



VERBETE ARQUIVO

Mickey Mouse

Walter Benjamin

(Fragmento escrito em 1931, não publicado durante a vida de Benjamin)

De uma conversa com [Gustav] Glück e [Kurt] Weill. - Relações de propriedade nos filmes de Mickey Mouse: aqui aparece pela primeira vez que alguém pode ser roubado de seu próprio braço, sim, de seu próprio corpo.

O percurso de um documento em uma repartição tem mais semelhança com um dos que Mickey Mouse percorre do que com o dos maratonistas.

Nestes filmes a humanidade prepara-se para sobreviver à civilização.

Mickey Mouse demonstra que a criatura ainda pode subsistir mesmo quando toda semelhança com o homem lhe foi retirada. Ele rompe com a hierarquia das criaturas concebida com fundamento no humano.

Estes filmes desautorizam, da maneira mais radical, a experiência. Não é compensador em um tal mundo ter experiências.

Semelhança com os contos de fada. Nunca desde esses contos os fenômenos mais vitais e importantes foram vividos de forma tão não simbólica e sem atmosfera. O incomensurável contraste com Maeterlink e com Mary Wigman.

Todos os filmes de Mickey Mouse têm como motivo sair para aprender o medo.

Portanto, não a "mecanização", não a "fórmula", não um "mal-entendido" são a base do tremendo sucesso destes filmes, e sim o fato de que o público neles reconhece sua própria vida.

Tradução: Pádua Fernandes

Uma arte dos meios de comunicação (manifesto)

Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby
(Julho de 1966)

Em uma civilização de massas, o público não está em contato direto com os fatos culturais, mas se informa sobre eles através dos meios de comunicação. A audiência de massas não vê, por exemplo, uma exposição, não presencia um happening ou uma partida de futebol, mas vê a sua projeção em um noticiário. Os fatos artísticos reais deixam de ter importância quanto a sua difusão, já que só chegam a um público reduzido. “Distribuir dois mil exemplares de uma obra em uma grande cidade moderna é como disparar um tiro no ar e esperar que caiam os pombos” – disse Nam June Paik. Em última instância, não interessa aos consumidores de informação se uma exposição se realiza ou não; só importa a imagem que o meio de comunicação *constrói* desse fato artístico.

A arte atual (fundamentalmente o pop) tomava, às vezes, para a sua constituição, elementos, técnicas, da comunicação de massas, desconectando-as do seu contexto atual (por exemplo, Lichtenstein com os quadrinhos, ou D’Arcangelo com os sinais de trânsito). À diferença do pop, nós pretendemos constituir as obras no interior dos meios. Deste modo nos propomos entregar para a imprensa o informe escrito e fotográfico de um happening que não aconteceu. Esse falso informe incluirá os nomes dos participantes, uma indicação do lugar e do momento em que se realizou e uma descrição do espetáculo que se finge ter ocorrido, com fotos tomadas dos supostos participantes em outras circunstâncias. Assim, no modo de transmitir a informação, no modo de realizar o acontecimento inexistente, nas diferenças que surjam entre as diversas versões que do mesmo evento faça cada emissor, aparecerá o sentido da obra. Uma obra que começa a existir no momento mesmo em que a consciência do espectador a constitui como já concluída.

- Existe, pois, uma tripla criação:
- a redação do falso informe;
- a transmissão que de tal informe realizam os canais de informação;
- a recepção por parte do espectador que constrói – a partir dos dados recebidos segundo a significação que para ele adquirem esses dados – a espessura de uma realidade inexistente que ele imagina verdadeira.

Levamos assim até sua última consequência uma das características dos meios de comunicação: a des-realização dos objetos. Deste modo se privilegia o momento da transmissão de uma obra mais do que o momento da sua constituição. A criação consiste em deixar sua constituição vinculada a sua transmissão.

Atualmente, a obra de arte é o conjunto dos resultados de um processo que começa com a realização de uma obra (tradicional) e continua até que tal obra se converta em material transmitido pelos “mass media”. Agora, propomos uma “obra de arte” na qual desapareça o momento de sua realização, já que assim se comentaria o fato de que essas obras são, na verdade, um pretexto para pôr em marcha o meio de comunicação.

