

anais do v seminário de estética e crítica de arte

sentidos na asfixia

grupo de estudos em estética contemporânea
geec-usp 10 anos



**V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP:
Sentidos na Asfixia, 27 a 30/09/2022**

<https://vseminarioestetica.wixsite.com/estetica>

[Organização do Seminário]

Coordenação

Prof. Dr. Ricardo Fabbrini (DF-FFLCH/PGEHA-USP)

Realização

Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP

Comissão científica

Betty Mirocznik (FAU-USP)
Caio Olivette Pompeu (FFLCH-USP)
Fabiano Barboza Viana (FFLCH-USP)
Fernanda Albuquerque de Almeida (ECA-USP)
Leonardo da Silva Rodrigues (FFLCH-USP)
Marcella Imparato (PGEHA-USP)
Rafaela Alves Fernandes (FFLCH-USP)
Victor Zamberlan Schneider (FFLCH-USP)
Virginia H. Aragonês Aita (FFLCH-USP)

Comissão de organização

Astrid Sampaio Façanha (PGEHA-USP)
Betty Mirocznik (FAU-USP)
Caio Olivette Pompeu (FFLCH-USP)
Fabiano Barboza Viana (FFLCH-USP)
Fernanda Albuquerque de Almeida (ECA-USP)
Leonardo da Silva Rodrigues (FFLCH-USP)
Marcella Imparato (PGEHA-USP)
Matheus Silveira dos Santos (EFLCH-UNIFESP)
Rafaela Alves Fernandes (FFLCH-USP)
Victor Zamberlan Schneider (FFLCH-USP)
Virginia H. Aragonês Aita (FFLCH-USP)

Apoio

Departamento de Filosofia da FFLCH-USP /
CAPES / PROEX

[Organização dos Anais]

Coordenação

Fernanda Albuquerque de Almeida

Revisão e diagramação

Astrid Sampaio Façanha
Fabiano Barboza Viana
Laila Djana Keller
Matheus Silveira dos Santos
Rafaela Alves Fernandes

Fotografia da capa

Fernando Rocha

Universidade de São Paulo

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Paulo Martins

Vice-Diretora: Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Filosofia – FFLCH-USP

Chefe: Alberto Ribeiro Gonçalves Barros

Vice-chefe: Alex de Campos Moura

Secretaria

Antonia de Lourdes dos Santos
Geni Ferreira Lima
Lucas Martins de Castro Neto
Ruben Dario

Suporte Técnico

Susan Thiery Satake
(manutenção e atualização de site)

1ª edição, São Paulo, 2023

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Charles Pereira Campos – CRB-8/8057

S471 Seminário de Estética e Crítica de Arte (5., 2022 : São Paulo, SP).

Anais [do] V Seminário de Estética e Crítica de Arte [recurso eletrônico]: sentidos na asfixia, 27 a 30 de setembro de 2022 / Organização: Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP; Coordenação dos anais: Fernanda Albuquerque de Almeida; Coordenação do evento: Ricardo Nascimento Fabbrini. – São Paulo: FFLCH/USP, 2023.
3.190 Kb; PDF.

ISBN: 978-85-7506-467-2

1. Estética. 2. Crítica de arte. 3. Arte contemporânea. I. Grupo de Estudos em Estética Contemporânea – GEEC-USP, org. II. Almeida, Fernanda Albuquerque de, coord. III. Fabbrini, Ricardo Nascimento, coord. IV. Título.

CDD 701.07

SUMÁRIO

GEEC-USP 10 anos	6
Ricardo Fabbrini	6
Apresentação	7
Programação.....	8
<i>Conferência de abertura</i>	8
<i>Abertura das Comunicações</i>	8
<i>Minicurso</i>	8
<i>Mesas-redondas</i>	9
<i>Comunicações</i>	10
Artigos das comunicações.....	16
<i>Escutando imagens: o hiper-real entre arte e psicanálise</i>	17
Alan Ricardo Floriano Bigeli	17
<i>O olhar de Harun Farocki sobre a metrópole contemporânea</i>	25
Ariane Paeró D'Andrea.....	25
<i>Além da sujeição, o espaço público como lugar singular</i>	36
Betty Mirocznik	36
<i>Rumo a outro conceito de imagem?</i>	47
Caio Vinicius Russo Nogueira	47
<i>Marcha à Ré: heterotopia desviante, performance gótica</i>	55
Caio Olivette Pompeu.....	55
<i>Ai Weiwei e o testemunho da catástrofe</i>	65
Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira.....	65
<i>O perigoso talvez da arte em tempos de guerra: uma leitura estética sobre a invasão da Ucrânia</i>	73
Douglas Gadelha Sá.....	73
<i>Práticas estéticas latino-americanas: entre a arte e a vida, como indício de uma democracia cultural</i>	82
Fabiane Schafranski Carneiro.....	82
<i>Figurações da intimidade em Daguerreótipos de Agnès Varda</i>	93
Fernanda Albuquerque de Almeida	93

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

<i>Crítica de arte e crítica imanente: uma tentativa de interpretação da análise de obras de arte na estética de Hegel</i>	103
Gustavo Torrecilha.....	103
<i>Imagens asfixiantes de antes e de depois</i>	110
Henrique da Silva Lourenço.....	110
Fabio Morales Namura	110
<i>Arte, transgressão e violência em Albert Camus</i>	121
Hermila Resende Santos	121
<i>Lina Bo Bardi e Mário Pedrosa: a arte do povo como “alternativa terceiro-mundista”</i>	130
Isabela Ferreira Loures.....	130
<i>Quando olho para trás, vejo o futuro</i>	141
Juny Kp.....	141
<i>Contramemória/Contraprova</i>	151
Kelly Braz.....	151
<i>Fotografia e travestilidades em regimes autoritários: travestis e transformistas por Madalena Schwartz e Paz Errázuriz</i>	161
Laura Escorel.....	161
<i>A interrupção crítica e a redenção</i>	171
Leonardo Rodrigues Silvério	171
<i>Corpo e linguagem: quando mudar a língua é mudar o mundo</i>	181
Lucas Dilacerda.....	181
<i>Adorno e Valéry: o conceito de autonomia da arte na Teoria Estética</i>	188
Mateus Matos Bezerra	188
<i>Carne: a relação entre ética e moralidade</i>	198
Matheus Fidelis Ferreira Ventura.....	198
<i>Nomenclaturas em jogo: Wassily Kandinsky entre arte concreta e arte abstrata</i>	208
Mayã Gonçalves Fernandes.....	208
<i>O não lugar da população preta brasileira: a escravidão e o processo de alienação</i>	219
Rafael da Silva dos Santos	219
<i>Participação (ou o campo de batalha sobre a subjetividade)</i>	229
Rafael Goffinet de Almeida	229
Fábio Lopes de Souza Santos	229

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

<i>Christian Boltanski: em busca da pequena memória</i>	240
Rafaela Alves Fernandes.....	240
<i>A utopia não tem mais lugar? A arte como resposta a um mundo sufocante na crítica de Mário Pedrosa</i>	251
Rodrigo Vicente Rodrigues	251
<i>Interlocuções entre: selfie, espelho e simulacro</i>	261
Rosana Ap. Dalla Piazza.....	261
<i>A série Femme Maison: os seres híbridos e a experiência na asfixia</i>	272
Sulamita Fonseca Lino.....	272
<i>Artes produtoras: mundo, relação e comunidade nas filosofias da arte de Heidegger, Bourriaud e Rancière</i>	283
Vaner Muniz Ferreira.....	283
<i>Insurreições da forma: o desenho de outro ethos</i>	293
Virginia H. A. Aita	293

GEEC-USP 10 ANOS

É com grande prazer que informo que o “Grupo de estudos de estética contemporânea” do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP está completando dez anos de atividades ininterruptas. O GEEC-USP, inicialmente composto por alunos de graduação, orientandos em iniciação científica, em pós-graduação em nível de mestrado e doutorado, e por pesquisadores de pós-doutorado da FFLCH-USP e do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP (PGEHA-USP) constituiu-se, no curso do tempo, como centro de debates sobre arte e cultura contemporâneas aberto à comunidade. Durante uma década o GEEC-USP realizou além de encontros semanais, inúmeros eventos, entre os quais o “Seminário de Estética e Crítica de Arte”, bianual, que entra agora em sua quinta edição. Agradeço imensamente aos convidados de diferentes áreas que enriqueceram nossos debates e principalmente aos membros do grupo que movidos pela seriedade na pesquisa e espírito colaborativo lhe concedem vida.

RICARDO FABBRINI
Prof. DF-FFLCH/PGEHA
Coordenador GEEC-USP

APRESENTAÇÃO

Com a implosão das utopias que a modernidade forjou, o horizonte de expectativas se estreita, na medida em que o “nihilismo” e a “nostalgia” ocupam o espaço antes habitado pela paixão pelo real. Em meio a uma pandemia global, a asfixia se apresenta como o sintoma de uma época que amiúde evidencia os limites de nossa humanidade. Ela se revela tanto pela falta (de ar, de alimentos, de direitos e de bem-estar social) quanto pelo excesso (de descaso, de violência, de exploração da natureza e de dados imagéticos e informacionais que temos dificuldade em interpretar). A frase “Não consigo respirar” revela ainda a relação entre a asfixia e o racismo, traço remanescente do colonialismo e da opressão de determinados corpos como forma de sujeição social, cultural e política. Contudo, habitando a catástrofe, prosseguimos buscando sentidos nesse estado geral das coisas, sentidos que abriguem os afetos sufocados dos corpos, que possibilitem maneiras distintas de pensar e que nos levem a outros lugares. Nesse cenário, a arte continua a propor impossíveis, buscando redistribuir o sensível ao criar outros ritmos, intermitências e suspensões nos fluxos vertiginosos de transações financeiras e simbólicas. É preciso inventar formas de respirar.

A 5ª edição do Seminário de Estética e Crítica de Arte, “Sentidos na asfixia”, organizada pelo Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP, faz parte das iniciativas de comemoração dos 10 anos do grupo, que também incluem o lançamento de nosso Site Arquivo GEEC-USP (<https://uspgeec.wordpress.com>).

PROGRAMAÇÃO

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

27/09, 14h às 16h

Alternâncias artísticas: inspirar, respirar, expirar

Jean Galard, com a presença de Celso Favaretto (USP) e Léon Kossovitch (USP)

Mediação: Ricardo Fabbrini (USP)

ABERTURA DAS COMUNICAÇÕES

27/09, 19h às 21h

Planos “A Marcha à ré”

Carmen Sylvia Guimarães Aranha (USP) e Evandro Carlos Nicolau (USP)

Mediação: Marcella Imparato (USP)

MINICURSO

Modernidades alternativas | 28 a 30/09, das 10h às 12h

28/09 Sônia Salzstein (USP)

A Negra, esfinge do modernismo brasileiro

Mediação: Fernanda Almeida (USP)

29/09 Tales ab' Sáber (UNIFESP)

Visões do negativo na arte brasileira: entre o desenvolvimento e a ruína

Mediação: Leonardo Rodrigues (USP)

30/09 José Miguel Wisnik (USP)

Mediação: Fabiano Viana (USP)

MESAS-REDONDAS

Escutas

28/09, 19h às 21h

Kassia Borges (UFU) e Roberto Conduru (SMU)

Mediação: Virginia Aita (USP)

Esta mesa propõe discutir a atualidade das modalidades de expressão e apreensão sensível na arte, confrontando noções naturalizadas para abrir-se a uma multiplicidade de vozes em conflito. Ouvindo o que antes parecia irracional e incompreensível, responde a um desvio epistemológico. Não se antecipa em desvendar, se detém e se alonga em ressonâncias.

Toques

29/09, 19h às 21h

Fernanda Bruno (UFRJ) e Giselle Beiguelman (USP)

Mediação: Fernanda Almeida (USP)

Esta mesa propõe pensar como o sentido do tato se configura na produção, difusão e recepção das imagens técnicas, considerando, especialmente, as relações entre as ditas realidades física, virtual e mista/híbrida. Os toques são aqui assimilados de modo expandido, podendo se referir aos nossos gestos e ações, bem como emoções e sentimentos.

Gostos

30/09, 19h às 21h

Peter Pál Pelbart (PUC-SP) e Vladimir Safatle (USP)

Mediação: Rafaela Fernandes (USP)

Esta mesa propõe discutir formas de reconfiguração dos sentidos por meio da linguagem em meio à catástrofe, sobretudo, a que habita o presente e o continuum da história. O que o gosto como figura conceitual e categoria estética tem a oferecer ante o murmúrio do indiscernível e a incomensurabilidade de nossas catástrofes cotidianas?

COMUNICAÇÕES

28/09 – quarta

14h às 16h

Sala 1 | Linguagens artísticas, processo e formação

João Marcos da Trindade Duarte | *O prêt-à-porter de Antunes Filho – Forma e formação*

Eduarda Santos Marques | *Sensibilidade e compaixão: Entender o mundo, sentir o real*

Bruna Medeiros Passos | *Apontamentos para uma filosofia da dança*

Pablo Enrique Abraham Zunino | *A política da imagem: entre a trapaça e a traição*

Mediação: Leonardo da Silva Rodrigues

Sala 2 | Heterotopias

Caio Olivette Pompeu | *Marcha a Ré: heterotopia desviante, performance gótica*

Artur Sartori Kon | *O coro inoperante: A recriação da peça didática brechtiana em Oratorium, do She She Pop*

Cíntia Maria Fank | *Estéticas utópicas e imaginação política: canteiros experimentais e educação popular*

Mediação: Caio Pompeu

Sala 3 | Arte e debates decoloniais

Aline Matos da Rocha | *Oyèrónké Oyěwùmí: restaurando ìyá nos discursos de arte e estética iorubá*

Kelly Braz | *Contramemória/Contraprova*

Fabiane Schafranski Carneiro | *Práticas estéticas latino-americanas: entre a arte e a vida, como indício de uma democracia cultural*

Carina Maciel Gonçalves | *Do Ñe'ẽ (Guarani) ao "I can't breathe" (George Floyd), o respirar ameaçado no mundo contemporâneo*

Mediação: Virginia Aita

Sala 4 | Modernidades repensadas

Raissa Rodrigues | *Reflexões sobre os Novos Museus*

Amadeo Gatti Galdino | *O "desenho difícil" em Zaha Hadid*

Mayã Gonçalves Fernandes | *Nomenclaturas em jogo: Wassily Kandinsky entre Arte Concreta e Arte Abstrata*

Luis Fernando Silva Sandes | *Artur Lescher: arte e espaço*

Mediação: Betty Mirocznik

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

28/09 – quarta

16h às 18h

Sala 1 | Imagem e palavra

Larissa Trindade Pereira | *A pintura de Frida Kahlo e a poesia de Augusto dos Anjos: um paralelo*

Eduardo Montelli Lacerda | *CHICLETE: tradução de um poema coreano através de uma perspectiva das Artes Visuais*

Jéssica Ágne Campêlo Nunes & Heraldo Aparecido Silva | *Arte, asfixia e solidariedade: uma leitura das webcomics Zen Pencil a partir da filosofia de Rorty*

Ronaldo Tadeu de Souza | *Qual é a obra da Obra Prima Ignorada de Balzac?*

Mediação: Astrid Façanha

Sala 2 | Formas de vida e comunidades 1

Leonardo da Silva Rodrigues | *Da estética relacional à estética relacionante*

Vaner Muniz Ferreira | *Artes produtoras: mundo, relação e comunidade nas filosofias da arte de Heidegger, Bourriaud e Rancière*

Rafael de Melo Costa | *Inquietante Estranheza: ancoradouros para um processo de criação na interface Teatro e Loucura*

Isabela Ferreira Loures | *Lina Bo Bardi e Mario Pedrosa: a arte do povo como “alternativa terceiro-mundista”*

Mediação: Leonardo da Silva Rodrigues

Sala 3 | Arte, interseccionalidades e debates étnico-raciais

Pedro Gabriel Amaral Costa | *O Orientalismo de Horace Vernet: A pintura como elemento da estratégia colonial francesa no século XIX*

Rafael da Silva dos Santos | *O não lugar da população preta brasileira: a escravidão e o processo de alienação*

Alice de Carvalho Lino Lecci | *Imagens político-afetivas da mulher negra na arte de Rosana Paulino*

Mediação: Rafaela Alves Fernandes

Sala 4 | Fotografia e dispositivos de visibilidade

Laura Escorel | *A Fotografia das Travestis, Transformistas e Transexuais por Madalena Schwartz e Paz Errázuriz*

Paola Pacini Orlovas | *A Importância da estética Rodchenko na Imagem da contemporaneidade*

Laila Djana Keller | *Estética Onírica nas fotografias de Evgen Bavcar*

Alan Ricardo Floriano Bigeli | *Escutando Imagens: o Hiper-Real entre Arte e Psicanálise*

Mediação: Laila Djana Keller

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

29/09 – quinta

14h às 16h

Sala 1 | História e experiência

Arthur Dal Ponte Santana | *A asfixia da experiência por meio da saturação: Walter Benjamin entre dois polos da perda da experiência*

Leonardo Rodrigues Silvério | *A interrupção crítica e a redenção*

Roberto Carlos Conceição Porto | *Sachgehalt e Wahrheitsgehalt: Walter Benjamin e as Afinidades eletivas de Goethe entre a fidelidade filológica e a transformação filosófica*

Thomaz da Silva Barreto | *Não-contemporaneidade como crítica do progresso*

Mediação: Marcella Imparato

Sala 2 | Formas de vida e comunidades 2

Natalia Alves Dos Reis | *As “heterotopias” e as “comunidades” do imaginário artístico contemporâneo*

Patricia Morales Bertucci | *A iminência da queda: fissuras e contradições no espaço da cidade de Berlim, entre 1987 e 1990*

Matheus Moro Gargioni | *Estéticas dissidentes: o que pode vir a público?*

Mediação: Patricia Morales Bertucci

Sala 3 | Crítica de Arte

Virginia H A Aita | *Insurgências da forma: estratégias para um novo ethos*

Daniel Donato Ribeiro | *Noite clara: utopia e resignação no itinerário crítico de Mário Pedrosa*

Gabriel de Campos Barrera San Martin | *Arthur Danto e a crítica de arte, novos critérios*

Gustavo Torrecilha | *Crítica de arte e crítica imanente: uma tentativa de interpretação da análise de obras de arte na estética de Hegel*

Mediação: Virginia Aita

Sala 4 | Arte, niilismo e violência

Hermila Resende Santos | *Arte, transgressão e violência em Albert Camus*

Rodrigo Mortara Almeida | *A literatura face ao niilismo - uma comparação através de Günther Anders e Dostoiévski*

Renata Magri Alonge Bonfim da Silva | *Niilismo e pintura: o problema da obra de arte no diagnóstico do niilismo de Ernst Jünger no segundo pós-guerra*

Douglas Gadelha Sá | *O perigoso talvez da Arte em tempos de Guerra: uma leitura estética sobre a invasão da Ucrânia*

Mediação: Caio Pompeu

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

29/09 – quinta

16h às 18h

Sala 1 | O fazer historiográfico

Paolo Colosso | *Georges Didi-Huberman: emoção, montagem e um saber sem medo de imaginação*

Mediação: Marcella Imparato

Sala 2 | Arte, trauma e memória

Sofia Corso | *Memória, dor e esquecimento: o vazio na obra de arte como possível elaboração do trauma e do luto psicanalítico*

Daniel Valdimir Tapia Lira de Siqueira | *Ai Weiwei e o testemunho da catástrofe*

Rafaela Alves Fernandes | *Christian Boltanski: em busca da pequena memória*

Mediação: Rafaela Alves Fernandes

Sala 3 | Arte, subjetividade e utopia

Márcio Santos de Santana | *A utopia do homem novo como discurso: uma análise (Brasil, décadas de 1920-30)*

Vitor Moraes Graziani | *A Ditadura Civil-Militar e o Tropicalismo: crítica e integração*

Rafael Goffinet de Almeida & Fábio Lopes de Souza Santos | *A participação (ou o campo de batalha sobre a subjetividade)*

Rodrigo Vicente Rodrigues | *A utopia não tem mais lugar? A arte como resposta a um mundo sufocante na crítica de Mário Pedrosa*

Mediação: Victor Zamberlan Schneider

Sala 4 | Arte, erotismo e sexualidade

Fabiana Cardoso da Fonseca | *A indissolubilidade entre a experiência estética e erótica em O livro de Praga: narrativas de amor e arte, de Sérgio Sant'Anna*

Luiz Henrique Couto Martins | *Enfrentando a Medusa: arte, corpo e sexualidade no Renascimento do Harlem*

Mediação: Laila Djana Keller

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

30/09 – sexta

14h às 16h

Sala 1 | Cinema e formas de vida

Eduardo Gutierrez de Sousa | *Terror como experiência do racismo: realismo fantástico e a produção recente do cinema negro norte-americano*

Luana Gonçalves Carvalho Fúncia | *Panorama do cinema indígena no Brasil*

Matheus Fidelis Ferreira Ventura | *“Carne” – A relação entre Ética e Moralidade*

