posicionar como um elemento de interrupção na experiência da sociedade midiática e suas tecnologias, provocando uma outra leitura, pelo avesso, talvez, porém eficaz como forma de reflexão. Assim, embora pareça um contra-senso qualquer tentativa de sistematizar a prática artística contemporânea, é possível fazer referência a determinados aspectos que vêm chamando atenção nos estudos sobre cultura.

O primeiro deles é, sem dúvida, o aspecto político de afirmação da arte pela negação do sistema que tem sido a tônica dos artistas aqui mencionados, entre muitos outros. Diante da necessidade de substituição constante de produtos para um mercado cada vez mais voraz, a mercantilização cultural sofre duro golpe quando confrontada pelas vertentes da gambiarra e do descarte. Há, indubitavelmente, uma oposição irônica diante da forma fácil e leve das imagens da mídia ou, ainda, da arte cujo modelo vem do centro e aceita o formato esteticista dos mercados transnacionais. A ênfase recai, então, no entrelugar capaz de conter estratégias mais radicais de percepção do real.

Para o crítico paraguaio Tício Escobar, é preciso conservar uma zona intermediária que, mesmo não sendo totalmente autônoma, seja capaz de conservar atritos, obscuridades e dobras:

El esteticismo indolente del mercado anega todo el campo de la sensibilidad y termina anulando la especificidad de la experiencia estética (a mayor extensión de la belleza, menor intensidad suya: se todo es arte, nada es arte; es decir, se todo está estetizado nada lo está con la suficiente fuerza como para provocar experiencias artísticas). Se requiere, entonces, otro local para el arte. Pero si este sale del círculo consagrado por la forma y alumbrado por el aura, se disuelve en la realidad extra-muros: es tragado por contenidos informes que no pueden ser reducidos (2008, p.68)

Neste sentido, pode-se compreender o descarte e a gambiarra como propostas poéticas críticas frente ao esteticismo midiático e globalizado.

¹⁶DIELMAN, Hans. Sustentabilidade como inspiração para a arte. In: Caderno videobrasil. Vol.2, nº 2, 2006, p. 119-133.

O mundo contemporâneo cria, cada vez mais, necessidades e expectativas fundamentadas em uma sociedade na qual tudo está obscenamente exposto, onde o êxtase da comunicação¹⁷ transforma a vida num grande espetáculo controlado remotamente, criando famosos de 15 minutos e mitos de imbecilidade; possibilita também a sua (re)produção virtual, indo desde a simples interação em tempo real de sujeitos muito distantes até a imersão do indivíduo na realidade criada. Seria de se indagar sobre as possibilidades de intervenção do discurso artístico quando sua opção fica à margem dessa realidade?

Talvez algumas respostas estejam no paradoxo construído a partir das epígrafes com as quais iniciamos o nosso texto. Se Lipovetsky descreve com precisão em sua obra a sociedade contemporânea como o “império do efêmero” e como a “era do vazio”, em que medida o grito guerreiro de Oiticica pode ser assumido pelo artista contemporâneo? Não sem razão, Lisette Lagnado vê no autor dos parangolés a origem crítica da gambiarra. O inconformismo cultural, político, ético e social de Hélio Oiticica rebate a aceitação melancólica e opaca da mercantilização cultural indiscriminada.

A desrazão implícita no excesso evidenciado pela poética do descarte é assim questionada e, se como afirma Tício Escobar, definindo com lucidez suas “zonas transitórias”, amplia seu discurso crítico pela América Latina como um todo, o enigma da arte implícito nessas zonas cria sua própria zona de resistência.

Enfim, podemos pensar no papel que as obras aqui descritas desempenham em nossa sociedade. Aquilo que pode ser lido como a ineficiência de uma linguagem, posto que não se revela à primeira leitura, pode também ser visto como um elogio do mal acabado, o caminho das coisas descartadas, que por sua vez não é recebido ou mesmo percebido como obra de arte. A certeza de que esse elogio é necessário, de que ele é capaz de operar transformações na recepção do objeto passa pela relação da arte com o mercado globalizado. Afinal, não “queremos antes de tudo aparelhos que funcionem, que assegurem uma boa qualidade de conforto, de durabilidade, de operatividade”, ainda que mal acabados?

¹⁷ Cf. BAUDRILLARD, Jean. *Él éxtasis de la comunicación*. In: FOSTER, Hal (org.). *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1986, p. 187-198.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *A História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Poesia e prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.851-883.

BAUDRILLARD, Jean. Éléxtasis de la comunicaci3n. In: FOSTER, Hal (org.). *La posmodernidad*. Barcelona, Kair3s, 1986, p.187-198.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contempor4neo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, Ricardo. (org.) *Arte contempor4nea brasileira: texturas, dicç3es, ficç3es e estrat4gias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 202-215.

DANTO, Arthur. *A transfiguraç3o do lugar comum*. Trad. Vera Pereira. S3o Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DIELMAN, Hans. Sustentabilidade como inspiraç3o para a arte. In: *Caderno videobrasil*. Vol.2, n3o 2, 2006, p. 119-133.

ESCOBAR, Ticio. Zonas transitorias: la resistencia del arte. In: BERTOLI, M. & STIGGER, V. (orgs). *Arte, cr3tica e mundializaç3o*. S3o Paulo: ABCA:Imprensa Oficial do Estado, 2008, p.57-74.

LAGNADO, Lisette. O malabarista e a gambiarra. Revista Tr3pico. Dispon3vel em <http://p.php.uol.br/tropico/html/textos/1693.l.shl>. Acesso em 27/12/2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *O imp3rio do ef3mero*. A moda e seu destino nas sociedades modernas. Trad. Maria L3cia Machado. S3o Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSAS, Ricardo. Gambiarra – alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: *Caderno Videobrasil*. Vol.2, n.2. 2006, p.36-52.

ROSENBERG, Harold. *A tradiç3o do novo*. S3o Paulo: Perspectiva, 1976.