Do ponto de vista do espectador são possíveis, para esses tipos de obras, duas leituras: por um lado, o espectador que confia no meio e crê no que vê; por outro, o do espectador prevenido que está ciente da inexistência da obra que se noticia.

Abre-se assim a possibilidade de um novo gênero: a arte dos “mass media”, para a qual o que importa não é fundamentalmente “o que se diz”, mas sim *tematizar os meios como meios*.

Esse informe prepara, além disso, os destinatários da segunda leitura, “previne” alguns leitores e constitui a primeira parte da obra que anunciamos.

Tradução: Flávia Cera

Sobre a lei fundamental do desenho animado

Fábio Akcelrud Durão

(Publicado originalmente em Rio-Durham (NC)-Berlim: um diário de idéias.
(Coleção Work-in-progress v. 2). Campinas: Setor de publicações IEL/Unicamp, 2009.)

O desenho animado é uma daquelas coisas no mundo que deixamos passar despercebidas; e no entanto ele contém algo de assombroso. Não é necessária uma observação muito demorada para nos darmos conta da violência abundante que marca a grande maioria dos desenhos para crianças (o exemplo típico: *Tom & Jerry*). Entenda-se bem, não se trata de criticá-los sob o pano de fundo de uma pureza infantil; pelo contrário, o desenho animado exige a confluência quase feliz de dois tipos agressivos: a compensatória, do adulto, e a amorfa, da criança. Daí também o papel dos animais. A adequabilidade dos bichos para as crianças é uma desculpa, ao invés disso, sua onipresença se deve à natureza refratária do desenho animado em relação ao antropomorfismo. Mesmo nos desenhos onde humanos prevalecem (ex. *A família Jetson*, ou *Os Flintstones*), eles se encontram rodeados de animais falantes e ativos. Talvez fosse necessário, para recuperar a estranheza que perdemos em relação ao desenho animado, sobrepô-lo aos bestiários medievais, onde o reino animal se apresenta como algo misterioso e obscuro, um sinistro reino de sombras permeado de potencialidades satânicas (daí as bruxas com seus gatos pretos, etc). Quando os “personagens” do desenho animado são transpostos para o mundo real, eles dão origem ao grotesco: é só porque temos o conhecimento prévio do mundo do desenho que nos tornamos imunes a essas aberrações tridimensionais. Mas mesmo os homens são lá representados sem o menor resquício de realismo. As figuras humanas do desenho animado são caricaturas sem original. Isso tudo aponta para o que há de novo no universo dos *cartoons*, um universo onde reina a pura superficialidade, e onde as formas, todas, tem ou podem ter vida – como atesta o nome em português: *um desenho com alma, animado*. Daí o

conteúdo utópico sem igual do desenho animado: um mundo que acolhe os olhos, no qual qualquer coisa pode adquirir uma face. O conceito que o desenho animado estende, desafia e precariza é o corpo. Infinitamente estendível, achatado, inflável, murchável, reduzível, torcível e contorcível, ele é um corpo deformável. Como disse no começo, a concordância de duas formas de gozo. E, no entanto, diante de todo o potencial de representação corpórea, justamente porque tudo é formalmente permitido, salta aos olhos o único interdito do desenho animado, a proibição que as crianças acabam entendendo e que as preparará, as fará con-formadas, para o mundo dos adultos: corpos infinitamente moldáveis, mas aos quais não se permite que se interpenetrem.

ARQUIVO

Bilhete sobre Fantasia

Oswald de Andrade

(Publicado na revista *Clima* n.5,
outubro de 1941 - São Paulo)

Sr. redator,

Eu tinha simpatizado com a “Pastoral”, quando o mundo do cinema ainda era a análise. Permitida, portanto, a disjunção entre as canções da criada de Bach e Beethoven e, por exemplo, o susto das cavalinas sentimentais que são muito boas. A gente gostava, como Nietzsche gostava de Carmen. Por causa dos *toreros*. Sem nenhuma malícia. A sua geração lê desde os três anos. Aos vinte tem Spengler no intestino. E perde cada coisa!