Mediação: Fernanda Almeida

Sala 2 | Política da Arte e Vitalismo

Matheus Barbosa Rodrigues | *Deleuze e a violência sensível em Francis Bacon*

Fabiano Viana | *Notas sobre o Entre (d(as))Artes e a Política do Entre*

Lucas Dilacerda | *Políticas da arte contemporânea: estética, crítica e clínica*

Mediação: Fabiano Viana

Sala 3 | Corpo e suas representações

André Aureliano Fernandes | *Estados do corpo: experiência e presença*

Rosana Aparecida Dalla Piazza | *Interlocuções entre: selfie, espelho e simulacro*

Sulamita Fonseca Lino | *A série Femme Maison: os seres híbridos e as experiências da asfixia*

Monique Coutinho Huerta | *Eu, a casca e a coisa*

Mediação: Victor Zamberlan Schneider

Sala 4 | Cinema e percepção

Ariane Paeró D'Andrea | *O olhar de Harun Farocki sobre a metrópole contemporânea*

Matheus Silveira dos Santos | *Alegorias do choque no tempo da asfixia*

Henrique da Silva Lourenço e Fábio Morales Namura | *Imagens asfixiantes de antes e de depois*

Mediação: Matheus Silveira dos Santos

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

30/09 – sexta

16h às 18h

Sala 1 | Matérias e sentidos

Fernanda Albuquerque de Almeida | *Figurações da intimidade em Daguerreótipos de Agnès Varda*

Gabriel Kafure da Rocha | *Alhures – hiatos metaestéticos dos sentidos em Bachelard*

Gabriel Schessof | *“Os poetas estão emudecendo?” – Ou sobre o que a poesia (ainda) tem a nos dizer: reflexões a partir do pensamento de Hans-Georg Gadamer*

Mediação: Fernanda Almeida

Sala 2 | Políticas da Escrita

Caio Vinicius Russo Nogueira | *Rumo a outro conceito de Imagem?*

Daniela Cunha Blanco | *A política da escrita e a temporalidade: uma interpretação de Ao farol, de Virginia Woolf, a partir de Jacques Rancière*

Wesley Fernando Rodrigues de Sousa | *Roberto Schwarz e a literatura machadiana como crítica da forma social brasileira*

Gustavo Santana de Moraes | *Existe uma literatura situacionista? Michèle Bernstein, romancista incomum*

Mediação: Fabiano Viana

Sala 3 | Arte, autonomia e Indústria Cultural

Bruno Carvalho Rodrigues de Freitas | *Trauma e vida danificada na “Filosofia da nova Música”*

Mateus Matos Bezerra | *Adorno e Valéry: o conceito de autonomia da arte na Teoria Estética*

Lucas Alves Marinho | *Da Subsunção Formal à Subsunção do Real dos Indivíduos no seu Tempo Livre pela Atual Vanguarda da Indústria Cultural*

Mediação: Astrid Façanha

Sala 4 | Arquitetura e cidade como lugar incomum

Betty Mirocznik | *Além da sujeição, o espaço público como lugar singular*

Juny Kp | *Quando olho para trás, vejo o futuro*

Gabriel Teixeira Ramos | *Mapear o quadrilátero, imaginar seus rasgos: investigações sobre modos de caminhar e cartografar os limites dos territórios colono-modernos*

Mediação: Betty Mirocznik

ARTIGOS DAS COMUNICAÇÕES

ESCUTANDO IMAGENS: O HIPER-REAL ENTRE ARTE E PSICANÁLISE

ALAN RICARDO FLORIANO BIGELI¹

Imagens, psicanálise e o Hiper-Real

As imagens nos atingem o tempo todo e essas imagens possuem capacidades subjetivantes (RANCIÈRE, 2008; MONDZAIN, 2015). Segundo Muniz Sodré (2006), com base em Mario Perniola (1993), estamos vivendo uma *época estética*; essa alta disseminação visual caminha junto à potência do sentir, isto é, a *aisthesis* configuraria o campo estratégico do pensamento atual. Contudo, segundo Emmanuel Alloa (2015), a exorbitante proliferação de imagens segue, paradoxalmente, contrária à nossa capacidade de atribuir-lhes uma só definição que seja. Ao mesmo tempo em que estamos constantemente em interação sensível com as imagens, não saberíamos simplesmente explicar o que *é*, de fato, uma imagem. A resposta a tal provocação seria de extrema complexidade visto que estaríamos diante de um impasse entre correr o risco de delimitar suas inúmeras capacidades, condenando-as à unificação e ao reducionismo ou, por outro lado, cairíamos em uma infinita investida ontológica da imagem (ALLOA, 2015).

Esse contexto paradigmático é um meio proposto por Alloa (2015), amparado em Georges Didi-Huberman (1998; 2012), de produzir um posicionamento diferente da mera estagnação diante das imagens. É preciso uma atitude ativa, distanciar da imagem como um *problema*, incorporando-a aos moldes de um objeto para o pensamento, um *enigma*. Essa tal *coisa enigmática* não pertence propriamente a um espaço-tempo, “nem presente, nem ausente, mas *iminente*” (ALLOA, 2015, p. 16). Essa iminência dá às imagens capacidade de suspender tanto os signos como os significantes; suspender os objetos em função de

¹ Psicólogo, Mestre em Psicologia pela UNESP-FCL/Assis; Financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES; alan.bigeli@unesp.br.

representações (e vice-versa), adquirindo o sentido de *por vir* e garantindo a pluralidade que há de se criar dali a diante.

Orientar-se no pensamento, através da experiência estética, está em debate desde Immanuel Kant. Não é diferente quanto às imagens no contemporâneo, reformulando essa orientação justamente para o campo do pensamento sensível *sobre* as imagens ou *como* imagens. Embora Kant proponha uma autonomia da estética como uma razão universalista, hoje podemos concordar com a reformulação de Gadamer (2010) implicando os sujeitos na *aisthesis* do mundo. Segundo Georges Didi-Huberman (2012), tal problemática relacional pode ser compreendida como *complexa* e *ardente*. Complexa pela dificuldade de se encaminhar uma resposta e ardente pelo fato de continuar sempre e sempre em constante ação. Este destaca que atualmente há uma ampla imposição da imagem na estética, na política, no cotidiano, na História. A força da imagem está mais atual do que jamais esteve. Sua mostraçã, veracidade, credulidade e, conseqüentemente, sua força de destruição estão mais presentes do que nunca. Vemos isso, claramente, por meio do Hiper-Realismo; movimento que interroga nossas construções imaginárias e imagéticas inseridas entre o visível e o invisível.

As imagens são capazes de enganar nossa percepção e de reter nosso olhar, abrindo inúmeras possibilidades de suspensão de nossos sentidos, inquietando nossa subjetividade. Estas provocações compõem o cerne das artes mais contemporâneas, sobretudo no pós-modernismo. O Hiper-Realismo surge nos Estados Unidos, na década de 1960, amparado na realidade, mas com imagens que evidenciam um *algo a mais*. Buscando a hipertrofia da realidade, explorando ao máximo os limites representativos, apoia-se em evoluções técnicas das artes visuais e experimentações híbridas. Provoca, assim, a mobilização de nossos processos mais íntimos, criando confrontos com a realidade ordinariamente percebida. Por meio do excesso, o Hiper-Realismo nos obriga olhar para detalhes que essa mesma realidade tentaria esconder (LEVISKY, 2012).

Em *O Retorno do Real*, Hal Foster (2017) propõe uma ótica surrealista das visualidades pós-modernas. Distanciando-se de André Breton, o autor esclarece que sua leitura surrealista segue Georges Bataille, correspondendo muito mais ao *sub* do que ao *sur*, ou seja, é um modo de olhar voltado para o *subterrâneo*, “no sentido do

real/que está embaixo” (FOSTER, 2017, p. 139), coisa que, salvo diferenças, o Hiper-realismo conserva. Perspectiva esta que muitos artistas contemporâneos possibilitam, como Cindy Sherman, Sherrie Levine, Bárbara Kruger e Richard Prince, que seguem essa intenção de fazer emergir uma hiper-realidade. Foster (2017), demonstra que, nos anos 1960, grande parte do *métier* artístico estava comprometido com as relações entre realismo e ilusionismo nas pinturas. Exemplo disso são a Pop Art, a Arte da Apropriação e o Hiper-Realismo.

Apoiando-se em obras de Andy Warhol, Foster (2017) propõe uma leitura por um *realismo traumático*. E toda sua discussão é adensada com a noção lacaniana de Real², em consonância direta com a ideia freudiana de *repetição*. Essas imagens artísticas se apresentam plenas de repetições e, além de serem objetos de *reprodução*, também *produzem* algo – inicialmente um choque, mas que *a posteriori* deixam transparecer seu sentido traumático. Foster (2017) emprega aí o conceito de *tiquê* (LACAN, 1998) e de *punctum* (BARTHES, 2003), como referentes ao *ponto traumático*, isto é o *detalhe inquietante* presente nessas imagens. A seu ver, esse aspecto reside naquele detalhe que gera um incômodo ao nosso olhar, podendo assumir aspectos ímpares para cada sujeito.

Olhar para o detalhe inquietante significa produzir: a) um recorte; b) uma aproximação; c) uma relação dialética, como define Georges Didi-Huberman (1998). Ampliando o trabalho de reflexão estética, nos deparamos com um paradigma indiciário e dois outros conceitos se apresentam: o caráter sintomático (*sintoma*) do detalhe; junto ao *inconsciente estético na partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009; 2000). Tais detalhes jamais se darão de forma trivial, e o que possibilitará chances para o Real [lacaniano] aparecer de forma traumática será a sua *repetição*.

Foster (2017) adverte que é preciso considerar que, mesmo com a possibilidade de choque disponível no mundo, o desenvolvimento do trauma dependerá do sujeito, contando com suas próprias associações, vindas sempre *a posteriori* e aqui o crítico de Arte emprega o sentido freudiano desse efeito;

² A noção de Real na psicanálise lacaniana é bastante complexa de se definir brevemente, contudo vale destacar que o Real está relacionado ao que escapa às nossas simbolizações e se avessa ao nosso imaginário; remetendo também aos aspectos traumáticos do psiquismo, ou mesmo irrepresentáveis, ou seja, impossíveis de serem representados na vida cotidiana.

Nachträglichkeit. De acordo com Lacan, esses lampejos provocam um *furo* onde o Real traumático pode aparecer quase como um vislumbre. É o que expressa o termo *troumatisme*, em que *trou* se traduz por *buraco*. Estes aspectos abrem diferentes faces para a repetição – fixando ou encobrendo e mesmo produzindo o realismo traumático. Desse ponto de vista, Foster (2017) busca demonstrar como o Real é encoberto nas imagens amparadas na realidade e exaustivamente repetitivas de Warhol, mas que insiste, ainda assim, em retornar. Foster (2017) indica também esse retorno através do Hiper-Realismo. A seu ver, *o retorno do Real* encontrado por meio dessa poética se dá pelo seu caráter *ansioso em ocultá-lo*, mas que acaba sendo evidenciado justamente por esse anseio.

Foster (2017) destaca a necessidade de uma mediação entre a Arte e o Real, baseando-se em proposições sobre os aspectos psíquicos do Olhar, propriamente reunidas em *O Seminário, livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* de Lacan (2008). Como constata Gustavo Dionisio (2012), neste seminário Lacan mostra como essa problemática olhar-real é paradoxal. O Olhar, como a linguagem, é preexistente ao sujeito em um mundo especular e espetacular; “aquilo que vale para a linguagem também vale para o olhar”. Sendo algo que vem de fora, o Olhar se instaura originariamente como “uma antecipação intrínseca ao desenvolvimento da espécie humana” (DIONISIO, 2012, p. 188). Por comportar, ao mesmo tempo, características persecutórias [justamente por residir fora do sujeito] e uma posição de *objeto a*, permite a inscrição do registro simbólico na subjetividade. Um exemplo disso é visto na formação do eu através do Estádio do Espelho. (LACAN, 1948/1998) Nesta proposição, Lacan circunscreve essa antecipação da formalização imaginária de um corpo outrora fragmentário, resultante na distinção do eu [*je* – sujeito do inconsciente] e do eu [*moi* – eu/ego], através de um processo imagético e imajante.

Se nosso olhar é lançado ao mundo de um só ponto, em contraposição, somos observados de inúmeros perfis e de diversas maneiras correspondentes a uma alteridade. Esse endereçamento-outro traz consigo níveis relacionais e aspectos transferenciais. Se, dentro de singulares configurações, algo me olha, logo, possui afinidades comigo, mesmo que estas se desenvolvam a par de possíveis estranhamentos correlatos a uma falta constitutiva. Uma obra de arte visual pode

comportar consigo grande parte desses aspectos. Quando uma imagem artística é apresentada ao olhar, a oferta feita pelo seu autor é abundante: “*Queres olhar? Pois bem, veja isso!*” diz Lacan (1998, p. 99), como a demonstrar o convite para que o espectador possa se demorar ali.

O Olhar e a Escuta: o que as imagens dizem de nós

A artista estadunidense Cindy Sherman apresenta um intrigante exemplo desse movimento olhar-imagem-real. Aqui, é produzido um desvio que parte de detalhes da realidade – sendo efeito da representação – e quase chega ao Real como coisa traumática. Foster (2017) demonstra que, ao dividir o trabalho de Sherman em três grupos, pode-se relacionar cada movimento a um posicionamento específico entre sujeito e obra de arte. Em suas primeiras fotografias, Sherman coloca o sujeito como ser observado (Figura 1). Quem olha é também olhado por suas obras; esse olhar não vem só da tela, mas de dentro do sujeito. No segundo momento, a artista se coloca no lugar de anteparo/imagem provocando justamente a questão das representações, seja no mundo da moda, na história da arte ou em imagens de desastres. Sherman aposta em uma concepção psicótica representacional do corpo, demonstrando a matéria corpórea evidenciada como coisa plástica, descartável (Figura 2).



Figura 1: *Untitled Film Still #2* (1977), Cindy Sherman. Impressão de gelatina em prata (24,1 x 19,2 cm). Crédito: Horace W. Goldsmith Fund através de Robert B. Menschel. © 2022 Cindy Sherman. Cortesia da artista e Metro Pictures, Nova York.



Figura 2: *Untitled #183* (1988), Cindy Sherman. Impressão cromogênica; 125,7 x 89,2 x 3 cm. Crédito: Boardroom, Inc. © Cindy Sherman. Cortesia de Metro Pictures, Nova York.

No terceiro momento, herdeiro dos anteriores, parece romper o anteparo tal que o olhar-objeto invade e ultrapassa o sujeito-come-quadro, demonstrando o horror real da representação, à beira dos limites do abjeto, causando um revirão literalmente visceral ao apresentar cenas que remetem à escatologia humana, corpos feridos, excrementos e vísceras envolvendo a si mesma, chegando a dar pistas para o Real irrepresentável (Figura 3). Para Foster, a incursão em ver aquilo que se coloca por detrás do quadro indica que lá poderíamos encontrar “o olhar, o objeto, o real” (FOSTER, 2017, p. 137), ainda que, em Lacan, “o real não pode ser representado” a não ser pela sua negatividade, ou seja, por aquilo que ele *não é* (DIONISIO, 2012, p. 199). Sendo assim, essa compreensão é de extrema importância para as correspondências entre experiência psicanalítica e recepção estética, pois essa *falta* está em direta correlação à incompletude e ao brotamento do desejo.

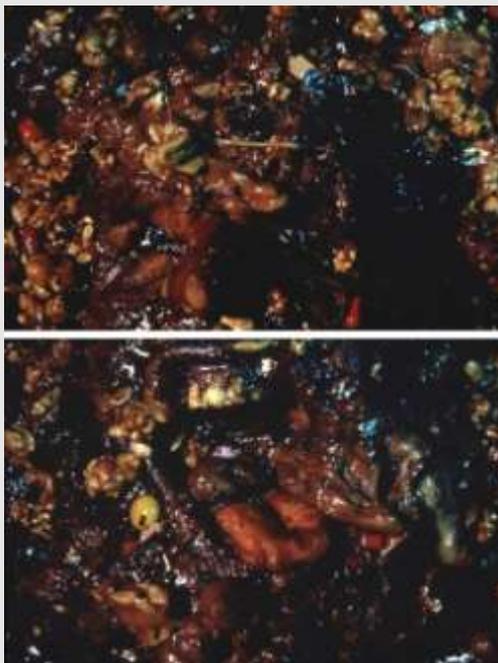


Figura 3: *Untitled #190* (1989), Cindy Sherman. Impressão cromogênica; 245,11 x 185,42 x 6,67 cm. © Cindy Sherman, The Broad.

Se o Hiper-Realismo reprime o Real, inevitavelmente, ele retorna; e retorna na superfície dos signos hiper-reais. Surge a insurreição de uma ambivalência que, por outra vez, nos leva a evocar esse Real. Na perspectiva de Dionisio (2012) em consonância a Foster (2017), vemos o balizamento poético de um efeito representativo da realidade, buscando atingir o Real como coisa traumática. Esse ato de *deslizar* nos coloca, justamente, em suspensão e configura um clamor por sua ressignificação, sobretudo nas poéticas visuais da Arte Contemporânea.

Assim, à guisa de concluir, contudo sem finalizar, temos alguns caminhos diante das obras hiper-realistas, uma vez que sua configuração permite incomensuráveis aberturas nos sujeitos – possibilitando a mediação das subjetivações no espaço que se dá *entre* o olhar e sujeito, ou ainda, *entre* o Imaginário, o Simbólico e o Real. Instala-se uma alteridade da Arte e, também, uma identidade própria de suas formas relacionadas ao modo como a vida se deflagra. Concordando com João Frayze-Pereira, ainda que não seja fácil “manter os olhos abertos para acolher o olhar inquietante que nos interpela”, partir desse ponto é suficiente para “esquecer-se de si, para deixar-se surpreender”, emergindo dessa “desnorteante força da Arte” inúmeras questões e múltiplos estranhamentos (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 91).

Referências

- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BARTHES, Roland. La chambre claire. Notes sur le photographie. In: **OEuvres complètes en trois volumes**. t. III, 1974-1980. Paris: Le Seuil, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.
- DIONISIO, Gustavo. Da pesquisa psicanalítica como estratégia do detalhe: Ensaio sobre um “método”. In: FULGÊNCIO; BIRMAN et al. **Modalidades de Pesquisa em Psicanálise: Métodos e Objetivos**. São Paulo: Zagodoni Editora, 2008, p. 179-191.
- _____. **Pede-se abrir os olhos: Psicanálise e reflexão estética hoje**. São Paulo: Annablume, 2012.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FRAYZE-PEREIRA, João. **Arte, dor: Inquietudes entre estética e psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- FREUD, Sigmund. (1919). O “Estranho”. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVII). Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- LACAN, Jacques. (1949) O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. (1968) **O seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Livro 11. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LEVISKY, David. O hiper-realismo interfere na produção da Fantasia. **Revista Alter de Estudos Psicanalíticos**, v. 30, p. 83-94, 2012.
- MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- PERNIOLA, Mario. **Do sentir**. Lisboa: Presença, 1993
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- SHERMAN, Cindy. (1977). **Untitled Film Still #2** – The Museum of Modern Art – MOMA – Nova York. Recuperado de: moma.org/collection/works/56515.
- SHERMAN, Cindy. (1988). **Untitled #183** – The Art Institute of Chicago. Recuperado de: <https://www.artic.edu/artworks/121155/untitled-183>.
- SHERMAN, Cindy. (1989) **Untitled #190** – The Broad – Los Angeles, Califórnia. Recuperado de: <https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-190>.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

O OLHAR DE HARUN FAROCKI SOBRE A METRÓPOLE CONTEMPORÂNEA

ARIANE PAERÓ D'ANDREA³

Introdução

Através dos percursos propostos pelo filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989) e pela videoinstalação *Contra-música* (2004), ambos do realizador alemão Harun Farocki, o presente artigo busca investigar as formas pelas quais Farocki produz, através de suas obras audiovisuais e textos, um pensamento sobre o papel das imagens no mundo contemporâneo e suas relações com as formas de organização do capital. E com isso trazer uma reflexão acerca das técnicas de controle que atravessam a esfera dos dispositivos ópticos e participam da constituição da racionalidade governamental do neoliberalismo, tão presente nas formas de gestão das cidades contemporâneas.

Cinema e vigilância: papel político das imagens

Vivemos atualmente em uma sociedade completamente imersa em uma cultura de vigilância que atravessa corpos e espaços. Nas últimas décadas, testemunhamos o aprimoramento tecnológico e a proliferação de sistemas de vídeo-vigilância que têm por objetivo reconhecer e diferenciar padrões de conduta e ocupação dos espaços, sejam eles públicos ou privados, abertos ou fechados, por intermédio de câmeras onipresentes e de monitoramento constante (BRUNO, 2012). Como veremos, esses dispositivos se enquadram em uma lógica de poder que tem necessidade de identificar, prever e evitar todo comportamento que represente risco ou perigo. Se coloca assim a importância de se refletir sobre as formas pelas quais

³ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), sob orientação do Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes. Bolsista CAPES; ariane.dandrea@usp.br.

se organizam as funções de gestão, segurança e controle no mundo contemporâneo.

No entrelaçar da história das técnicas e dos processos sociais, certos dispositivos ganham um estatuto emblemático. Tornam-se símbolos de uma cultura, um tempo, um regime de conhecimento. Ou ainda, de processos mais específicos: uma forma da sensibilidade, uma dinâmica corporal, uma racionalidade (FLORES; GUIMARÃES, 2020). É nesse sentido que a fotografia e o cinema são frequentemente evocados como emblemas de uma série de aspectos da modernidade.

Harun Farocki se destaca enquanto um observador atento às transformações sociais e às mudanças nas práticas e rotinas de trabalho provocadas pela aceleração dos fluxos espaciotemporais e pelas tecnologias e mídias no último século. E, por isso, voltamos nosso olhar para sua produção.

No filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, há como imperativo fundamental descobrir de que forma as imagens, e a força que elas hoje exercem na forma como lemos o mundo, funcionam como mercadorias de sistemas mais complexos que constroem a nossa forma de enxergá-las. Neste filme, se desvelam estruturas produtoras de imagens que modulam os regimes de visibilidade e invisibilidade, tanto pelas imagens que produzem como principalmente pelas formas que permitem essas imagens serem vistas (ELSAESSER, 2018).

Logo nas primeiras cenas, a narração (voz *over*) nos traz o conceito que vai nortear todo o desenvolvimento do seu argumento: “*Aufklärung*. Uma palavra na história das ideias.”⁴ Em seguida, nos conta que, em 1858, o arquiteto do governo da Prússia, Albrecht Meydenbauer, recebeu a tarefa de medir a fachada de uma catedral em Wetzlar. Durante a execução do trabalho, pendurado em um cesto, ele esteve em perigo iminente de cair. Explica, então, como essa experiência fez com que o arquiteto se perguntasse se não seria possível substituir o arriscado trabalho de medição *in situ* pela fotografia. Segundo Farocki, “esse pensamento, que excluía o esforço pessoal e o perigo na medição de edifícios, foi o fundador do método da

⁴ Transcrição de trecho do filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*). Direção: Harun Farocki. Alemanha, 1989.

fotogrametria”⁵ e conclui: “é perigoso estar pessoalmente no sítio, é mais seguro tirar uma foto.”⁶

Mais à frente no filme, ao refletir novamente sobre a ideia de esclarecimento, Farocki nos informa que a palavra, em alemão, tem um duplo sentido. *Aufklärung* é também um termo militar, com significado de reconhecimento, mais especificamente reconhecimento aéreo. A dificuldade dos pilotos em atestar se atingiram seus alvos e quais os efeitos dos ataques aéreos levou com que, a partir da Segunda Guerra, os bombardeiros passassem a ser equipados com câmeras fotográficas. “A fotografia que preserva e a bomba que destrói, agora ligadas.”⁷ Podemos dizer que esse é justamente o tema principal de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*: o vínculo secreto entre a fotografia, o controle e a destruição.

O reconhecimento aéreo, e a análise das imagens geradas por ele, requer um treinamento da percepção, um aprendizado de certos padrões para que se possa identificar os objetos vistos de cima, de um ângulo e uma distância não habituais aos olhos humanos. Farocki nos apresenta, então, catálogos produzidos com esse fim. Era preciso ensinar os soldados a lerem as imagens capturadas desde os aviões. Para além da visualização de alvos, esse procedimento esquadrinhador passa a servir para detectar à distância tudo aquilo que se passava no solo. Segundo Harun Farocki:

Se se concebe uma imagem como um dispositivo de medição, se deve prescindir então do casual e do subjetivo. Usar uma imagem fotográfica para a fotogrametria significa insistir em um mundo visual que é compreensível desde a matemática, o cálculo e, finalmente, a “computadorização” (FAROCKI, 2003, p. 27).

Cotidiano controlado

Em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, Farocki parece lançar uma série de questões que o acompanharão em diversas de suas investigações e

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Transcrição de trecho do filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*). Direção: Harun Farocki. Alemanha, 1989.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

trabalhos futuros, como é o caso da videoinstalação *Contra-música*, sobre a qual nos deteremos para pensar, de maneira mais explícita, sobre como um conjunto de processos que passam a organizar a vida cotidiana das cidades são atravessados pelos dispositivos óticos e qual a relação disso com as formas de gestão neoliberal das cidades.

Nesta videoinstalação, que tem como centro a cidade francesa de Lille, Farocki convoca, essencialmente, dois tipos de imagens de arquivo: fragmentos retirados de *cityfilms* clássicos, produzidos no início do século XX; e um conjunto de imagens produzidas pelos aparatos de gestão urbana, tais como: imagens de vídeo-vigilância, diagramas, imagens geradas ou processadas por computador e imagens publicitárias.

Justapondo, então, cenas do filme de Walter Ruttmann, *Berlim: Sinfonia de uma metrópole* (1927), e de *Um homem com uma câmera* (1929), do cineasta soviético Dziga Vertov, a imagens operativas advindas dos dispositivos responsáveis por regular o funcionamento das cidades, *Contramúsica* coloca em questão a relação entre a profusão dessas diferentes mídias e as formas de representação do cotidiano urbano.

É possível argumentar que o projeto estético primário do *cityfilm* recai precisamente num esforço de traduzir as cidades modernas – e seus sistemas funcionais abstratos, que ultrapassam a capacidade de visualização do observador – em uma representação tangível. Nesse sentido, Farocki busca marcar uma diferença fundamental em sua videoinstalação: enquanto nos filmes de Vertov e Ruttmann o movimento dos corpos é regido por um aparato industrial produtivo, o coração que impulsiona a circulação na cidade contemporânea é representado não mais pela fábrica, mas pelos centros de consumo – de mercadorias e de cultura.

E por isso o complexo urbano Euralille se torna o objeto de investigação desta videoinstalação. Euralille foi anunciado no início da década de 1990 como um modelo de renovação econômica para uma das muitas regiões europeias em declínio industrial. No entanto, sua fama recai principalmente em seu status de núcleo de mobilidade.

Localizado estrategicamente na interseção das linhas de trem de alta velocidade (TGV) que ligam Paris, Londres e Bruxelas, incorpora dois grandes

terminais ferroviários nos seus mais de 120 hectares. Por trás da ideia de ampliação da mobilidade internacional, Farocki evidencia que prevalece agora um outro tipo de movimento: a circulação imperativa dos indivíduos nos espaços urbanos. Essa forma de controle dos corpos é o que nos mostra o fragmento retirado de uma gravação de câmera de vigilância, e processado por um software que tem como objetivo identificar corpos imóveis, assinalando-os com uma seta. Em seguida, uma cartela nos informa: “aquele que não circula, se faz suspeito”.⁸

É interessante perceber como Farocki vê o destino dos corpos na contemporaneidade: enquanto a circulação durante a industrialização marca sua participação e exploração em um projeto produtivo, a variante ‘pós-fordista’ serviria apenas para ocupá-los e controlá-los, uma vez que teriam se tornado, em certa medida, obsoletos. Assim, quando Farocki invoca a imagem da cidade enquanto corpo circulante, essa circulação assume um caráter negativo e esvaziado, tornando-se apenas um meio de regulação desses corpos que não seriam mais essenciais aos processos produtivos de um mundo globalizado e financeirizado. Através disso, ele parece querer revelar como o controle implacável do tempo e da experiência se tornou a forma do progresso contemporâneo.

Para tanto, o diretor lança mão do uso de imagens operativas, geradas por softwares desenhados para contar, identificar e regular – que transformam o sujeito em dados computacionais – e que já não podem mais ser desassociados do funcionamento das grandes cidades. As imagens produzidas pelos centros de controle de Lille, como aquelas das câmeras que monitoram as ruas e espaços públicos; ou que controlam os trilhos e tráfego dos trens, não são propriamente retratos da cidade, tampouco sua representação. Essas imagens que tanto interessam a Farocki se diferenciam, afinal, daquelas do cinema de vanguarda, uma vez que integram os próprios dispositivos de controle que tornam a cidade e seus cidadãos em objetos governáveis.

No seio de uma ordenação social cada vez mais preocupada com a vigilância e em meio ao desenvolvimento tecnológico de produção de imagens que

⁸ Transcrição de trecho da videoinstalação *Contra-música (Gegen-Musik)*. Direção: Harun Farocki. Alemanha, 2004.

possam servir a objetivos específicos de controle dos espaços, corpos e condutas, se inscrevem regimes específicos de visibilidade do cotidiano. Sabemos que as tecnologias disciplinares tornaram visível todo um campo de ações cotidianas que até então passava ao largo dos investimentos do poder: gestos, exercícios, regulamentos, horários. Michel Foucault (1987), ao problematizar a constituição das sociedades modernas em meio ao jogo de forças do exercício do poder e a formação do indivíduo mediante práticas políticas de dominação e sujeição, elaborou os contornos de uma sociedade disciplinar, caracterizada pela docilização e disciplinarização dos corpos, objetivando a constituição de uma biopolítica.

Militarização e percepção automatizada

Farocki, ao constituir em paralelo uma espécie de genealogia dos dispositivos cinematográfico e daqueles de reconhecimento militar, nos mostra que para que se possa colocar em prática essas formas de controle é necessário estabelecer previamente um conjunto, uma espécie de catálogo, de regras ou normas que dirigem a percepção quanto a identificação de irregularidades ou comportamentos de risco, conforme já nos informava Gilles Deleuze (1992) ao escrever sobre a “sociedade do controle”.

O acúmulo de registros, no entanto, gera um problema, não há “olhos” o suficiente para analisá-las. Ou seja, não se trata apenas de capturar, transmitir e arquivar imagens, mas de “interpretar”, segundo categorias predefinidas. É nesse contexto de excesso de imagens e de escassez de atenção que florescem as tecnologias que visam automatizar a percepção e a atenção. A máquina de visão não simula apenas o olho, mas as faculdades de seleção e análise do que se vê (BRUNO, 2012).

Nisso se baseia a chamada vídeo-vigilância inteligente, definida como o “ideal de uma lógica e uma retórica a um só tempo comercial e securitária” (BRUNO, 2012. p. 58). Através do monitoramento automatizado de comportamentos, pretende-se que tais câmeras reconheçam e diferenciem padrões regulares de conduta e ocupação do espaço, tidos como seguros, e padrões irregulares,

categorizados como suspeitos, perigosos ou simplesmente não funcionais. Entretanto, segundo Fernanda Bruno, atualmente,

a irregularidade em questão não se confunde mais com os focos dos regimes disciplinares, que liam sob o desvio comportamental, uma alma anormal. Aqui, o desvio é índice de um risco iminente, de uma ação indesejada ou ameaçadora, não importando tanto as motivações ou traços psicológicos que subjazem à ação (BRUNO, 2012, p. 51).

Ao desvendar o funcionamento das imagens operativas, Farocki evidencia a maneira pela qual o olhar tornou-se meramente acessório em relação aos aparelhos técnicos de visão, que podem até mesmo prescindir da visão humana. A compreensão de tais imagens requer uma análise de sua dimensão performativa. Isto é, como, numa escala mais ampla, elas atuam na implementação e perpetuação de certas dinâmicas e relações no interior do capitalismo. Com isso, o cineasta parece sugerir que o estatuto das imagens operativas implica uma outra relação entre corpos, máquinas e imagens, radicalizando a reflexão sobre a instrumentalidade, o trabalho e a tecnologia (CALLOU, 2014). Paradoxalmente, sua efetividade depende de que, ao mesmo tempo em que tornam a tudo e todos visíveis, ofusquem os principais processos que organizam nossa sociedade. Trata-se, portanto, de um sistema sociotécnico que atualiza práticas, discursos e dinâmicas próprias à vigilância e ao controle dos corpos e comportamentos nos espaços geridos e protegidos das sociedades contemporâneas (BRUNO, 2012).

Farocki identifica na imagem cinematográfica uma vocação nata às formas de controle. Seu olhar para as imagens, portanto, se confunde com seu olhar para o próprio cinema, cuja história é inseparável das tecnologias de vigilância que acarretam, elas mesmas, formas específicas de capturar o olhar (FLORES; GUIMARÃES, 2020).

Em referência ao surgimento do cinema, lembra que as imagens de um dos primeiros filmes feitos – *A saída dos operários da fábrica* (1985), dos irmãos Lumière – se parece muito com aquelas de registros filmados por câmeras de vigilância. A capacidade de ver mais e melhor deste que seria, supostamente, um meio mais apto para captar a forma legítima do real, sua manifestação incontestada, devido à sua condição de máquina autônoma, ao elevado grau de objetividade inerente ao seu funcionamento técnico, o “super olho” maquínico, que Dziga Vertov

tanto enaltecia, se converte em seu pior pesadelo. Ao sonhar com a capacidade cinematográfica de realização de uma visibilidade total, capaz de desvelar a todos o funcionamento do mundo, Vertov talvez não tenha dado devida atenção ao fato de que a câmera estabelece uma assimetria e com isso impõe invariavelmente uma relação de poder, uma posição hierárquica entre quem controla o dispositivo e o retratado.

Radicalizar essa assimetria até uma relação de unilateralidade nos traz à mente o dispositivo técnico que figura hoje no mundo enquanto uma exacerbação, uma aglutinação extremada daquelas capacidades visuais e de destruição: o drone. O modelo do conflito armado contemporâneo, trazido por Grégoire Chamayou em seu livro *Teoria do Drone* (2013), posiciona este aparato de guerra, chamado popularmente de drone, no centro do debate. Este que seria um olho convertido em arma ou, mais especificamente, um dispositivo de vigilância aérea convertido em máquina de matar, leva às últimas consequências o processo, iniciado na modernidade, de exclusão do corpo orgânico – e até mesmo das capacidades perceptivas – operado pela lógica de automatização. O desejo de Meydenbauer, de retirar o corpo vulnerável do ambiente hostil, finalmente se realiza naquela que seria uma das situações com maior grau de hostilidade, a guerra. Segundo Chamayou:

Com os progressos atuais da tecnologia, não é mais necessário exigir que um homem se exponha ao perigo físico para ganhar a vida [...] não há nenhuma tarefa perigosa efetuada hoje por homens que não possa, em princípio, ser efetuada por máquinas controladas a distância (CHAMAYOU, 2013, p. 16).

Chamayou e Farocki se aproximam muito quanto a seus métodos e abordagens. O primeiro diante do drone e o segundo, do cinema – ambos dispositivos técnicos. Ao traçarem sua genealogia, buscam “desmontar o mecanismo da violência” inscrita no aparelho; “fazer-se, portanto, de certa maneira, técnico” (CHAMAYOU, 2013, p. 19). Mas, como ressalta Chamayou, apenas de certa maneira, “pois o objeto da pesquisa é, na realidade, menos um saber técnico que um saber político” (CHAMAYOU, 2013, p. 19). Mais do que apreender o funcionamento do meio, importa para eles determinar, com base em suas características próprias, quais serão as suas implicações para a ação de que são o meio. E, se os meios são

restritivos e a eles se associam conjuntos de restrições específicas, eles não servem apenas para agir como também determinam a forma da ação.

Nesse contexto, Stephen Graham identifica que “novas ideologias militares de guerra permanente e sem limites estão intensificando radicalmente a militarização da vida urbana” (GRAHAM, 2016, p. 121). Como vimos, a esse processo, que não surge agora, vem sendo acrescentados “toques contemporâneos” que transformam cada vez mais as relações políticas, culturais e econômicas, caracterizando aquilo que ele chama de novo urbanismo militar. Isto quer dizer que o fantasma do risco permanente e ideias sobre segurança vêm se infiltrando em praticamente todos os aspectos das políticas públicas e da vida social. O autor nos explica que:

esforços para identificar as populações urbanas estão ligados a sistemas similares que observam, rastreiam e tem como alvo indivíduos perigosos em meio à massa da vida urbana. Assim, enxergamos um paralelismo no uso de satélites de alta tecnologia, drones, circuitos internos inteligentes de TV, armas não letais, mineração de dados e fiscalização biométrica nos contextos muito diferentes de cidades nacionais e estrangeiras. [...] as novas doutrinas de guerra perpétua estão sendo usadas para tratar todos os moradores urbanos como alvos constantes, cuja natureza benigna, em vez de ser presumida, agora precisa ser constantemente demonstrada para complexas arquiteturas de vigilância ou tecnologias de mineração de dados conforma o indivíduo se desloca pela cidade (GRAHAM, 2016, p. 36).

Risco permanente e o neoliberalismo autoritário

O momento em que vivemos demonstra que o neoliberalismo deixou de lado sua imagem liberal ou “democrática”. O neoliberalismo, que antes era comumente associado às ideias de “abertura”, “liberdades individuais” e ao “Estado de direito”, hoje se aproxima mais do nacionalismo extremado, do fechamento de fronteiras e da ofensiva aberta contra os direitos humanos, acusados de serem ameaça contra a segurança. Essa transformação está relacionada às crises financeiras e sociais de escala global que o próprio neoliberalismo provocou. Segundo Pierre Dardot e Christian Laval, ao acentuar a precariedade, a insegurança social e a concorrência geral, o neoliberalismo gerou uma intensa desestabilização social. Fruto desse processo, o sentimento de ameaça permanente resulta em um reforço de todas as formas de autoridade. Assim, o neoliberalismo autoritário seria

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

uma resposta política perversa a uma situação criada pela própria dinâmica neoliberal “clássica”. Para os autores:

O neoliberalismo já não precisa de sua imagem liberal ou democrática, como nos bons tempos que é necessário chamar, com razão, de neoliberalismo clássico. Esta imagem inclusive se tornou um obstáculo para sua dominação, coisa que somente é possível porque o governo neoliberal não hesita em instrumentalizar os ressentimentos de um amplo setor da população, falta de identidade nacional e de proteção pelo Estado, dirigindo-os contra bodes expiatórios (DARDOT; LAVAL, 2019).

Entretanto, como vimos, esta dimensão punitiva da gestão e das intervenções urbanas sempre estiveram profundamente ligadas às formas de organização do capital, desde a modernidade. A dimensão securitária atual, de certa forma, já caminhava lado a lado com a dimensão privatizante do neoliberalismo, tendo apenas se intensificado. Isto nos mostra que as duas faces do neoliberalismo, longe de serem opostas, têm como objetivo final proteger as bases do capitalismo e defender, a qualquer custo, a manutenção dos benefícios das oligarquias econômicas.

Como nos explica o filósofo Paulo Arantes:

o Estado governamentalizado, assentado sobre o tripé população, economia política e segurança, no interior do qual se desenrola toda a nova economia da violência que dá régua e compasso à virada punitiva de agora. E se é verdade que se governa conduzindo condutas, se procurarmos certamente iremos encontrar incontáveis zonas de espera na intersecção de contato entre governo dos outros e o governo de si [...]. Ou melhor, quando o horizonte contemporâneo se tornou nada mais, nada menos do que a securização de um risco permanente e incontornável, contra o qual toda precaução é pouca, como também se viu. A contenção punitiva, e seu arsenal disciplinar, é o espasmo contínuo acionado por todo um sistema de alertas pelo qual se deixa reconhecer a “governamentalidade securitária” na qual ingressamos [...] (ARANTES, 2014, p. 190).

Conclusão

Segundo Nicole Brenez, “Farocki estuda não somente imagens, [...] mas o cinema e o próprio audiovisual, capturados nas suas lógicas inaugurais de instrumentos, dentre outros, da sociedade de controle” (BRENEZ, 2014, p. 218). As máquinas de ver, que produzem e fazem circular as imagens, tornam-se também um objeto de reflexão. Assim, se, como afirma Didi-Huberman, “Farocki considera cada aparelho, cada imagem técnica, um verdadeiro campo de conflitos” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 116), o trabalho crítico realizado pela montagem se dá no

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

interior das formas expressivas próprias das diferentes mídias e dispositivos que o autor convoca para desmontá-los em sua estrutura e desconstruir seus efeitos de sentido.

Referências

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

BRENEZ, Nicole. Harun Farocki e a gênese romântica do princípio de crítica visual. In: **Festival internacional do cinema documentário**. Goiânia: Fronteira, 2014.

BRUNO, Fernanda. Contramanual para câmeras inteligentes: vigilância, tecnologia e percepção. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 24, p. 47-63, dez. 2012.

CALLOU, Hermano. **Uma arte das relações**: a montagem de Harun Farocki. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PPGCC-UFRJ, 2014.

CHAMAYOU, Gregoire. **Teoria do drone**. Cosac Naify, 2013.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Anatomia do novo neoliberalismo. **Revista Viento Sur**, n. 164, 2019. Tradução de Cepat. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/591075-anatomia-do-novo-neoliberalismo-artigo-de-pierre-dardot-e-christian-laval>>.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**: O olho da história, II. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Ed. Caja Negra, 2013.

FLORES, Luis; GUIMARÃES, Cesar. Remontar as mídias: pensamento imagético de Harun Farocki. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 22-43, jan./abr. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

GRAHAM, Stephen. **Cidades sitiadas**: o novo urbanismo militar. São Paulo: Boitempo, 2016.