Olhe, o que houve foi isto: a música pertence ao

silêncio (é uma tese que reservo para “Marco Zero”). E Walt Disney faz cinema falado. Stokowski também é cinema falado. Desse macarrão, só se podia salvar o anedotário do desenho animado, longe portanto de Beethoven e Bach que são silêncio. Os críticos e os músicos não podem compreender isso porque entendem de si bemol e de clave de fá. Eu vi o desenho de “Pastoral” como meu filho de onze anos e vi assim a “Dança das horas”. Não ouvi Bach nem Beethoven. Nem fui lá para essa proeza, de que qualquer senhora prendada é capaz.

Agora porém o cinema produziu o seu primeiro filme clássico – “Cidadão Kane”. Agora sim, o caminho foi achado. Mas não creio que Walt Disney o enxergue. É nos horizontes de Orson Welles que se encontrará o som que é imagem fundido no silêncio.

Do seu clima,

Oswald de Andrade

Em outubro de 941.

VERBETE

CADEIRAS

Por todas as salas da Fundació Brossa há cadeiras de balanço espalhadas. Logo de entrada nos departamentos com cinco ou seis, todas enfileiradas. Na sala onde passei a realizar minhas leituras diárias, há outras quatro, cinco. Está claro que não desempenham nenhuma função útil. É impossível não percebê-las. Depois de alguns dias na Fundació, quando perdi um pouco a timidez, perguntei para Pepa, viúva de Brossa, de onde vinham todas aquelas cadeiras, qualquer coisa assim. Pepa respondeu que Brossa costumava levar para seu estúdio muitos objetos que encontrava na rua, algumas vezes no lixo.

Estas cadeiras, provavelmente, nunca serviram para nada, nem mesmo para Brossa - e muito menos para sentar. De qualquer modo, ocupam bastante espaço. É verdade que Brossa criou uma instalação com uma cadeira de balanço, *Desnudamento*, de

1991, mas é verdade também que o acúmulo de mais de vinte cadeiras absolutamente iguais excede qualquer interesse utilitário - mesmo que seja, assumindo uma contradição evidente, o interesse na criação de um objeto de arte. Quer me parecer provável, então, a hipótese de que a relação entre Brossa e os objetos se posiciona além da idéia de arte. Em outras palavras, a presença de todas aquelas cadeiras na Fundació, para mim, era o próprio apagamento do limite entre arte e vida visto do avesso, ou seja, visto segundo o ponto de vista não da arte - não a vida na arte - mas da vida mesmo.

No entanto, existe ainda algumas variantes. Na conhecida fotografia em que Brossa aparece em seu estúdio, no meio de pilhas de papéis, também aparecem algumas das mesmas cadeiras que agora estão na Fundació, por exemplo, mas se trata de uma aparição um pouco distinta. As cadeiras de balanço, no estúdio de Brossa, em linhas gerais, servem de prateleira para o apoio de papéis. A inversão torna a cena curiosa, de fato - parece que os papéis ganham uma vida qualquer, ou a escrita mesmo, ao ocupar o espaço destinado aos homens. Assim as cadeiras perdem sua primeira função para ganhar outra, agora mais imprevista. De qualquer modo, haverá certa economia de transformação dos objetos.

E em uma conversa com Glòria Bordons, uma das principais especialistas em Brossa na Catalunha, aparece uma nova e curiosa menção às cadeiras. Glòria me relatou o modo como Brossa a recebeu pela primeira vez em seu estúdio. Além de toda a encenação - porta meio aberta, alguma escuridão, certo silêncio - Brossa convidou Glòria para sentar em uma cadeira de balanço sem fundo, obrigando a crítica a se equilibrar entre a armação de madeira e a ponta dos pés. Segundo Glòria, era uma espécie de ritual que Brossa realizava com todas as pessoas que queriam entrevistá-lo.

Victor da Rosa