ALÉM DA SUJEIÇÃO, O ESPAÇO PÚBLICO COMO LUGAR SINGULAR

BETTY MIROCZNIK⁹

Esse texto tem como foco central a análise da forma com que as populações urbanas se apropriam dos espaços públicos a partir de projetos artísticos. Para tratar desse tema utilizo os conceitos fenomenológicos propostos por Gernot Böhme (1937) e Christian Norberg-Schulz (1926-2000) e o conceito de asfixia pensado por Franco Berardi (1947). O que me interessa aqui é a análise da relação entre o homem e o espaço urbano na construção de um lugar singular que instigue as percepções, sensações e memórias de cada um. Pretendo refletir sobre o conceito de atmosfera, sobre o conceito de *site specific*, sobre a relação do sujeito com o objeto artístico e a cidade. Elegi para essa interlocução o *Beco do Batman* em São Paulo, pela sua configuração única e pela variedade, qualidade e quantidade de grafites que lá se encontram, resultando em um museu a céu aberto. Esse pequeno espaço dentro da cidade caótica, ao mesmo tempo em que se apresenta, assume a função de transgredir.

Interpenetrações

Desde o final da segunda guerra mundial até nossos dias, as cidades e o entendimento do que é arte no campo da teoria crítica passaram por mudanças significativas. Por volta dos anos 1980, no apogeu da pós-modernidade, Arthur Danto identificou o período como fim da arte. Tudo que veio após esse fim, na ausência de um nome melhor, passou a se chamar de arte contemporânea (DANTO, 2006).

Uma das mudanças perceptíveis do período está na pluralidade, multiplicidade e diversidade. Quaisquer técnicas ou tecnologias, quaisquer materiais, quaisquer suportes podem candidatar-se à categoria das artes. Outro traço

⁹ Doutoranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, na área de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Mestre pela FAU-USP com a dissertação *Kunsthau Bregenz: relações entre arte, espaço e arquitetura, vistas a partir de um projeto expositivo* (2019).

primordial encontrado na arte contemporânea refere-se ao hibridismo: todos os gêneros, todos os suportes, todas as formas, todas as linguagens podem misturar-se para celebrar suas complementaridades, similaridades e diferenças. Outra mudança fundamental do período é a dissociação da relação entre tempo e espaço, tão presente nas sociedades urbanas contemporâneas. Se antes a relação com o espaço era represada, hoje é dinâmica ou até displicente.

Estabeleceu-se um novo vínculo entre o espaço, o tempo, o efêmero e o real. Esta transformação subverteu a relação do sujeito com as coisas, do sujeito com os objetos, e do sujeito com as suas percepções e sensações na construção do lugar – entendendo-se lugar como a apropriação do espaço experimentado e vivido. Também resultou na perda da noção de distanciamento. Hoje parece não existir mais o mundo externo ou afastado, e sim um ambiente onde está tudo dentro, numa imersão total. Para Ricardo Fabbrini,

[...] é na percepção marcada pela demora, pelas hesitações, pela perda de tempo e pelo tempo perdido, pela paciência em desvelar o segredo de uma imagem de exceção, que teríamos a negação da temporalidade, do consumo capitalista, com suas palavras de ordem: gozo, narcisismo, competitividade, performance ou sucesso (FABBRINI, 2016, p.13).

Trato aqui dessas mudanças, a partir da reflexão sobre a forma de apropriação dos espaços públicos pelas populações urbanas na construção de um lugar singular, tomando como narrativa os grafites encontrados no *Beco do Batman* em São Paulo (Figura 1). Elegi esses grafites – entendidos como grafite-arte com predomínio de imagens com intenção artística – como objeto para essa narrativa, por entender que eles impactam e transformam a relação e a percepção do fruidor com o entorno, sequestrando-o do ritmo acelerado de nossos dias.



Figura 1: Beco do Batman.

Disponível em: <<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQvnGtSw1zuoscoquZJRsi3pCVJJLvPNySLV8-ZFHUgCYj6S19YAg&s>>. Acesso em: set. 2022.

Para o enfrentamento desse tema, problematizo a construção do lugar singular pelo sujeito sensível. Essa reflexão é embasada nos conceitos da fenomenologia focada na atmosfera – espaço sintonizado com um conjunto de elementos indefinidos e espacialmente distribuídos – sob o ponto de vista do filósofo alemão Gernot Böhme. Isso se dá por meio da correlação entre uma presença emissora e a percepção física do sujeito. Böhme (1995) argumenta que a atmosfera não se refere a características espirituais, mas a uma atitude reflexiva e crítica relacionada à consciência da corporeidade e da percepção do indivíduo. Para o filósofo, a atmosfera constrói uma estética da presença, na qual o objeto impacta o sujeito observador na mesma medida em que o sujeito transforma o objeto. Nesse sentido, o corpo atua não como uma unidade fechada, mas sim como um conjunto de possibilidades em troca contínua com as energias e características do ambiente circundante. Por essa via, a atmosfera pode ser entendida como um sentimento indivisível do sujeito sensível frente à presença de algo. A atmosfera no entendimento de Böhme pressupõe o envolvimento afetivo entre o sujeito e as coisas, aqui, os grafites do beco. Sob esse ângulo, a atmosfera opera como um *entre*, no qual a distância do espectador e a obra é inapreensível, como um limite que, ao ser eliminado, deixa-se afetar pela paisagem construída (BÖHME, 1995).

A construção da atmosfera a partir da presença do grafite-arte enquanto agente gerador da construção de um lugar pelo espectador-participante baseia-se na interação entre a técnica e o suporte físico dessa arte, construída em grande medida a partir da materialidade da tinta e superfície, também da imaterialidade da luz, da

névoa e do cheiro. É por meio da percepção multissensorial e das experiências desses elementos que o espectador constrói a obra e se apropria do espaço público.

Beco do Batman: expressividade do fictício

O *Beco do Batman*, uma galeria de grafite a céu aberto, está localizado entre a Rua Gonçalo Afonso e Rua Medeiros de Albuquerque no bairro da Vila Madalena na cidade de São Paulo. O bairro, conhecido por sua frequência boêmia e artística, abriga vários bares e restaurantes, além de uma área residencial. A ocupação do beco pelos grafites tem início na década de 1980, quando em uma de suas paredes foi encontrado, da noite para o dia, um grafite do personagem da *DC Comics*, o Batman – homem-morcego dos quadrinhos –, herói que deu nome ao beco. A partir dessa obra, o espaço foi ganhando notoriedade ao receber inicialmente grafites de artistas pioneiros na arte urbana de São Paulo como Alex Vallauri e o Grupo Tupinãodá e, posteriormente, de artistas desconhecidos e consagrados como Speto, Os Gêmeos, Milo Tchais, Ricardo Akemi, entre outros.

Ao longo desse processo, o beco assume a função de transgredir ao mesmo tempo em que se apresenta como um pequeno espaço dentro da cidade caótica. Os grafites construídos por uma variedade de cores e imagens despertam sensações e memórias, constituindo um mundo à parte. O sítio, outrora abandonado, torna-se um dos mais democráticos espaços para a arte na cidade de São Paulo. Chama a atenção um pavão com proporção humana, pintado provavelmente com o intuito de que os visitantes se coloquem à sua frente para sacar uma foto ao mesmo tempo em que estabeleçam uma relação corporal com a obra e sua plumagem (Figura 2). Uma construção perceptiva entre figura e fundo, como constituição de um lugar singular. A obra desperta os sentidos conduzindo a uma experiência multissensorial onde o sujeito e o objeto se complementam na construção da paisagem.



Figura 2: Beco do Batman.

Disponível em: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTM90x0RXJsGzx8jJfXxc3Ulv85JdK5CHaPXWpQTii3K6lqLix_Rw&s>. Acesso em: set. 2022.

A travessia pelo beco possibilita capturar o indizível no dizível, o invisível naquilo que é visto, entendendo a paisagem como uma cartografia no processo que abre janelas para o devir das sensações e percepções, como uma experiência inscrita na tradição das errâncias e suas derivas. Essa travessia assinala a alegoria do encontro com a alteridade na experiência da cidade contemporânea, subtraindo-nos do estriamento do espaço, dos corpos e dos pensamentos a que somos submetidos.

Há de se considerar que vivemos em uma sociedade que se articula em torno de uma galáxia de imagens constantemente renovadas que buscam o olhar do observador a todo momento, conseguindo apenas prender a sua atenção de maneira fugaz antes de desaparecerem. Trata-se de um modelo regido pelo consumismo e pela lógica do capital financeiro, prática sintomática de nossa sociedade, descrita em obra seminal do pensador francês Guy Debord como a *Sociedade do espetáculo*. Somos expostos a uma infinidade de imagens que nos deixa cegos, de tanto ver. Nesse sentido, torna-se urgente a reeducação de nossa percepção sensível para a observação e apreensão das nuances de uma dada imagem (FABBRINI, 2016).

Debord refere-se de forma crítica à ditadura do olhar que nos coloca como meros observadores com entendimento fragmentado, focalizado e perspectivo do espaço. É contra esse pano de fundo que retomo o conceito de atmosfera proposto por Böhme. O filósofo problematiza o lugar como dimensão da existência humana, decorrente da necessidade do indivíduo em compreender e dar significado às

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

relações com o entorno. Nesse sentido, cada espaço e lugar sugerem atos e atividades distintas. O que nos leva a pensar que a paisagem, o espaço ou o lugar nada mais são que experiências singulares, imagens mentais e neutras que se fundem à nossa experiência cognitiva e existencial. Dessa forma, perdem importância os produtos finais, e ganham importância os processos de construção dos lugares.

Há um componente ritualístico nesse processo, uma espécie de coreografia que rebenta à medida que o corpo se aproxima da obra. Cada um dos grafites forja uma certa solidão no espectador, desconectando-o da realidade espaço-temporal e arrastando-o para dentro dele; faz com que se experimente um espaço e tempo diversos do que ordinariamente se vivenciaria (Figura 3). Nesse sentido, a obra combina o mundo da cidade com o cultural, sem, no entanto, resolver a tensão entre os dois.



Figura 3: Beco do Batman.

Disponível em: <<https://www.viajali.com.br/wp-content/uploads/2018/05/beco-do-batman-10-730x480.jpg>>. Acesso em: set. 2022.

É por este motivo que esses grafites são considerados como uma intervenção *site specific*, na qual o caráter material e nada efêmero é dado pelas características estruturais do sítio. Isso nos remete ao conceito romano de *genius loci* (espírito do lugar) – abordagem fenomenológica entre o lugar e suas características preexistentes, ao operar como ferramenta de esclarecimento dos significados do entorno e incorporar os traços que constituem a sua essência. Acentua-se, portanto, a experiência e a sensação de se estar em um lugar único. O

projeto artístico como ferramenta de explicitação dos significados presentes no ambiente dado.

Paradoxalmente, pode-se pensar no *genius loci* tanto como um caráter efêmero, desfocado e imaterial, quanto focado e material. Explico melhor: o caráter efêmero se dá a partir das características do lugar, que lhe conferem qualidades únicas e memoráveis. Essa percepção se dá para além dos cinco sentidos aristotélicos, ao envolver também os sentidos de orientação, equilíbrio, movimento, duração, continuidade, escala e iluminação. Ao passo que o caráter material e nada efêmero é dado pelas características estruturais do *site*. Nesse sentido, a criação de lugares específicos se dá a partir do *genius loci*, da materialidade e sua expressão estrutural à percepção multissensorial ampliada (NESBITT, 2008).

À essa leitura somam-se os conceitos defendidos pelo arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz, que problematiza o espaço como dimensão da existência humana. Norberg-Schulz propõe em seu livro *Existence, Space and Architecture* que o interesse do homem pelo espaço tem raízes existenciais decorrentes de sua necessidade em compreender e dar significado às relações com o entorno, orientando-se de forma cognitiva e afetiva, visando estabelecer um equilíbrio dinâmico com o espaço que o cerca.

O fato de a obra ser apreendida pelo espírito do lugar cria uma dialética entendida por Norberg-Schulz como um processo de partida e retorno. Essa dinâmica se dá em um fluxo contínuo de associações e ressignificações nas quais certas características são preservadas, algumas importadas e outras exportadas por meio de transferências, traduções e transposições. O entendimento desse mecanismo é vital para a reflexão dos conceitos de continuidade e mudança defendidos por ele. Em seu argumento sobre o *genius loci*, Norberg-Schulz descreve como fundamentais a visualização e compreensão do ambiente natural, a complementação do que falta no ambiente dado e a simbolização do real como ferramenta para a criação de algo novo e diferente. Essa correspondência se dá a partir da experimentação e comunicação.

Fica aqui evidente que a configuração do beco – *site specific* –, somada às possibilidades do grafite como ferramenta para a expansão da capacidade perceptiva e sensorial, estimula uma atitude crítica em relação à apropriação do

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

espaço público. O espectador participa de forma ativa na concepção da obra ao se perceber percebendo. Desse modo, tanto os objetos artísticos quanto o espaço público operam como ferramenta de negociação e avaliação do beco. Essa percepção sensorial do espaço é marcante, já que, antes mesmo de separar visualmente os objetos e materiais, é possível perceber o impacto de algo ainda não identificado na transformação de um espaço qualquer da cidade em um lugar cheio de significados que emocionam e instigam, bem como que expandem a compreensão do sentido de ocupação dos espaços públicos pelas populações urbanas (NORBERG-SCHULZ, 1972).

O indeterminável resulta dos encantos dos interstícios. Entre ser objeto e ser signo. Entre o volátil e o perene. Entre o gesto da pintura nas paredes do beco e sua captura no instante irreversível da foto. Entre a espontaneidade artesanal e o perfeccionismo tecnológico. Entre o visceral e o artifício. Entre o enigma e a pintura. Entre o primeiro esforço investido na arte do fazer e o segundo esforço para ocultar o esforço como se tudo brotasse espontaneamente do nada (Figura 4).



Figura 4: Beco do Batman.

Disponível em: <<https://www.portar3.com.br/wp-content/uploads/2021/08/20210819-expo-beco.jpg>>. Acesso em: set. 2022.

Asfixia

Franco Berardi, escritor e ativista italiano, introduz o conceito de “asfixia” para se referir à condição contemporânea de excesso de estímulos, informações e atividades a que somos submetidos que nos leva à exaustão e ao esgotamento

mental. Um estado de sobrecarga cognitiva e emocional que ele chama de *asfixia*. Em 2020, seu livro *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem* foi publicado no Brasil. Para Berardi, a sociedade contemporânea está imersa em um ambiente de hiperestimulação constante, com a aceleração da comunicação, a saturação midiática e a pressão para estar sempre conectado e disponível. Nesse contexto, Berardi sugere que a asfixia é uma consequência do capitalismo tardio e do desenvolvimento tecnológico acelerado, que exige uma produção contínua de comunicação e uma busca incessante por estímulos. Essa sobrecarga leva a um esgotamento das energias psíquicas e emocionais, prejudicando a saúde mental e o bem-estar individual e coletivo.

Em contraposição a essa realidade, Berardi propõe a necessidade de desacelerar, desconectar-se periodicamente, cultivar espaços de silêncio e reflexão, tempo para aspirar e expectar, como formas de resistência à asfixia. Para Berardi o que está em jogo é uma crise da imaginação social, que exige uma nova linguagem para enfrentá-la. Nesse sentido a arte ocupa o lugar de resistência, uma rota de fuga contra os fluxos que paralisam o corpo social. Segundo Berardi, trata-se de reaprender a respirar em tempos de asfixia. Para Berardi, a resposta pode estar na potência infinita de uma linguagem não coagida pelos limites do significado ou, em outras palavras, na poesia como invenção coletiva.

Como exemplo dessa resistência, em 28 novembro de 2020, as paredes do Beco apareceram pintadas de preto em protesto contra o assassinato do artista Wellington Copido Benfati, conhecido como Nego Vila. O grafiteiro, com 40 anos à época, foi morto por um tiro que, segundo testemunhas, foi disparado por um policial na frente de uma distribuidora de bebidas na Vila Madalena. Dois dias depois, o *Beco do Batman* amanheceu todo pintado de preto com os dizeres *Nego eterno, Nego eternamente e Mais um nego assassinado*. Em 05 de novembro de 2021, artistas se organizaram coletivamente para pintar os muros de uma única vez. Os muros do *Beco do Batman* voltaram a ganhar os grafites na semana de 05 fevereiro 2021 (Figura 5).



Figura 5: Beco do Batman.

Disponível em: <<https://offloadmedia.feverup.com/saopaulosecreto.com/wp-content/uploads/2020/12/03045605/isadorasmachado-1024x768.jpg>>. Acesso em: set. 2022.

Considerações finais

O que busco discutir é a construção de um lugar singular a partir da experiência e percepção de cada um, não tanto como conclusão, mas como reflexão das atribuições dos grafites do *Beco do Batman* e das artes em geral nesta nova condição que vivemos. Nesse contexto é de extrema importância que as artes instiguem ponderações, questionamentos e tensionamentos no espaço urbano frente à estetização e ao ritmo frenético e massificante de nossos dias, identificando, compreendendo e avaliando as práticas culturais e a própria sociedade contemporânea. Nesse sentido, a arte deve se integrar à cidade, gerando situações sem precedentes, em constante evolução, concebendo circunstâncias que a diferenciem dos mobiliários urbanos e seus objetos. Para tanto, há de se considerar a presença da atmosfera conceituada por Gernot Böhme acrescida pela noção de *genius loci* explicitada por Christian Norberg-Schulz. Essas características, quando presentes nas intervenções artísticas, tornam o cidadão mais consciente, possibilitando uma relação libertadora e não reguladora com o espaço-tempo.

Referências

- BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu Editora: 2020.
- BÖHME, Gernot. *Atmosphäre*. Frankfurt: Suhrkamp; 1995.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP; 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Mobilis in Mobile; 1997.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Viso**: Cadernos de Estética Aplicada, n. 19. São Paulo, 2016.

NESBITT, Kate. (Org.) **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica, 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existence, Space and Architecture*. Londres: Cox and Wyman, 1972.

RUMO A OUTRO CONCEITO DE IMAGEM?

CAIO VINICIUS RUSSO NOGUEIRA¹⁰

Introdução

A genealogia do vocábulo imagem nos leva a um longo e tortuoso caminho por paisagens semânticas as mais diversas. Tão grande é essa variação geográfica, mudanças bruscas de terreno e atmosfera, que não raro nos vemos diante de um conceito não apenas impreciso e ambíguo como também contraditório. Do que falamos quando falamos de imagem? De qual imagem falamos quando falamos de imagem? Há imagem ou imagens? A imagem se diz num único sentido, ou seja, é unívoca, ou se diz em múltiplos sentidos, sendo, por isso, plurívoca? A diferença existente entre as imagens produzidas pela escrita é, por exemplo, de grau ou de natureza das imagens visuais? E, novamente, do que falamos quando falamos de imagem?

Psíquica, corporal, literária, mental, icônica, visível, invisível, móvel, imóvel, material, imaterial, a noção de imagem, como nos lembra Bernard Vouilloux em *Image et médium* (2018, p. 21), aparece ligada, primeiramente, ao contexto latino, na História Natural de Plínio, o Velho, no século I d.C. Em Plínio, a imagem (*imago*) é descrita como uma máscara mortuária feita em cera que serviria para guardar, como memória material, os traços que compunham a face dos mortos. No mesmo texto, e antecipando a crítica de Guy Debord em quase dois mil anos, Plínio lamenta a desaparecimento da arte do “retrato”, reprova a utilização do bronze e da prata, o que descaracterizaria, por sua vez, a clara finalidade, ritualística, mas também memorialística, das antigas máscaras moldadas em cera (guardar com precisão os traços do morto “retratado”), e crítica a pulverização por todos os lados das imagens, estátuas e bustos¹¹.

¹⁰Doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Universidade de São Paulo (USP), pesquisador convidado na Sorbonne Université e bolsista FAPESP.

¹¹“Em todo caso a pintura de retratos, que permitia transmitir através das épocas representações perfeitamente semelhantes, caiu completamente em desuso. Dedicamos agora escudos de bronze,

No limiar entre vida e morte, preservação da memória e captura do rosto antes da sua desapareção, esse dado histórico justifica, inclusive, as frequentes incursões de Georges Didi-Huberman (1992) no obscuro território da relação entre imagem e perda, sagrado e morte, na tentativa de interpretar artistas de difícil penetração, como Donald Judd, o que atestaria, talvez, a possibilidade de um princípio antropológico, historicamente variável, com retornos e sobrevivências, no sentido warburgiano do termo, próprio à *inelutável cisão do visível*.

De todo modo, se quiséssemos encontrar uma recorrência no uso do conceito de imagem, sem dúvida o encontraríamos na sua relação com o amplo campo do visível. No entanto, como insiste Nancy, Didi-Huberman, Coccia, Deleuze, Rancière e outros, a imagem não se encerra, ou não deveria se encerrar, no visível. É nesse ponto que alguns outros contornos do conceito de imagem ganham relevância. Em *L'imagement*, Jean-Christophe Bailly (2020) apresenta-nos outra característica da imagem: *a tarefa do limite*. Fazendo eco com Nancy (2003), para quem a imagem se vê ligada, desde o início, ao sagrado enquanto separação radical, outridade absoluta não subordinada ao objeto, o “distinto” por excelência, Bailly nos lembra que toda imagem, inclusive a paisagem, móvel ou fixa, vista através de um mirante ou da janela de um trem, é ela também um algo destacado (e destacável) daquilo que vemos; o que significa dizer que a imagem só existe porque há algo que a faz diferir do entorno: um determinado limite que lhe impõe bordas, contornos.

Ainda sobre a sua inesgotável variedade semântica, a que devemos incluir mais uma, o “limite”, é válido dizer que se o conceito de imagem pode se ver conectado à forma (como no alemão *Bild*), à representação (*Eikós*, que também descreve entre os gregos o uso retórico da figura de estilo conhecida entre nós por comparação ou símile), à aparição (*Epiphanīa*), à aparência (*Eídos*), ao fenômeno (*Phainomenon*), ao sensível (*Aisthesis*), como demonstrou Coccia (2010), à ilusão, ao icônico, ao ídolo, mas também ao *Oikos* do messianismo cristão – como

éfigies de prata, nos quais a distinção entre os traços individuais é ignorada [...] A tal ponto que todo mundo prefere atrair os olhares mais sobre a matéria utilizada do que oferecer uma imagem reconhecível de si [...] Isso se passava de outro modo com nossos ancestrais: nos átrios, expunha-se um gênero de éfigies para serem contempladas; não estátuas devidas a artistas estrangeiros, e nem bronze ou de mármore, mas máscaras moldadas em cera, que eram organizadas cada uma segundo o seu nicho [...]” (Plínio, o Velho, [l. d.C.], 1997, p. 6-7, tradução livre do francês).

explicitou Mondzain (1996) na sua leitura dos escritos do patriarca Nicéforo e do monge sírio João Damasceno, dos séculos VII – VIII, auge do iconoclasmo bizantino – mas também à figura, à metáfora, se há então uma plurivocidade de sentidos e significados, como vimos na lista nada exaustiva acima, que se relacionam à imagem, é porque talvez exista também um caráter de uso que acompanha o conceito, uma determinada funcionalidade operativa, maquínica, imanente às múltiplas imagens.

A imagem como operação

Seguindo esse caminho, a imagem pode ser pensada na sua atuação enquanto agenciamento que se dá na dobra ou no cruzamento das cenas que se configuram e se reconfiguram entre o sensível, o dizível e o inteligível. E é nesse aspecto em particular que iremos nos deter, na imagem enquanto *operação* em Jacques Rancière, visando delinear melhor a pergunta que serve de título para esse texto: rumo a outro conceito de imagem? Questão essa que, por sua vez, reverbera a de Rancière, quando ele mesmo se pergunta se “não há, sob o mesmo nome de imagem, diversas funções cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte” (RANCIÈRE, 2003, p. 9). Se nos perguntamos sobre um outro conceito de imagem, é porque as reflexões de Rancière permitem com que passemos de uma descrição ontológica do que *é* uma imagem para o campo funcional conduzido por um tipo de pragmatismo que visa não apenas distinguir as imagens banais das artísticas, distinção essa que procura estabelecer um sensível específico da arte, como demonstrar que essa “confusão” se articula diretamente ao potencial disruptivo da arte enquanto produtora de agenciamentos que performatizam o sensível comum, partilhando e repartilhando, confundindo e borrando as inscrições, supostamente determinadas dos corpos, em um dado lugar e tempo.

Ao longo dessa breve incursão, também procuraremos seguir a metacrítica de Rancière ao conceito de *médium* enquanto identificação dos meios artísticos com a própria arte, o que acabaria por circunscrever e definir cada arte segundo a materialidade que a compõe. Essa crítica nos permitirá, por sua vez,

seguir a “contra-história” do Modernismo a que Rancière se propõe em *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l’art* (2011), na busca por traçar zonas de contato entre regimes díspares, como o visível e o dizível (ou o legível).

Rancière, comentando o trabalho de Esther Shalev-Gerz, artista que instalou no museu de Buchenwald cinco vídeos nos quais os membros que trabalharam na coleta de objetos desse antigo campo de concentração falam sobre a sua relação afetiva com os objetos ali encontrados, diz, no ensaio intitulado *Le travail des images*, publicado pela primeira vez em 2006 e logo após em 2007, que:

Não há palavra de um lado e imagem de outro. A voz é sempre aquela de um corpo vendo e visível que se endereça a outro corpo vendo e visível [...] Nós não estamos diante das imagens; nós estamos no meio delas, como elas estão no meio de nós. A questão é de saber como a gente circula no meio delas, como a gente as faz circular (RANCIÈRE apud SOTO CALDERON, 2019, p.12-13).

Dizer que as imagens não se encontram diante de nós, que estamos no meio delas (e elas no meio de nós), e que o problema se dá em outros termos, i.e., nos termos da sua circulação, significa compreender o entrelaçamento das imagens, da literatura ao cinema, da propaganda às redes sociais, enquanto fluxo. Esse fluxo, por sua vez, não deixa de colocar em cena o próprio estatuto da imagem. Se não nos encontramos mais *diantes das imagens*, é porque há uma profunda modificação no próprio conceito de imagem, que deixa de identificar a existência particular de determinados seres enquanto objeto (as imagens) necessariamente subordinados ao campo do visível figurativo, como a etimologia e a história do vocábulo nos levaria a crer, para compreender a imagem enquanto composição funcional, performance e procedimento não restrito, ou não explicável apenas, pelo suporte e pelo meio técnico a partir dos quais elas seriam geradas. Existem dois diferentes modos de conceber essa funcionalidade própria à imagem:

Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas: pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exagera a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia [...] (RANCIÈRE, 2012, p.15).

Ao levar a imagem para o campo da *dessemelhança*, ou melhor, ao identificar as imagens artísticas, independentemente do seu meio técnico e da sua materialidade expressiva, ao jogo de operações que produz dessemelhanças, Rancière desloca o conceito de imagem tal qual o entendíamos. Pintado por Velázquez por volta de 1650, não seria, por exemplo, a figura mesma de Inocêncio X, sentado em suntuosas roupas episcopais caracterizadas por um vermelho vivo que duplica o vermelho da cadeira e do fundo, uma imagem, mas, sim, a própria utilização do vermelho em contraste ao branco da parte inferior da vestimenta papal, o ângulo escolhido pelo artista, ligeiramente de esquelha, e o penetrante olhar do papa em direção ao espectador, com os dedos da mão direita suspensos e o da esquerda recolhidos por sobre o braço da cadeira segurando uma carta. É esse conjunto operativo que identificaria a imagem. Embora a figura, o papa Inocêncio X, seja pintada de modo realista e sirva como “substituição” ao original, talvez seja o excesso, como o reflexo demasiadamente luminoso que se propaga pelo tecido vermelho recobrando o torso do papa, o responsável, nesse caso, por criar uma dessemelhança que emerge do seio mesmo da semelhança.

A dessemelhança literária

Se a dessemelhança é concebida como operação da imagem, ela mesma uma máquina pragmática produtora de agenciamentos que refazem a circunscrição dada de um determinado sensível comum deformando-o, é porque o conceito de *médium*, relacionado à imagem enquanto delicada existência – ou *quasi* existência, *partes extra partes* que não se reduz nem ao sujeito nem ao objeto, tal qual explicitou Coccia (2010) – não se refere apenas à materialidade e à conquista técnica dos diferentes regimes artísticos. Na sua metacrítica a críticos modernistas como Greenberg, Rancière identifica na definição de *médium*, sobretudo na pintura, no “fato pictorial”, dois movimentos contraditórios, a saber: a conquista do meio através da técnica como autonomia e liberdade da prática artística relacionada a um material preciso que, por sua vez, delimitaria essa determinada arte, mas também o espaço ideal que transforma esse meio em um fim em si. Para Rancière, no entanto:

Um meio (*medium*) não é um meio (*moyen*) ou um material “próprio”. É uma superfície de conversão: uma superfície de equivalência entre as maneiras

de fazer das diferentes artes, um espaço ideal de articulação entre essas maneiras de fazer e as formas de visibilidade e inteligibilidade que determinam a maneira como elas podem ser vistas e pensadas. A destruição do regime representativo não define uma essência enfim encontrada da arte tal como ela é em si mesma. Define um regime estético das artes que é outra articulação entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade (RANCIÈRE, 2012, p. 86).

O *médium* passa a ser então o espaço virtual de conversão no qual os diferentes regimes artísticos se cruzam e se atualizam. É por isso que o cinema, tal qual descreve Rancière, se filia a operações imagéticas da arte que o antecede, o romance; e o romance, a partir do advento do cinema, igualmente se transforma nesse limite tenso no qual se articulam diferentes performances do visível, do dizível e do inteligível. Entre a imagem muda e a palavra cega, há uma dupla incidência que dinamiza as artes numa horizontalidade que não invoca nenhuma primazia. A partir do regime-estético das artes, que emerge não apenas da falência do regime mimético-representativo como também da criação da tradição que recaptura objetos antes não vistos como estéticos, as fronteiras entre as artes se turvam.

Se o caminho da “contra-história” do modernismo passa necessariamente pela recusa da divisão estrita, que tem sua origem no *Laocoonte* de Lessing ([1766] 1998), entre as artes, isso não se traduz, em nenhuma medida, em um tipo de retorno ao mote do célebre *Ut pictura poesis* de Horácio, e nem mesmo ao “Sistema das Artes” de Hegel ([1835-1837] 1979, p. 108-131), o que significa dizer, subordinação da imagem à palavra ou de ambas à Ideia. A “contra-história” do modernismo atesta uma virada, uma forma de tomar pelo avesso a relação entre as artes, compreendendo-as como um tecido descontínuo de operações que produzem dessemelhança ao performativizarem o sensível comum.

No entanto, de que modo essa dessemelhança é também produzida pela escrita, notadamente a literária? Rancière toma como exemplos a pensão de Madame Vauquer, de *O Pai Goriot*, de Balzac (1835), e o boné de Charles Bovary, em *Madame Bovary* (1856). O primeiro tipo seria a utilização textual da descrição empreendida pelo narrador balzaquiano a fim de criptografar uma história em cada objeto narrado, fazendo com que o leitor acesse uma atmosfera, um *Stimmung*, nos termos de Hans Ulrich Gumbrecht (2014), no qual cada objeto mudo deixa entrever, na composição do romance, uma segunda narrativa, um não-dito delineado apenas

pela descrição. O segundo tipo seria a forma absurda de descrição a qual o narrador flaubertiano se lança do boné de Charles, fazendo com que a “besteira” se encarne e deslize entre o objeto e Charles, indiferenciando-os.

Para concluirmos, acrescentaríamos a esses dois um terceiro exemplo, não ligado ao visível, ou melhor, à alusão do visível. Esse terceiro exemplo diz respeito à dessemelhança que surge da semelhança, da construção dos símiles como forma de desvio que torce o sensível da descrição comum.

No romance *Nostalgia*, de Mircea Cărtărescu, publicado em 1993, o narrador-personagem nos apresenta, ao longo da primeira narrativa que abre o livro, “O roletista”, à história de um pária anônimo, atavicamente azarado, que se arrisca na roleta russa sublevando completamente o jogo ao levá-lo à perfeição. Na cena que antecede o jogo, nos deparamos com o seguinte trecho:

Todos esticaram o pescoço, hipnotizados, na direção do pequeno objeto negro que rutilava como se fosse cravejado de diamantes. Era um revólver de seis tiros, bem lubrificado. O patrão o apresentou à assistência com gestos lentos, quase ritualísticos, como um ilusionista que mostra as mãos vazias com que em seguida realizará milagres. Esfregou a palma da mão por sobre o tambor do revólver, fazendo-o girar e dele extraindo um barulhinho agudo, serrilhado, como o riso de um gnomo (CĂRTĂRESCU, 2018, p. 30).

A descrição do som emitido pelo girar do tambor do revólver começa por aglutinar índices sensíveis conhecidos, como o “barulhinho” agudo, no qual o diminutivo serve para “agudizar” a altura sonora, acrescido de um som serrilhado, comum ao revólver, mas também a um sem números de objetos, como a sonoridade dentelada de uma catraca, terminando, porém, com a singularização sensível criada pelo símile “como o riso de um gnomo”, que inscreve uma dessemelhança, uma instabilidade na descrição serrada, objetiva, que se seguia até então. O “riso de um gnomo” é inaudível, puramente virtual. É impossível ao leitor ter ouvido de fato o riso de um gnomo, ao menos em condições corriqueiras, e tê-lo, portanto, guardado em algum canto da memória. A ligação entre o revólver e o riso do gnomo cria assim uma torção sensível, “um teatro da desfiguração” que torna sensível o insensível da palavra. Esse detalhe gera o que poderíamos chamar de um “efeito de irreal”, uma “mais valia” que se desprende da subordinação causal dos acontecimentos encadeados pelo enredo.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Na economia da narrativa, o “riso de um gnomo” é um arabesco, um ornamento que não replica o objeto, transcrevendo ou traduzindo sua suposta referencialidade sensível exterior, inexistente e irreal, nem simboliza de algum modo a própria narrativa, mas, sim, cria uma afecção que se desvia, um “estranhamento”, em outros termos, uma imagem, na busca por uma dimensão intensiva, propriamente estética, da palavra; ou melhor, uma imagem que se configura como sensação virtual disparada *por entre as palavras*, de fato subordinada a cada um dos vocábulos, mas, por direito, diferente deles¹².

Referências

- BAILLY, Jean-Christophe. **L'imagement**. Paris: Seuil, 2020.
- CĂRTĂRESCU, Mircea. **Nostalgia**. Tradução de Fernando Klabin. São Paulo: Mundaréu, 2018.
- COCCIA, Emmanuele. **La vie sensible**. Tradução de Martin Rueff. Paris: Éd. Payot & Rivages, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: les Éd. de Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Éd. de Minuit, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, Ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Esthétique**. (1835-1837) Tradução de Samuel Jankélévitch. Paris: Flammarion, 1979.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. (1766) Tradução de Marcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MONDZAIN, Marie-José. **Image, icône, économie**: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris: Éd. du Seuil, 1996.
- NANCY, Jean-Luc. **Au fond des images**. Paris: Galilée, 2003.
- PLINE L'ANCIEN. **Histoire naturelle, Livre XXXV: La peinture**. Tradução de Jean-Michel Croisille. Paris: Les belles lettres, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**: scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Éd. Galilée, 2011.
- _____. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques; SOTO CALDERÓN, Andrea. **Le travail des images**: conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les presses du réel, 2019.
- VOUILLOUX, B. **Image et médium**: sur une hypothèse de Pascal Quignard. Paris: Les belles lettres, 2018.

¹² Sobre a distinção entre “fato” (*quid facti*) e “direito” (*quid juris*) na obra de arte, cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 163.

MARCHA A RE: HETEROTOPIA DESVIANTE, PERFORMANCE GOTICA

CAIO OLIVETTE POMPEU¹³

A performance *Marcha à Ré*, comissionada pela décima primeira Bienal de Berlim, foi realizada pelo Teatro da Vertigem em colaboração com o artista plástico Nuno Ramos e o cineasta Eryk Rocha. O número de mortos pela COVID-19 no Brasil alcançava os cem mil. No dia 4 de agosto de 2020, por volta das 22 horas, na avenida Paulista, em São Paulo, pôde-se presenciar uma espécie de cortejo fúnebre formado por cerca de cento e vinte carros que se deslocaram, em marcha à ré, pelo trajeto compreendido entre o MASP (Museu de Arte de São Paulo) e o Cemitério da Consolação, uma distância de aproximadamente dois quilômetros. Nesse cortejo, havia quatro carros funerários de fato, dois abrindo a estranha procissão e dois fechando-a, sendo que os demais automóveis eram dirigidos por pessoas que haviam se inscrito previamente num formulário semi-secreto compartilhado pelos organizadores de maneira contida pelas redes sociais, para evitar invasões ou ocorrências que viessem a prejudicar o desenrolar da performance. Em alguns dos carros houve a instalação de caixas de som nas quais tocava, durante o percurso, uma gravação dos ruídos emitidos por respiradores mecânicos. A equipe responsável pela proposição e organização da performance ficou encarregada de auxiliar os motoristas no percurso, devidamente trajados contra os perigos da pandemia. Ao chegarem no destino final do trajeto da performance, o Cemitério da Consolação, os participantes presenciaram o hasteamento de um desenho que mostrava a imagem de uma mulher agonizante sob o pórtico do cemitério; e, posicionado sobre o pórtico, um trompetista executava uma música ao melhor estilo *umheimliche*: era o hino nacional brasileiro sendo tocado ao revés. O percurso dos carros em marcha à ré e a cena final no Cemitério da Consolação foram filmados por

¹³Estudante, no nível de bacharelado e licenciatura, do curso de filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP); bolsista de iniciação científica do CNPq entre 2021 e 2022; cpolivette@usp.br.

Eryk Rocha, tendo sido feito um curta, também intitulado *Marcha à Ré* (2000), a partir das filmagens.

O objetivo deste trabalho é, finda esta introdução na qual descrevemos em linhas gerais nosso objeto, realizar um estudo de caso sobre a performance-filme *Marcha à Ré* a partir de três eixos de análise principais. Em primeiro lugar, refletiremos acerca dos níveis de diálogo que a performance estabelece com a obra do artista moderno Flávio de Carvalho. Em segundo lugar, buscaremos traçar caminhos possíveis para a articulação dos conceitos de heterotopia e heterocronia propostos por Foucault para com a performance – esse será o eixo central de análise aqui levado a cabo. Em terceiro lugar, mostraremos de que maneira a referida performance pode ser relacionada com o conceito de gótico tal qual proposto por Mark Fisher. À guisa de conclusão, apontaremos algumas reflexões sobre os potenciais sentidos e significados de *Marcha à Ré* dentro das circunstâncias nas quais ela foi realizada.

Primeiro eixo de análise: diálogo com a obra de Flávio de Carvalho

De início, é importante assinalar o diálogo estabelecido pela performance *Marcha a Ré* com elementos da tradição modernista paulista, sob a forma da apropriação de duas das obras do multifacetado vanguardista Flávio de Carvalho e seu modernismo tupiniquim *sui generis*. Uma das obras que serviu de inspiração e foi referenciada durante a performance foi um dos desenhos da *Série Trágica*, de 1947, na qual o artista representava, com carvão sobre papel, sua mãe agonizante no leito de morte – uma representação em escala ampliada do desenho foi hasteado sob o pórtico do Cemitério da Consolação (DURAN, 2020). Esse uso de um dos desenhos da *Série Trágica* pode ser pensado na chave de uma emulação negativa da bandeira nacional, o que ganha mais força considerando que a música que o trompetista tocava era o hino brasileiro ao contrário. Além disso, tal referência ao desenho da mãe asfixiada de Flávio de Carvalho também pode ser vista como um ato de simbolização e explicitação da asfixia tanto biológica, causada no corpo humano pela ação do coronavírus, quanto social, em decorrência da negligência e dos ataques do governo federal da época à educação, às ciências e às artes.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Além da *Série Trágica*, também foi usada como inspiração e mobilizada outra manifestação artística muito interessante de Flávio de Carvalho, a saber, a *Experiência No 2*, levada a cabo em 1931 no centro de São Paulo (DURAN, 2020). Tal experiência consistiu na ação do artista brasileiro de caminhar em direção a uma procissão de Corpus Christi mantendo à cabeça o chapéu, o que causou uma furiosa revolta por parte da multidão, de forma que Carvalho teve de fugir e se abrigar num restaurante, onde foi preso pela polícia – mas logo depois liberado (GILSON, 2012). Esta manifestação artística de Flávio de Carvalho permeia toda a conceituação da performance *Marcha à Ré*, que mantém o que ela tem de mais marcante: o ato de se movimentar no sentido oposto em relação àquele que se mostra imperativamente como o normal. A provocação de caminhar no sentido contrário à procissão de Corpus Christi mantendo o chapéu à cabeça se transmuta em *Marcha à Ré* – é a própria procissão que caminha no sentido contrário ao normal, e é essa própria procissão ao revés que se torna a provocação.

Apesar de, por certo, como estamos explicitando, a performance *Marcha à Ré* ter se apropriado de elementos da tradição vanguardista paulista, a partir de Flávio de Carvalho, argumentamos que esse movimento resiste a ser entendido como uma mera nostalgia do modernismo, que giraria em falso dentro de uma referencialidade hermética à pura esfera da arte e recairia, assim, nos vícios da chamada arte pós-moderna segundo a leitura de Jameson (FABBRINI, 2013, p. 169-170). Defendemos a posição de que, por meio de uma referência à tradição modernista numa chave inventiva e original, foi possível realizar uma performance que ganhasse sentido apenas no seu próprio aqui-agora. Assim, *Marcha à Ré* não teria perdido o lastro no real – como Jameson coloca em sua avaliação crítica das manifestações artísticas do pós-modernismo (FABBRINI, 2013, p. 169) – mas, antes, ela não apenas se refere, como também está enraizada em seu momento histórico.

Segundo eixo de análise: heterotopia desviante

Defendemos aqui que a performance *Marcha à Ré* pode ser pensada como tendo criado um *outro espaço*, ou então outra forma de habitar certos espaços, em consonância com discussões teóricas e curatoriais bem como com

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

práticas artísticas da chamada arte pós-utópica que trazem consigo as noções de comunidade e de heterotopia (FABBRINI, 2018, p. 108-109). Aqui, iremos buscar pensar a performance sobretudo a partir da noção foucaultiana de heterotopias.

Em conferências realizadas no final dos anos 1960, Foucault, ao refletir sobre o espaço, distingue entre a utopia, aquilo que não tem lugar em absoluto, e as heterotopias, ou seja, a existência de lugares diferentes dos habituais. Ao propor uma ciência que tenha por objeto esses outros espaços realmente existentes, Foucault propõe também uma conceituação mais precisa para tais lugares:

Pois bem, sonho com uma ciência – digo mesmo uma ciência – que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome apenas para o que não tem lugar algum, mas as heterotopias, espaços absolutamente outros; e, forçosamente, a ciência em questão se chamaria, se chamará, já se chama, heterotopologia (FOUCAULT, 2013, p. 20-21).

Após essa precisão terminológica, Foucault elenca os cinco princípios da heterotopologia, ciência que estudaria as heterotopias, dos quais o primeiro diz que toda sociedade tem suas heterotopias, mas que elas são diferentes entre si e podem ser usadas como critério para a classificação das sociedades. Foucault coloca que as sociedades mais antigas, por vezes chamadas de primitivas, seriam marcadas pelas *heterotopias de crise*, cujo elemento determinante é o fato de serem destinadas às pessoas em situação de crise biológica, como mulheres em período de menstruação, adolescentes e idosos. Por outro lado, as sociedades modernas seriam marcadas pelas *heterotopias de desvio*, ou seja, os lugares criados por ou destinados a pessoas cujos comportamentos ou gestos sejam desviantes em relação à norma ou à média.

O segundo princípio diz que há uma espécie de mutabilidade das heterotopias no interior de uma mesma sociedade, tanto com o surgimento e apagamento de heterotopias quanto na transformação de uma mesma heterotopia. A imagem usada por Foucault para ilustrar esse princípio é a do cemitério, cuja existência é constante nas culturas ocidentais, mas não necessariamente enquanto espaço diferente – esse ponto de virada é localizado pelo filósofo entre o fim do XVIII e o começo do XIX, quando os sepulcros foram individualizados e os cemitérios passaram a se localizar nos limites das cidades, não mais no centro delas,

integrados à vida cotidiana. Em São Paulo, essa mudança na localização dos cemitérios não se verifica plenamente – há cerca de sete cemitérios no centro expandido e três dos mais famosos (Araçá, Consolação e São Paulo) ficam na região central. Porém, a caracterização desses espaços como heterotópicos ainda faz sentido, uma vez que, no contexto cultural atual, verifica-se o recalçamento do luto, em especial do luto público, de forma que o espaço do cemitério, onde a morte é exposta, constitui um desvio, para retomar a noção de heterotopia desviante.

O terceiro princípio da heterotopologia diz que as heterotopias têm a capacidade de justapor num só e mesmo lugar real vários espaços e posicionamentos que, em condições normais, seriam incompatíveis e incomponíveis entre si. O cemitério também pode se encaixar neste princípio, na medida em que “está em ligação com o conjunto dos posicionamentos da cidade ou da sociedade ou do campo, já que cada indivíduo, cada família tem parentes no cemitério” (FOUCAULT, 2009, p. 417).

Já o quarto princípio da heterotopologia retoma um tema que ainda não exploramos, mas que está presente na citação com a qual abrimos este tópico, quando esta se refere aos momentos ucrônicos: é o tema da relação das heterotopias com “recortes singulares do tempo” – numa palavra, com as heterocronias (FOUCAULT, 2013, p. 25). Com efeito, as heterocronias estão para as ucronias assim como as heterotopias estão para as utopias, o que significa dizer que esses recortes no tempo não são meramente imaginários, mas existem num tempo vivido e potencialmente demarcável no decorrer da história de uma sociedade. A primeira forma de heterocronia pode ser chamada de *eternitária*, pois seu objetivo é depositar o tempo *ad infinitum* num único espaço, “como se este espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo” (FOUCAULT, 2013, p. 25) – como as bibliotecas e museus. Já uma segunda forma de heterocronia pode ser chamada de *crônica*, uma vez que intenta não o acúmulo perpétuo do tempo, mas se liga ao que este tem de mais fugidivo e efêmero – como as festas e feiras. O cemitério é um espaço que pode ser caracterizado como que no meio do caminho entre as duas formas de heterocronias: ele não é somente crônico, pois nele o tempo se acumula na forma de corpos de diferentes momentos históricos; mas não é de todo eternitário, pois o tempo não se deposita ali ao infinito – há um movimento de

dissolução deste depósito (devido tanto à decomposição dos próprios corpos quanto à retirada dos restos mortais dos indivíduos após certo tempo) e de renovação, pois sempre há mais corpos mortos para lá sendo levados.

O quinto princípio coloca que as heterotopias são delimitadas em relação ao seu entorno por meio de um sistema de abertura e fechamento, que, tal qual a membrana citoplasmática das células, isola e torna penetráveis as heterotopias.

Apresentados os conceitos de heterotopia e heterocronia, bem como os princípios da heterotopologia, veremos agora como a performance *Marcha à Ré* pode ser pensada a partir deles. A configuração hegemônica das relações interpessoais foi subvertida durante a performance, como na questão da relação entre os motoristas no trânsito: normalmente o trânsito numa cidade como São Paulo, em especial nas chamadas “horas de *rush*” e em vias importantes da cidade, como é o caso da Avenida Paulista, pode ser pensado como uma arena individualista de embate de todos contra todos. Porém, a relação desenvolvida entre os motoristas-participantes da performance era de ajuda mútua, uma cooperação cujo objetivo era evitar batidas e pequenos acidentes, fazendo a manifestação artística se desenrolar da melhor forma possível. Além disso, considerando que a norma do comportamento de motoristas é agir da forma individualista que citamos e seguir sempre a mão correta das ruas, o fato de mais de uma centena de carros serem guiados em marcha à ré e de forma cooperada e coordenada constitui um gesto desviante em relação à média. Por essas razões, entendemos que a performance pode ser classificada como uma heterotopia desviante tal qual conceituamos ao discutir os princípios da heterotopologia a partir de Foucault.

Além do aspecto desviante da heterotopia criada por *Marcha à Ré*, também pode-se dizer que ela criou um recorte singular no tempo – uma heterocronia. O imperativo da velocidade no capitalismo atual aparece sob diversas roupagens, sendo que uma delas é o próprio trânsito, no qual se deseja cumprir os trajetos no menor intervalo de tempo possível, sendo o carro visto como capaz de atravessar longas distâncias em poucos minutos. Contudo, na performance, o que se verifica é que essa noção de tempo é subvertida, o tempo do trânsito passou a ser o tempo da lentidão e da vagarosidade – os motoristas não precisavam ser rápidos, mas calmos e cuidadosos, sendo que o percurso do MASP ao Cemitério da

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Consolação, que poderia ser feito em poucos minutos, levou algumas horas para ser cumprido.

Um outro ponto no qual a performance *Marcha à Ré* se relaciona com a conceituação das heterotopias é o fato de ter havido um sistema de aberturas e fechamentos que isolava e tornava penetrável a performance em relação ao espaço circundante. O sistema de fechamentos pode ser visto na necessidade de ter participado de um processo de inscrição para participar da performance como motorista, processo focado em pessoas mais próximas aos organizadores e seus conhecidos; seguido de orientações para que os participantes pudessem fazer sua parte da melhor forma possível; e até mesmo um ensaio com dezenas de carros andando em marcha à ré no estacionamento do estádio popularmente conhecido como Itaquerão. O sistema de abertura é mais explícito: pedestres e motoristas que não estavam cientes da performance de certa forma participaram dela, ao avistarem-na, atravessarem-na e acompanharem-na.

Por fim, a cena final, com o hasteamento da anti-bandeira trágica carvalhiana e a execução ao revés do hino brasileiro no Cemitério da Consolação, também traz para a performance o potencial heterotópico do cemitério. Tal potencial foi apontado por nós ao comentarmos os princípios da heterotopologia de Foucault: o cemitério como espaço de justaposição de diferentes partes da cidade; cemitério como heterotopia semi-eternitária e semi-crônica; cemitério como espaço desviante, uma vez que explicita a morte, normalmente recalcada na sociedade brasileira de hoje – o uso do cemitério na performance realçou essa última potência heterotópica desse espaço, inserindo-o na heterotopização desviante praticada pela *Marcha à Ré*.

Terceiro eixo de análise: performance gótica

Entrando na parte final do estudo de caso, gostaríamos de aventar aqui uma possível relação da performance com o conceito de gótico tal qual mobilizado por Mark Fisher em sua tese *Flatline Constructs*. Ao apresentar o conceito de materialismo gótico, Fisher diz que

A junção do Gótico com o Materialismo coloca um desafio para a forma como o Gótico tem sido pensado. É uma tentativa deliberada de desassociar o

Gótico de qualquer coisa sobrenatural, etérea ou alheia a este mundo. [...] Ambos Worringer e Deleuze-Guattari identificam o Gótico com “vida não-orgânica” e, embora esta seja uma equação que teremos motivos para questionar, o Materialismo Gótico tal como é apresentado aqui será fundamentalmente entendido com um plano que atravessa a distinção entre vivo e não vivo, animado e inanimado. Esse *continuum* anorgânico é o que será mantido, que é a província do Gótico (FISHER, 1999, p. 8, tradução nossa).

Com essa conceituação materialista do gótico como sendo, fundamentalmente, o plano de indiscernibilidade, confusão e amálgama entre os registros da organicidade e inorganicidade e entre os registros do vivo e do não-vivo, pode-se reconhecer certas ressonâncias com elementos da *Marcha à Ré*. De início, deve-se dizer que o vírus causador da pandemia de Covid-19, circunstância que moldou a performance tal qual ela se deu, pode ser pensado biologicamente como um ser limítrofe entre o orgânico e inorgânico, uma “vida não-orgânica” ou ainda um organismo não-vivo, localizado, portanto, na “província do gótico” segundo Fisher.

Para além da dimensão gótica do vírus, pode-se citar também os trajes que os organizadores da performance usaram durante o trabalho como um elemento goticizante, por assim dizer. Isso porque tais vestimentas, aliadas às máscaras, acabavam por dar um ar robótico às pessoas, apagando traços caracteristicamente orgânicos destas, como suas expressões faciais, deixando entrever apenas, como uma fresta, os olhos. Os próprios motoristas-participantes, que também estavam encobrendo boa parte dos seus rostos com as máscaras, formavam uma conjunção íntima com seus carros para os fins da performance – nas tomadas aéreas do curta-metragem, os carros são os personagens principais –, construindo assim um *continuum* gótico, pois semi-orgânico e semi-maquínico.

Outro aspecto da *Marcha à Ré* que joga com os limites entre o orgânico e o inorgânico é o som tocado por alguns dos carros: os ruídos emitidos por respiradores mecânicos são um sinal da função destes – o trabalho dos respiradores constitui um plano-limite entre a vida e não-vida para as pessoas com quadros respiratórios gravíssimos. Seria possível nos alongarmos e considerarmos outros elementos que podem ser vistos como trabalhando na região do gótico, como o desenho da *Série Trágica* de Flávio de Carvalho e o cemitério, cenário final da

performance, mas não intentamos uma enumeração cansativa, e sim tão somente indicar a possibilidade de tal relação.

Conclusão

A performance exprime uma forte carga alegórica e política se pensarmos na circunstância sócio-política brasileira contemporânea, na qual se verifica um recrudescimento da mentalidade conservadora reforçada por um governo de extrema direita marcado por ataques à educação, à ciência, aos direitos trabalhistas e aos direitos humanos, em especial quanto às chamadas minorias. O deslocamento em marcha à ré dos carros e a execução do hino nacional ao revés podem ser entendidos como elementos que alegorizam um país que está andando para trás, no sentido de uma regressão social de grandes proporções, provavelmente a mais forte do período pós-ditadura. Numa outra leitura, o andar para trás pode representar também a necessidade de se dar um passo atrás antes de agir, interlúdio necessário para o exercício da reflexão – num sentido semelhante ao qual Zizek (2013) diz, transparodiando a famosa tese 11 de Marx: “no século XX talvez tenhamos tentado mudar o mundo muito rapidamente, o tempo agora é de interpretá-lo de novo, começar a pensar”. A performance como cortejo fúnebre também funciona como uma homenagem póstuma aos milhares de mortos em decorrência da pandemia, como um trabalho de elaboração do luto, levado à esfera pública. É sabido que o governo federal da época buscava, se não esconder, ao menos minimizar a repercussão das mortes que ocorrem no Brasil em decorrência da pandemia, de forma que o exercício do luto público se torna um ato de crítica política e de preservação da memória dos mortos invisibilizados – nesse sentido, podemos ver um paralelo com a intenção da estética relacional de Bourriaud: corrigir as falhas nos vínculos sociais mediante pequenos serviços (FABBRINI, 2018). Essa denúncia da ausência de luto oficial por parte do governo fica ainda mais forte ao pensarmos na substituição da bandeira nacional pela imagem da agonizante mãe de Flávio de Carvalho, cuja expressão facial poderia facilmente ser atribuída a alguma vítima da Covid-19 sofrendo de dificuldades respiratórias extremas. Além disso, a apropriação, por parte dos artistas envolvidos, do espaço público da Avenida Paulista, tradicional

ponto de manifestações políticas que estava sendo tomada constantemente por militantes da extrema-direita no contexto da pandemia, representa uma disputa não só no nível simbólico, mas também territorial, que buscava barrar a presença da ideologia perversa dos apoiadores do governo de então, mesma ideologia que minimiza a importância da pandemia, defende torturadores da ditadura civil-militar, além de sustentar práticas e discursos vários com viés autoritário, reacionário, preconceituoso, negacionista e obscurantista.

Por esses motivos, a performance-filme *Marcha à Ré* foi entendida por nós como uma expressão da arte contemporânea brasileira que traz consigo forte dimensão de crítica política na medida em que convida, por meio da apropriação criativa da obra de Flávio de Carvalho, de uma estética gótica e da transformação heterotópica do espaço público, a pensar sobre o que significa, aqui e agora, o movimento de andar para trás, a marcha à ré.

Referências

DURAN, Antônio. Sobre *Marcha à Ré*: Teatro da Vertigem, 2020. **Questão de Crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/marcha-a-re-teatro-da-vertigem/#more-6796>. Acesso em: 31 jan. 2023.

FABBRINI, Ricardo. Arte pós-utópica: heterotopia e comunidade. In: VACCARI, Ulisses. (Org.) **Arte e Estética**. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica; Marília: Editora Oficina Universitária, 2018, p. 105-128.

FABBRINI, Ricardo. Fim das Vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. **Poliética**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183, 2013.

FISHER, Mark. **Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction**. Warwick, Inglaterra. 214 p. Tese em Filosofia. Universidade de Warwick. 1999.

FOUCAULT, Michel. **Corpo Utópico, As Heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Michail. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Editora N-1, 2013.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, M. (Org.) **Ditos e Escritos Volume III**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009, p. 411-422.

GISLON, Giórgio. Experiência No 2: uma deriva *avant la lettre*? **Outra Travessia**, Florianópolis, 13, p. 51-58, 2012.

MARCHA à Ré. Direção de Eryk Rocha. São Paulo: Equipe Aruac Filmes, 2020, 11'.

SLAVOJ Zizek: Don't Act. Just Think. 2013. 1 vídeo (6 minutos). Publicado pelo canal Big Think. Disponível em: <https://youtu.be/IgR6uaVqWsQ>. Acesso em: 31 jan. 2023.

AI WEIWEI E O TESTEMUNHO DA CATÁSTROFE¹⁴

DANIEL VLADIMIR TAPIA LIRA DE SIQUEIRA¹⁵

Com relação à ideia de catástrofe, o mais urgente é a sobrevivência. A produção artística é realizada só depois, pelos sobreviventes ou pelas testemunhas. Todavia, na contemporaneidade, a sensação de um desastre iminente se tornou uma característica do cotidiano; tais como a pandemia do coronavírus, terrorismo, a crise migratória etc. Assim, os artistas são demandados a criar e responder às questões atuais de maneira cada vez mais direta.

O artista e ativista chinês Ai Weiwei (1957-) destaca-se pelo caráter denunciativo de suas obras. Este texto tem como objetivo a reflexão sobre a produção deste artista. Interessa-nos compreender como o trabalho de Weiwei tem sido alvo de perseguições políticas; e como estas podem ser compreendidas como um testemunho de catástrofes; e como o autoritarismo, ao tentar silenciar o artista, pode estar relacionado a uma continuação da catástrofe por ele denunciada. Para este debate, o texto faz uma retrospectiva dos acontecimentos em torno da produção artística de Weiwei e procura compreender as perseguições a partir de conceitos de catástrofe e violência propostos por Walter Benjamin.

Segundo Benjamin (1986), a crítica da violência é abordada a partir da análise das ligações entre direito e justiça. Quando uma causa se transforma em violência, é porque houve uma interrupção nas relações éticas. O direito positivo enxerga cada pessoa como um representante do bem-estar coletivo e de um destino predestinado. No entanto, submeter o indivíduo a esse destino significa criar uma narrativa que reforça a estabilidade do status quo. Assim, a ordem legal acaba sendo fundamentada em uma força intimidadora. Essa ambiguidade da vida regulada por

¹⁴ Este trabalho, trazido para o debate no V Seminário de Estética e Crítica de Arte, foi inicialmente publicado em *Modos - Revista de História da Arte*, volume 5, número 3, setembro - dezembro 2021, do qual é um resumo expandido.

¹⁵ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte da USP; daniel_tapia@usp.br

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

decretos pode ser observada quando a polícia intervém arbitrariamente. Escolhemos para ilustrar isso o que sucedeu ao artista chinês Ai Weiwei no terremoto, na China em 2008, que alcançou a mais forte escala desde o ano de 1976. Houve 4,5 milhões de feridos, na maioria crianças. Denunciou-se que o material usado para a construção das escolas era de má qualidade. Autoridades e construtoras foram acusadas de desvio de verbas. Os órgãos públicos se recusaram a divulgar o nome das crianças mortas. Ai Weiwei, através da internet, mobilizou-se para descobrir o nome das vítimas e publicá-los em seu blog. Porém, esta atitude não foi bem-recebida pelo governo chinês e trouxe sérias consequências pessoais ao artista chinês. O seu blog foi fechado, ele foi espancado, seu estúdio destruído e, ao ser preso, cobraram-lhe uma multa elevada e impediram-no de viajar.

Em 2009, Ai Weiwei postou no twitpics a foto (Figura 1) do momento em que, num hotel em Chegdu, foi agredido e preso pela polícia. Algum tempo depois, o artista postou outra foto (Figura 2), na qual denunciou outra agressão, em Munique. Precisou ser internado num hospital em decorrência da agressão de um policial alemão. O artista estava na Alemanha para a instalação da retrospectiva de seus trabalhos *So Sorry* (Sinto Muito).



Figura 1: *Iluminação* (2009), Ai Weiwei. Papel de parede.
Fonte: Germán Saiz, 2009.



Figura 2: *Selfie num hospital alemão* (2009), Ai Weiwei
Fonte: Archinet

Como ponto de partida para nossa reflexão, consideramos o artigo *A morte da testemunha: para uma poética do resto*, escrito pelo filósofo armênio Marc Nichanian (2012). Neste trabalho, o autor questiona o poder da escrita do testemunho em relação à catástrofe, que ele define como uma situação de extrema violência e de um claro desejo de aniquilação sem sobras.

A abordagem do testemunho sofreu transformações devido aos relatos dos sobreviventes do *Shoah*. O filósofo armênio Marc Nichanian destaca um aspecto crucial sobre a catástrofe, perguntando: “Se o evento consistir na morte da testemunha, será ainda possível que haja um arquivo desse desaparecimento, para que os historiadores possam continuar, custe o que custar, exercendo seu ofício?” (NICHANIAN, 2012, p. 15). Deste modo, a impossibilidade de testemunhar se torna uma parte intrínseca do próprio testemunho.

Ao ser questionado sobre sua atuação como ativista, Weiwei esclarece: “Nunca achei que arte e política pudessem ser separadas, ainda que em muitos casos nós adoraríamos que fossem” (WEIWEI, 2013). Para a exposição *Interlacing*, no Museu da Imagem e do Som (MIS, 2013), na cidade de São Paulo, o artista, numa entrevista, explicou como a sua arte foi afetada pelos novos meios de comunicação e sobre a recepção do público ao seu trabalho:

Creio que eles [o público de sua exposição] verão o envolvimento de um indivíduo com seu entorno e o esforço de estabelecer uma forma de comunicação que não se enquadra perfeitamente nos moldes da arte tradicional, feita para galerias e museus, mas sim feita para a sociedade, no território das possibilidades criado pela internet (WEIWEI, 2013).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Assim, a obra de Ai Weiwei combina arte e ativismo de forma estreita. A jornalista Charlotte Higgins aponta que a crítica enxerga o artista da seguinte maneira:

Para alguns, ele está entre santo e mártir, sozinho, de pé contra as forças de repressão política chinesa. Para outros ele é um manipulador sagaz, totalmente no controle de sua reputação e seu lugar no mundo da arte e do mercado. Para outros ainda, ele é todas essas coisas: um artista que supera até mesmo Andy Warhol em sua onipresença, sua habilidade de autopromoção e seu uso de todos os meios à sua disposição para promover o seu trabalho e sua militância (HIGGINS, 2013).

Weiwei apresentou uma obra, exposta na cidade de Veneza, na qual ele testemunha a violência em primeira pessoa. Em 2011, o artista passou 81 dias preso em uma cadeia secreta, onde era vigiado constantemente e, sem privacidade, tinha sempre dois guardas por perto. A instalação *S.A.C.R.E.D. (Sagrado)* foi exibida na igreja de *Sant'Antonin* (Figuras 3 e 4). Consistia em dioramas que retratavam cenas de sua própria experiência enquanto estava preso. Cada diorama era exibido em uma caixa de ferro de 2 toneladas e meia, mostrando o artista sendo monitorado por guardas. Weiwei afirmou que retratou todos os detalhes dolorosos de memória. A obra era impactante e confrontante, mostrando o sofrimento humano, e os visitantes eram avisados sobre seu conteúdo. Muitos dos visitantes ficaram emocionados com a instalação (RAY, 2013).



Figura 3: *S.A.C.R.E.D.* (2013), Ai Weiwei. Fonte: BENDINELLI, Cristiano. Disponível em: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2013-06-03/ai-weiwei-retrata-em-obrapresado-em-queficou-presado.html?Foto4>>. Acesso em: 10 abr. 2020.



Figura 4: *S.A.C.R.E.D.* (2013), Ai Weiwei. Igreja de Santo Antônio, Veneza. Fonte: The Guardian. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/30/ai-weiwei-venice-biennale>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

De acordo com Greg Hilty, da Lisson Gallery, o trabalho de Ai Weiwei é descrito como uma forma de terapia ou exorcismo (HILTY apud HIGGINS, 2013). A obra é vista como uma reportagem pelo visitante, mas, para o artista, é uma experiência pessoal, já que ele está retratado e faz parte da cena. O ambiente eclesiástico, o título da obra *S.A.C.R.E.D.* (*Sagrado*), bem como a aparência das caixas de metal, que parecem um relicário ou caixão de santo, sugerem que Ai Weiwei se posiciona como um mártir.

Greg Hilty (apud HIGGINS, 2013) comenta sobre o trabalho de Ai Weiwei em Veneza: “Mas Ai mostra uma notável habilidade para trabalhar em diferentes registros.” É possível ver as obras como uma expressão da impossibilidade de representar a catástrofe.

[...] não há representação possível da Catástrofe; a única coisa que o sobrevivente pode fazer perante a Catástrofe, se quiser escapar da lei do arquivo, é inscrever no próprio texto as condições da Catástrofe como acontecimento impossível, em suma, inscrever seu próprio fracasso, inscrever o fracasso da representação. Daí decorre que as condições (de impossibilidade) da Catástrofe são as condições (de impossibilidade) de sua representação (NICHANIAN, 2012, p. 25).

De acordo com NICHANIAN (2012, p. 37), a obra de arte não tem como compromisso a verdade, mas preservar o testemunho através de uma realização artística. A história seria uma “reapropriação do passado, que não teria fim” (NICHANIAN, 2012, p. 37). Para Lyotard, “com Auschwitz, algo novo ocorreu na história, que apenas pode ser um signo, não um fato” (LYOTARD apud NICHANIAN,

2012, p. 38). Maurice Blanchot já tinha dito que os historiadores estavam fadados ao silêncio: “Não traremos provas” (BLANCHOT apud NICHANIAN, 2012, p. 38). Lyotard trata esse problema de uma maneira mais clara:

Não apenas o testemunho, mas também o que resta do testemunho quando é destruído (por dilema), a saber, o sentimento? Não apenas o litígio, mas também o conflito? Sim, é claro, se é verdade que não haveria história sem um conflito, que um conflito nasceu de um erro e é sinalizado por um silêncio, que o silêncio indica que as frases estão em suspenso por se tornarem um evento, que o sentimento é o sofrimento dessa suspensão. Mas, então, o historiador deve romper com o monopólio da história concedido ao regime cognitivo de frases, e ele ou ela deve se aventurar prestando atenção ao que não é apresentável sob as regras do conhecimento. Toda realidade implica essa exigência na medida em que implica possíveis sentidos desconhecidos. Auschwitz, a realidade mais real a esse respeito. Seu nome marca os limites onde o conhecimento histórico vê sua competência recusada (LYOTARD, 1983, p. 57, tradução nossa).

A instalação *Remembering* (*Relembrando*), de Ai Weiwei, foi exibida na fachada da Haus der Kunst com 9.000 mochilas infantis (Figura 5). Sua configuração exibia a frase “Ela viveu alegremente por sete anos neste mundo” em caracteres chineses, que é uma citação de uma mãe cuja criança morreu no terremoto de Sichuan.



Figura 5: *Remembering* (2009), Ai Weiwei. 9 mil mochilas coloridas, 100m x 10m. Fonte: Smart History.

Um dos castigos impostos pelo governo chinês foi a interdição de viagem para o exterior a Ai Weiwei. Durante uma entrevista, ele foi indagado sobre suas emoções em relação a esta proibição:

Tenho menos liberdade dentro da China, mas possuo uma série de possibilidades. Contanto que eu não esteja na prisão, posso me comunicar. Mas é claro que um Estado como a China deveria respeitar a lei e os direitos humanos mais essenciais de seus cidadãos, como o direito de viajar. É difícil, mas talvez isso me dê possibilidades de criar novas formas de expressão. Mas como me comunicar? É muito difícil construir as pontes de

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

comunicação nesse tipo de sociedade, por causa da censura. E eu mesmo sou completamente barrado na mídia e nas redes sociais chinesas. As pessoas não podem nem me criticar (WEIWEI, 2013).

Mas o que resta quando o testemunho é obliterado? Isso é a chamada metarrealidade, conforme definida por Lyotard (1983, p. 57), que consiste na inabilidade de registrar um evento no âmbito do arquivo, e não mais na realidade. Nichanian (2012, p. 40) define a poética do testemunho da seguinte forma:

O próprio testemunho está submetido à “metarrealidade” que a destruição da realidade é, é preciso poder ler essa metarrealidade no testemunho. Obviamente, esta nunca está presente nele enquanto tal. Ela apenas é legível em negativo. Pois bem, é esse negativo que se deve saber tematizar. É ele que designo neste ensaio com o nome de morte da testemunha: É o que resta quando o testemunho foi destruído no próprio ato da decisão genocidiária, é a destruição do testemunho. É preciso saber ler esse resto. Se não soubermos lê-lo, então tudo está perdido e poderemos, enfim, dizer com Walter Benjamin: “[...] se o inimigo triunfa, até os mortos não estarão a salvo. E este inimigo não para de triunfar.”

A narrativa da história é reinterpretada a partir da redenção do testemunho, fazendo com que o evento se torne parte da história. Quando se aborda a questão da arte e do testemunho, o autor afirma que há uma distinção entre duas coisas: “a) falar a partir da morte da testemunha, inscrever essa morte, testemunhar por ela; b) restaurar a testemunha e seu testemunho e, por meio deles, tornar a possibilitar a verdade histórica dos fatos” (NICHANIAN, 2012, p. 43).

Idelber Avelar (2005, p. 48) argumenta que a expectativa de narrar assume a forma de uma “construção retrospectiva da testemunha”, onde a possibilidade de testemunhar foi negada. Enfrentar o trauma permitiria reaver a capacidade de narrar. Nesse ato, até mesmo a denúncia do evento teria seu lugar.

As obras de Ai Weiwei são polêmicas porque não é possível separar sua arte de sua atividade como ativista. Por isso, é conhecido como “o maior *artista* do mundo: cada uma de suas obras e performances são, acima de tudo, atos políticos” (FLAMINGO, 2017). Em seu trabalho, vemos como Ai Weiwei destaca a importância do testemunho para que este não seja esquecido. O testemunho pode ser em terceira pessoa, por alguém que lembra para evitar que a catástrofe não seja obliterada, ou em primeira pessoa, por alguém que sofreu o trauma e quer expurgá-lo, ou ainda denunciá-lo. Para Ai Weiwei, a arte não pode ser dissociada da política, o que gera críticas devido à sua postura controversa. No entanto, é importante

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

destacar que a arte, por vezes, tem um forte apelo estético, e a criação artística alcança um amplo público, já que a arte se expressa através de uma linguagem que pode ser compreendida pela sensibilidade.

Referências

AVELAR, Idelber. **The Letter of Violence: essays on narrative, ethics, and politics**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

BENJAMIN, Walter. "Crítica da Violência. Crítica do Poder". In: **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie**. Organização e tradução de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986, p. 160-75.

FLAMINGO, Flavia. Ai Weiwei tem exposição marcada para 2017, na Oca. **Veja São Paulo**, 01 jun. 2017. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/ai-wei-wei-exposicao-sao-paulo-2017/>>. Acesso em: 18 abr. 2020.

HIGGINS, Charlotte. Ai Weiwei shows Venice Biennale his many sides. **The Guardian**, 30 maio 2013. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2013/may/30/ai-weiwei-venice-biennale#>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

LYOTARD, Jean-François. **The Differend, phrases in dispute**. Minnesota: University of Minnesota, 1983.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha. Para uma poética do 'resto' (*reliquat*). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; FOOT HARDMAN, Francisco. **Escritas da violência: o testemunho, v. 1**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

SIQUEIRA, Daniel; LEITE, Edson. Ai Weiwei e o testemunho da catástrofe. **Modos: Revista de História da Arte**, v. 5, n. 3. Campinas, p. 289-311, 2021.

WEIWEI, Ai. Plantando coragem na China. **Estadão**, 06 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,plantando-coragem-na-china-1026940,0.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2013.

O PERIGOSO TALVEZ DA ARTE EM TEMPOS DE GUERRA: UMA LEITURA ESTÉTICA
SOBRE A INVASÃO DA UCRÂNIA

DOUGLAS GADELHA SÁ¹⁶

Há uma certa semelhança entre o tipo de asfixia política e ideológica que o nazismo durante 1936 e 1945 capturou das obras de arte e a recente invasão da Ucrânia e a massiva destruição de museus e obras pela ofensiva russa. A força acachapante que a guerra causa no mundo da arte não se dá em vista dos revolucionários sentidos abertos que a arte contemporânea carrega, muito menos da escusa em se destruir o patrimônio cultural de um país a fim de enfraquecê-lo. A ameaça do ocidente, frente à atual invasão russa, não justifica diametralmente a destruição estética que o fascismo – no passado, e hoje, difuso friamente – contém e empreende enquanto missão política. A obra de arte no museu sempre foi perigosa, mas na visão daqueles que quiseram fechá-la, em troca do campo cultural por uma lógica moral. Por outro lado, a obra de arte na guerra não vira arma e nem disparo, mas uma peça ideológica e manipulada a serviço apenas, e a duras penas, das forças militares. Este ensaio se detém em analisar, do ponto de vista estético e material, as perigosas aberturas que a guerra investe na arte, seja como justificação política ou como destruição cultural. O contexto é a invasão da Ucrânia e os museus, estátuas, galerias de arte e arquivos públicos de inúmeras cidades, mas também relacionamento à política de nacionalização e perseguição da arte durante a segunda guerra mundial feita pelo Nazismo.

Poderíamos pensar que, no museu, a obra vira essa espécie de *arma* social e política de luta entre sentidos e lugares, *front's* conceituais, investidas materiais, lutas corporais, combates de ideais, mas nunca usurpação dos seus sentidos. Exceto dos conversadores. Caso pensarmos no caso do *Queermuseu* (2018), em Porto Alegre, não será exagero associar a censura da exposição pelo

¹⁶ Formado em Licenciatura em Filosofia (2019) pela Universidade Federal de Pelotas, onde atualmente finaliza Mestrado em Filosofia, tendo sido bolsista da CAPES e pesquisador na área de Estética em Martin Heidegger. Escreve críticas para cinema e teatro, e pesquisa imagens de arquivo. E-mail: douglasgadelhasa@gmail.com.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Santander Cultural ao crescimento e já consolidado fascismo brasileiro protagonizado pelo bolsonarismo. Enquanto estiver no museu ou na praça pública, a obra reterá, em suas “áureas” místicas, uma certa proteção de seu campo hermenêutico. Uma proteção que não isola, mas abre às possibilidades diversas de críticas, interação, recepção, produção e distribuição entre os setores da cultura. O museu seria então a morada da obra? Seria o lugar e o espaço mais confortável da obra existir? Até quando a obra fica em um museu? E por quê? Ou, quando ela é tirada, para onde ela retorna? Para estantes empoeiradas? Quem são de fato os/as artistas que permanecem com suas obras nos museus?

No documentário *Francofonia: Louvre sob ocupação* (2015), temos uma reflexão que imagina um ditador ordenando a retirada de um Museu inteiro como o do Louvre. De fato, Hitler, quando ocupa¹⁷ a capital cultural da Europa, em 1940, força o confisco de 80% do material bruto artístico do museu de Paris. Numa espécie de reparação histórica, distorcida pela sua ideologia do terror, Hitler invade a França com a promessa de ver a Torre Eiffel de perto e deseja atravessar o Rio Sena e ir até o Louvre pegar o que, supostamente, era seu. Hitler queria um Louvre para chamar de seu. Entre paranoia e ambição, um ano depois, Hitler invade a Grécia e ocupa Atenas. E, assim, dá continuidade à sua estética da destruição, travestida de nacionalismo e pureza, em busca de uma perfeição perdida numa época nunca encontrada. As chamadas *Grandes Exposições da Arte Alemã* (1936/1943) representam este esforço, com seis edições sistematicamente organizadas em torno de obras que atendiam ao interesse do partido e do nazismo enquanto ideologia política. Nestes anos, Hitler supervisionou, curou, expografou, mandou e ordenou a construção delas. De pintor frustrado a ditador e comandante de museus; e, pensando no Brasil recente após a nascente reconstrução democrática, Bolsonaro incitou mais uma destruição cultural e artística do patrimônio brasileiro no dia 8 janeiro de 2023, enquanto um proto-ditador desqualificado. Putin não se meteu a comandante de museu, mas ordenou a destruição irresponsável de Lviv e seu patrimônio cultural.

¹⁷ Ver foto de Hitler na manhã da ocupação, posando em frente à Torre Eiffel ao lado do arquiteto Albert Speer e do escultor Arno Breker.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

O conceito de uma exposição nacional carrega em si uma limitação muito séria e ameaçadora a qualquer obra que ali se possa expor. Contra a arte, cercado por faixas mal feitas e visualizadas como aberrações, as exposições nacionais-alemãs criaram a noção de arte degenerada, cuja obras e artistas ditos pelo regime como “degradantes”, excluídos, censurados e colocados à margem da história, ou pior: destruídos. O perigo da obra de arte durante a guerra, e os seus usos, se impôs gravemente durante o Nazismo.

Existe um jogo de forças muito subterrâneo entre arte e guerra. Nem taticamente se conserva a relação, muito menos visualmente. Materialmente, a arte não sai ilesa da guerra. A arte possui uma guerra com o mundo, sempre. Esse combate é cultural, político ou religioso. Mas é da arte para a guerra, não da guerra contra a arte. O problema reside no estatuto de cada uma: a arte é desinteressada em seus sentidos, ainda que possua uma direção. A guerra é bélica em seus avanços, destruidora. A guerra sempre estará à serviço de uma ideologia. E a ideologia é como um convidado impertinente para a arte, exceto aquela que, em seu propósito, determina-se assim ideologicamente, isto é, a ideia se *com-formando* dialeticamente no sujeito, para então se construir processos outros e inovadores. Por outro lado, durante o nazismo, este contorno extrapolou os limites da ideologia: o nazismo pretendeu fundar a união da arte e da vida para anunciar um Estado Novo (*Reich*, ou Império). A convergência ética e estética em uma proposta política perpassa filosoficamente essa construção interna do regime. A arte degenerada representa a oposição fundamental, ética e estética do Nazismo, para se afirmar como ascendente e nacional. Decadência e ascendência são opostas ao interesse da propaganda político-cultural do regime desde 1933, exposições difamam aquilo que procuravam no começo do século difamar a própria moral, as vanguardas artísticas.

Enquanto distorção do discurso como arma comunicativa do regime, como hoje, as chamadas *fake news* investem, no campo cultural, tormentas estéticas envernizadas de polêmica e a fundação de outras verdades. A difamação se tornou estética e a destruição, ética: a arte ainda continua um campo de batalha? A ofensiva nazista contra a arte moderna tem em si um carácter higiênico, daí o degenerado ser repulsivo, assim como as relações clínicas e médicas com os

artistas e obras, segundo Peter Cohen, diretor de *Arquitetura da Destruição* (1989). A destruição é tamanha que a ciência é convocada para conjugar com o regime; ela pôs na destruição da arte degenerada o caminho para a cura do “corpo do povo”, compreendido por Hitler como princípio de beleza e saúde. Neste caso, médicos passam a usar uniforme militar, e é preciso embelezar este mundo.

Uma outra possível comparação advém da campanha de Napoleão no Egito antigo. Como que em um museu natural, admirou a esfinge como quem admira uma pintura em um museu. A natureza é percebida como arte por Napoleão, que pausa suas tropas durante a ocupação do Cairo em 1771. O título da pintura *Bonaparte diante da Esfinge* (1886), de Jean-León Gérôme, semioticamente correto, parece entregar e não questionar a obra. Napoleão neste momento deve ter certeza de sua missão: “eu vim à guerra pela arte”. O caminho perseguido pela arte, e devemos desconfiar desta missão, pode ter sido árduo para os soldados que saíram de Paris, a cavalo, e foram parar no Egito.

O pensamento colonial europeu sempre obedeceu à lógica do saque e da usurpação cultural, e a invasão de territórios conjuga, na prática europeia, tanto a ocupação geográfica quanto o sequestro cultural. Ir à guerra pela arte atingiu pontos máximos na história da modernidade, desde a invasão das Américas até a invasão da Ucrânia em 2022. Sobre este problema, que flerta entre o ético e estético, o personagem paradoxalista de Dostoiévski discutirá em um conto de 1876 as suas inerentes ambiguidades:

Ele defendeu as guerras, de modo geral, e talvez, unicamente pelo jogo do paradoxo. Na arte ocorre o mesmo: a mesma busca pelo espetáculo, por um certo refinamento. Ideias simples, claras, elevadas e saudáveis já não estão na moda: será necessário algo muito mais carnoso; será necessária uma artificialidade das paixões. Pouco a pouco, o sentido de medida e de harmonia será perdido; surgirá uma distorção dos sentimentos e das paixões, o assim chamado, ‘refinamento dos sentimentos’, que, em essência, é apenas embrutecimento. A Arte sempre se sujeita a isso no final de um período de paz prolongada (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 347-349).

A problemática que surge dos dois lados é a perigosa relação que pode emergir do atrito entre estas instituições. Se por um lado, a arte é a manifestação mais profunda de uma sociedade ou país, a guerra é a aliança das instituições dessa mesma sociedade pelo confronto de ideias e lugares. Requisitada como um traço filosófico e ontológico, ambas conferem identidade a uma sociedade. O uso deste

aspecto fundante é o que vai determinar as direções da mesma sociedade. Evidentemente que a autonomia da obra de arte é posta em perigo quando a obra encontra o político, a igreja e a ciência, sendo assim requisitada a seus modos particulares.

Abordando o problema visualmente, os documentários *Francofonia* (2016) e *Arquitetura da Destruição* (1989) discutem diretamente o problema da arte em tempos de guerra, ambos situados no contexto da Segunda Guerra Mundial e o Nazismo. O primeiro aborda a situação do Museu do Louvre após a ocupação da França pela Alemanha, em 1940, e as dificuldades e os impasses da *Kunst Schutz* (Departamento de Proteção à Arte). O segundo lança a hipótese de um fundamento estético que o projeto nazista engendrou na noção de raça pura, em seus elementos arquitetônicos e na utopia do Terceiro Reich. A escolha pelo tema da guerra vai de encontro ao avanço da técnica no século XX enquanto um fator de dominação do pensar e do criar, nas duas Grande Guerras, representam a manipulação do natural pelo cultural, pela catástrofe (positiva ou negativa) que justifica internamente os espólios da guerra. A destruição em alguns casos, passa a ser bela também.

As noções de beleza (*Schönheit, Kalós*) e poder (*Kraft, Kratos*) podem figurar um dos binômios mais requisitados na história do ocidente. Pelo lado grego, a beleza, ou o Belo, aparece na representação da ideia de perfeição, equilíbrio e harmonia, e o Poder expressa, na virtude, a força. A tríade filosófica grega do Bom, Belo e Verdadeiro deixa de lado a noção de força, que representaria o expoente da virtude, dando espaço para o Bom (*ethos*). Pois a força está ligada à uma relação entre poderes, entre ordens que desejam estabelecer um tipo de organização. Os gregos, muito diferentes dos romanos, colocaram na economia do homem, *oikos* (casa) + *nomos* (lei), o processo que regulariza e organiza as forças internas do cidadão. Os romanos vão redirecionar essa organização para *Lex* (Lei) como um paradigma externo, uma atividade política, em que a instituição prevê e garante meus direitos. Daí o direito romano. E assim será a história do ocidente, que é a história do Cristianismo, e o cristianismo – positivamente ou negativamente – é o arremate cultural entre grego e latinos.

Assim poderíamos pensar que a Beleza está para a Arte como o Poder está para a Guerra. A arte é o poder de uma nação. Esta concepção de “ser humano”

sofreu disputas intensas a partir da Modernidade, em que o homem deixa a posição de criatura para a posição de criador, como uma ruptura antropológica. Esta ruptura dará lugar ao retrato enquanto forma pictórica de representação na pintura. A questão do retrato aponta a importância da identidade do homem para uma sociedade. Por outro lado, nos diz também que surge a partir de agora uma coisa chamada subjetividade, cujo papel é atribuir identidade à uma existência.

É justamente esta relação entre história e identidade que o binômio beleza e poder aparecerá no contexto do século XX. Os eventos singulares das duas Grandes Guerras Mundiais colocam em crise a razão científica e positivista germinada desde o século XIX. Esta é a narrativa histórica comumente disponível em qualquer livro de história. Certamente o é, e a hipótese até hoje possui validade e coerência filosófica. O mais curioso é que ambos os documentários vão trabalhar com esta hipótese invertida, isto é, vai ser narrado que o motivo que culminou no Nazismo é justamente o avanço e o levante em últimas consequências da razão científica, da crença em que o homem poder intervir e transformar o que a natureza produziu espontaneamente. A crise histórica (pública) aparece apenas com os espólios americanos, japoneses, russos e alemães do pós-guerra. Assim, os documentários mostram que a própria guerra só pode acontecer devido à crise da razão que o século XX deflagrou.

A correlação entre as invasões de Napoleão ao Cairo, de Hitler à Paris e de Putin a Kiev representa o espírito de saque e confiscos culturais traçados acima. Segundo notícias de maio de 2022, quase 2000 obras de arte sofreram bombardeios dentro dos museus. Uma série de esculturas em praças públicas foram protegidas sob sacos de areias e plásticos bolhas, numa frágil proteção aos bombardeios asfixiantes. O Museu de Arte Kuindzhi, que abrigava a coleção do pintor realista Arkhip Kuindzhi, sofreu sérios bombardeios, colocando em perigo o patrimônio cultural e estético da Ucrânia. Nos arredores externos e internos do Museu de Lviv, estátuas gregas embaladas e caídas no chão demonstram a barbárie cultural de Putin (Figura 1).



Figura 1: Monumento no centro de Odessa protegido com sacos de areia. Fonte: Deutsche Welle (DW), maio de 2022. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/ucr%C3%A2nia-na-corrida-para-salvar-patrim%C3%B4nio-cultural-da-guerra/a-61166616>>. Acesso em: 22 mai. 2023.

A ofensiva russa à Ucrânia se divide entre saques e destruições. Na atual região separatista, obras confiscadas em outras cidades são levadas para Donetsk, em um abrigo ocupado e autorizado pelos russos, semelhante às inúmeras galerias subterrâneas espalhadas pela Alemanha, durante a segunda guerra. O subterrâneo permite esconder patrimônio usurpados – é por isso que o fascismo ocorre entre as frestas. Além do confisco, as ações russas avançam na destruição de patrimônios culturais. O Museu de História Local de Ivankiv, em Kiev, foi bombardeado, o que causou a perda de 25 obras de uma das principais artistas da Ucrânia, Maria Primachenko (1909-1997), segundo o jornal *Arte que acontece*, entre outras perdas inestimáveis. Há um atravessamento cultural na invasão da Ucrânia, porque a cultura russa sempre esteve presente no país, dentro de museus e coleções de arte, e a confluência de artistas entre os países sempre foi ativa, desde antes do pintor Arkhip Kundzhi, que, à sua época, em verdade, foi russo.

O pensamento de Heidegger a respeito da técnica e a perigosa abertura à obra de arte nos ajuda a entender a relação entre ambos. Está presente em um texto

pouco conhecido, que faz convergir a sua estética e o seu pensamento em torno da técnica, lido, comentado e traduzido por Ernildo Stein:

As conferências de Bremen resumem a modernidade com sua ciência: a coisa não é mais pensada em seu acontecer. O dispositivo é o que converte sempre em objeto a coisa. Esse é o perigo como tal. Portanto, a essência da ciência reside na essência da técnica, a essência da técnica reside na essência do dispositivo, a essência do dispositivo é o perigo que se esconde no dispositivo, perigo e que assim não experimentamos como perigo e por isso não vivemos nossa indignação [...] (STEIN, 1999, p. 56).

Quando a arte apreendida pela técnica da guerra entra em um movimento de “suspiração”, sofre a terrível abertura perigosa de seu campo hermenêutico. O perigoso talvez resida aí: na usurpação estética das obras em nome da guerra, metodologicamente forçada pela técnica. Heidegger analisa, em última instância, que a técnica é capaz de usurpar o sentido das obras e torná-las coisas, reduzindo o seu caráter ontológico da arte em pura utilidade e, assim, a memória que toda obra funda no mundo é esquecida. Essa conversão da arte em coisas que a guerra executa através da técnica, além de ser uma redução metafísica e científica do belo, retira da obra o seu caráter fundamental de espantar, produzir e questionar mundos, sentidos e fronteiras do homem. O recordar, na luta com o esquecimento, é instaurar o ser novamente nas coisas. Por isso, nos últimos textos de Heidegger, não é mais possível coexistir no ocidente um humanismo, pois a crise ética e estética que gerou a arte contemporânea produziu outros modos éticos de habitar o mundo esteticamente. Assim, o que nos resta é um anti-humanismo que acenda a clareira do humano frente às obras. Para evitarmos toda esta usurpação estética, é necessário *cuidarmos* das obras de arte silenciosamente aos seus sentidos. Ainda persiste a pergunta: será que os museus devem se preparar para a guerra?

Referências

ARQUITETURA da destruição. Direção, roteiro e produção de Peter Cohen. 1989. 110 min, son., p&b.

BRAUN, Stuart. Ucrânia na corrida para salvar patrimônio cultural da guerra. **Deutsche Welle**, 17 mar. 2022. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/ucr%C3%A2nia-na-corrida-para-salvarpatrim%C3%B4nio-cultural-da-guerra/a-61166616>>. Acesso em: mai. de 2022.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. O paradoxalista. In: **Contos Reunidos**. Tradução de Priscila Marques e outros. (2ª edição) São Paulo: Editora 34, 2017.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

FRANCOFONIA: Louvre sob ocupação. Direção de Alexandr Sokurov. 2015. 84 min., son., col.

Obras de arte são saqueadas e destruídas pelas tropas russas na Ucrânia. **Arte que acontece.** Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/obras-de-arte-sao-saqueadas-e-destruidas-pelas-tropas-russas-na-ucrania/>> Acesso em: mai. de 2022.

STEIN, Ernildo. O incontornável como o inacessível: uma carta inédita de Martin Heidegger. **Natureza humana**, v. 1, n. 2, p. 231-250, 1999.

**PRÁTICAS ESTÉTICAS LATINO-AMERICANAS: ENTRE A ARTE E A VIDA, COMO
INDÍCIO DE UMA DEMOCRACIA CULTURAL**

FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO¹⁸

A arte contemporânea atual é produzida e propagada em uma circunstância complexa, na qual nenhuma narrativa é capaz de organizar a diversidade existente e onde não há um modelo único de desenvolvimento para a sociedade (CANCLINI, 2016). Ela não compartilha da ideia de tempos utópicos de poder transformar a realidade social existente, mas se vale de alguns procedimentos do passado. Ao se deslocar do artístico e operar o estético, situa-se entre a arte e a vida e oportuniza mudanças transitórias atreladas ao social.

A arte contemporânea se apresenta como uma associação contraditória de ações voltadas a afirmar a autonomia do próprio campo ou a ultrapassar seus limites. Ao cruzar outras esferas, ela se torna pós-autônoma, em um “deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas situadas em contextos até chegar à inserção das obras em meios, redes e interações sociais” (CANCLINI, 2016, p. 240). Certas práticas agenciam estas relações e vagam entre arte e não-arte. Situadas entre fronteiras, entre mundos representados e espaços cotidianos, parecem revelar uma possível e temporária democracia cultural.

Em tempos utópicos, os artistas questionaram a distância entre arte, vida e sociedade; buscaram a ruptura; valorizaram o novo; e intentaram novas relações com o espaço urbano e o ativismo. Por meio da experimentação e da participação, tornaram frágil a fronteira entre o culto e o popular e entre eles próprios e a audiência. Mas ao tentarem determinar e fixar a relação entre a arte e a mudança social, não operaram grandes transformações, pois pouparam a autonomia da arte e permitiram que as narrativas desta prevalecessem (CANCLINI, 2016).

A transposição de limites nas práticas atuais tornou-se complexa. Elas abarcam arte, ativismo, urbanismo, antropologia e outros campos, bem como

¹⁸ Mestra e doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP); fabiane.carneiro@usp.br

apresentam um caráter participativo (KESTER, 2011). A arte hoje tende a cruzar não só o limite entre disciplinas, mas a transpassar o limiar entre territórios e níveis de discurso, e também a subverter a distribuição dos papéis. Assim, pode intervir no arranjo sensível do comum e nas conformações que nele definem quem pode fazer parte e ser ou não visível (RANCIÈRE, 2012). A diferença na atualidade parece estar nas práticas que não buscam determinar um resultado.

A partir destas colocações, o presente artigo se propõe a analisar práticas estéticas latino-americanas contemporâneas, situadas entre a arte e a vida, que se pautam na experimentação, participação e indeterminação e abarcam atores sociais diversos, suas dinâmicas, necessidades e aspirações. Busca refletir sobre o deslocamento destes conceitos nesta produção atual, com base em subsídios teóricos do antropólogo e filósofo argentino Néstor García Canclini, do filósofo e professor franco-argelino Jacques Rancière e de Grant Kester, teórico da arte colaborativa norte-americano; além de se apoiar em casos advindos de um mapeamento prévio. Estes constam de *A Vitória do Gallo* (2007) e *Cidade Dormitório* (2007), no Brasil, e *Parque Experimental el Eco* (2016), no México. Estas práticas parecem encontrar na indeterminação a abertura para que as pessoas, em coletivo, estabeleçam um campo próprio de experiências estéticas, transitório e democrático.

Experimentação, participação e indeterminação

A arte contemporânea recente se vale da experimentação, participação e indeterminação de modo distinto do passado. E o estudo do deslocamento de tais noções se torna vital para a compreensão das práticas atuais. Elas foram relevantes nos anos 1960 e 70 ao se autocriticar a arte; se questionar a distância entre arte, vida e sociedade e a ideia de autoria; bem como ao fazer de espectadores realizadores de propostas dos artistas. Ao passo que nos anos 1980 e 90 o foram pela tentativa de autoria múltipla e de novas relações com o espaço urbano e o ativismo; pela busca em ampliar a audiência, também como participante; e pelo uso de novas tecnologias interativas. Nas últimas décadas tais noções persistem, com outra complexidade.

A experimentação nas práticas artísticas está relacionada à transposição de fronteiras, persiste como procedimento desde as proposições vanguardistas¹⁹ da segunda metade do século XIX e se complexifica. Assim, hoje é possível constatar não só a mescla entre as artes – teatro, dança, cinema, música, artes plásticas etc. – como com outros campos – arquitetura, urbanismo, sociologia, política, patrimônio cultural etc. E notar o deslocar entre territórios – arte, indústria, redes sociais, meios de comunicação, espaços físicos e virtuais etc. Bem como, o encontro de níveis de discurso – instituição, artista, cidadão. Porém, agora a experimentação não está ligada a resultados, à mudança de comportamento ou à busca por transcendência, mas a brechas em um mundo sem normas prefixadas amplas (CANCLINI, 2016).

Atualmente, os artistas operam dentro e fora do mundo da arte, segundo Canclini (2016), por não aceitarem a imposição e a restrição de um campo fechado, nem a dissolução em um todo social onde não teriam diversas linguagens e práticas de comunicação. A partir de múltiplos pertences e posições inconstantes, eles fazem arte nos museus, na mídia, no ciberespaço, nas ruas e, na América Latina, buscam se apoiar em todo tipo de instituição para se mobilizar, com recursos escassos, mas diversos. Kester (2011) afirma que os artistas estão engajados em renegociar a autonomia da arte e moldar um novo paradigma, que abarque práticas participativas voltadas a locais específicos de produção social. E Rancière (2012) atesta o poder da estética no jogo entre arte e vida, não em sua autonomia ou em sua dissolução.

Quanto à participação nas artes, está atrelada à subversão da distribuição dos papéis, que pode ser aferida desde o século XX²⁰ e decorre do reposicionamento dos artistas e das instituições, associado às mudanças sociais e políticas. Hoje ela é

¹⁹ O movimento *Arts & Crafts* e a ideia de arte para todos; Construtivismo, Dadaísmo e Bauhaus e a ação conjunta da arte, indústria e artesanato; grupos e movimentos – Fluxus e situacionismo – e a não distinção entre arte e não-arte. Na América Latina, a Nova Objetividade Brasileira e a apropriação de “coisas do mundo” e posição frente às questões políticas e sociais; Tucumán Arde, projeto argentino multidisciplinar de experimentação estética e ativista. E as intervenções urbanas de 3nós3 e Viajou sem Passaporte, com experimentos entre teatro, música e artes plásticas.

²⁰ Em movimentos “proto-participativos”, como Construtivismo e Dadaísmo, e no teatro de Brecht, com espectadores protagonistas. Fluxus – com happening e ações coletivas –, e as mobilizações de 68. A Nova Arte Pública, com foco na participação e mudança social; e artistas como Krzysztof Wodiczko, Michael Rakowitz e Santiago Cirugeda. Na América Latina, Lygia Clark e Hélio Oiticica, com práticas participativas, processos e ações; os movimentos urbanos juvenis, étnicos, femininos e antiditatoriais na Argentina, no Brasil, no Chile, no Uruguai; e Mônica Nador e os participantes coautores.

diversa e mais complexa, para além da inclusão da audiência como destinatária das ações e da troca de papéis entre emissor e destinatário em situações interativas²¹. É baseada em processos de troca, diálogo e negociação com o participante, onde há “uma perda significativa de intencionalidade à medida que o artista se abre para o efeito do local, do contexto e do outro colaborativo” (KESTER, 2011, p. 115).

A atual aproximação da arte com as relações sociais envolve trocas intrincadas e modos experimentais de coexistência, em locais com estruturas sociais complexas e em disputa, que podem incluir aparatos eletrônicos e redes sociais (CANCLINI, 2016). As práticas atuais incluem imprevisto, risco e democratização, ao ceder algum controle autoral ao participante. Seja em propostas com comunidade; ou que demandam um partícipe espontâneo para se completarem (KESTER, 2011, KELLEY; KESTER, 2017); ou que permitam ter seu sentido alterado. Não dispostas a resultados, elas permitem que os partícipes direcionem sua percepção, corpo e desejo para algo distinto do domínio instituído (CANCLINI, 2016) e que construam vínculos sociais por meio da elaboração coletiva de significado. Importante pontuar que a audiência latino-americana é heterogênea, tem condições econômicas e educativas diversas e costumes procedentes de tradições cultas, populares e massivas.

Por fim, a indeterminação supera a condição de experimentação e participação própria e imponderável do indivíduo ou coletivo, subordinada à proposta do artista e à distribuição de posições dada pelo sistema da arte. Diz respeito à efetiva intervenção no arranjo sensível do comum. Segundo Rancière (2012, p. 65),

as grandes metapolíticas que atribuíram à arte a tarefa de transformação radical das formas da experiência sensível [ambicionaram superar a indeterminação – no arranjo sensível do comum –] e fixar a relação entre o trabalho de produção artística [...] e o trabalho de criação política [...] para fazer deles um único e mesmo processo de modificação das formas da vida, à custa de a arte assumir a tarefa de se suprimir na realização de sua promessa histórica.

²¹ A interatividade difere da participação, pois é comumente dirigida a um indivíduo, que influencia a obra de forma momentânea, reversível e repetível; enquanto a participação é orientada aos espectadores, em geral em grupo, que colaboram em parte do trabalho – sua concepção ou seu curso. Ver KRAVAGNA, Christian. Working on the Community. In: European Institute For Progressive Cultural Policies. (Org.) **Artists as producers**. Viena: Transversal / EIPCP multilingual webjournal, 2004, p. 1-11.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Essa abertura ao desconhecido é uma disposição ao que pode chegar e modificar o sentido, a partir da situação da arte para além de seu campo próprio, em mesclas diversas com o real, que desestabilizam os sentidos fixos e permitem a manifestação por meio do empírico (CANCLINI, 2016). Também, pode fomentar uma imaginação aberta à desordem social, que abarca múltiplos atores e o conflito de diversos regimes de sensorialidade, sem um regime de apresentação único.

Esta condição diferencia as práticas aqui tratadas de propostas que forjam um campo artístico idealizado ou que se empenham em neutralizar o desacordo social e em convencer de que pode ser evitado. Segundo Canclini (2016), a indeterminação – ou a iminência – não é um limiar por superar, mas um dos modos pelos quais a arte continua próxima da sociedade. A disposição estética, ao valorizar a indeterminação, “desfataliza” as estruturas convencionais da linguagem, os hábitos dos ofícios, o cânone do legítimo. Mas não os suprime magicamente. É apenas o treinamento para recuperar a capacidade de falar e de fazer, libertando-nos do prefixado” (CANCLINI, 2016, p. 246). Este arranjo possibilita que diferentes pessoas expressem seus costumes, desejos e necessidades, mesmo que transitoriamente.

Práticas estéticas latino-americanas

Os três casos latino-americanos analisados se situam entre a arte e a vida, pautam-se na experimentação, participação e indeterminação – nos termos da seção anterior – e incluem múltiplos atores, suas dinâmicas, necessidades e anseios.

A Vitória do Gallo diz respeito a uma intervenção artística que ocorreu em Cachoeira do Ariri, na Ilha do Marajó, Pará, Brasil, e envolveu o artista brasileiro Wagner Barja e a Comunidade da Portelinha, numa parceria da Fundação Nacional das Artes com o Museu do Marajó, no âmbito da Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2007. A ação buscou discutir a ocupação de um terreno, feita por mais de quinhentas famílias no entorno da cidade, a partir de práticas e celebrações na área.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

A ocupação da Portelinha, derivada do problema fundiário da cidade²², deu-se num terreno anexado a uma fazenda, o qual pertence ao município, segundo antigos documentos, mas que, conforme a história oral, pertence à Santa – N. S. da Conceição, padroeira de Cachoeira –, por doação de uma latifundiária devota. Este fato e a falta de moradia legitimaram a ocupação no ponto de vista da comunidade (FUNARTE, 2007). Já a proposta do artista, nomeada de *Intervenção/Terintervenção III* a princípio, partia de sua pesquisa sobre intervenção urbana, focada em criação participativa e intercâmbio cultural voltado à construção e ampliação do conhecimento coletivo. Segundo Barja (2022)⁶, o processo não tinha um plano prévio e o interesse pela ocupação se deu ao chegar à cidade (informação verbal)²³. Com o apoio do museu e após conversa com a comunidade, foi iniciado o diálogo para concepção de uma ação em resposta à demanda do grupo.

A denominação *A Vitória do Gallo* foi dada pelos participantes, cerca de trezentas pessoas, em alusão ao padre fundador do museu, ligado à comunidade. O processo abarcou duas reuniões no museu; a ocupação simbólica da área por meio de referências da comunidade – animais de criação e plantio de árvores –; e uma celebração com o cortejo do Boi-Bumbá, que seguiu da instituição à ocupação (Figura 1). Esta foi potencializada pela intervenção e perdurou por meses até ser desmobilizada.



Figura 1: Fotografia do cortejo do Boi-Bumbá na ocupação em *A Vitória do Gallo*. Fonte: Paulo de Carvalho.

²² Segundo Paulo de Carvalho, ex-diretor do Museu do Marajó, em entrevista de 23/09/2022 à autora, a cidade está limitada entre o rio e latifúndios e não assegura moradia digna para parte da população.

²³ Informação fornecida pelo artista Wagner Barja, em entrevista concedida em 01/10/2022 à autora.

Pode-se afirmar que em *A Vitória do Gallo* diversas fronteiras foram transpostas por meio da experimentação: entre arte e outros campos – artes visuais, patrimônio cultural imaterial, política –; entre territórios – arte, instituição museal e terreno ocupado –; e entre níveis de discurso – do artista, do museu e da comunidade. A subversão da distribuição dos papéis diz respeito ao processo de participação da comunidade, junto ao artista e ao diretor do museu, na concepção e curso da ação, sem uma predefinição do ato pelo artista. A intervenção no arranjo sensível do comum é resultante da indeterminação na sobreposição de todas as apresentações e narrativas: uma ação artística vinculada a uma política pública federal e a uma instituição de arte estadual; que ao mesmo tempo é uma celebração popular; e simultaneamente é uma ocupação irregular do território municipal; enquanto também é a ocupação simbólica de um terreno pertencente a uma santa; e, por fim, uma manifestação das famílias em seu pleito por moradia digna. Este arranjo gerou discussões, sensibilizou o prefeito e, apesar de não acarretar mudanças definitivas, oportunizou a expressão e atuação da comunidade e artista concomitantemente.

Outro caso é *Parque Experimental el Eco (PEEE)*, que ficou instalado por dois meses no pátio do *Museo Experimental el Eco* – vinculado à *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)* –, na Cidade do México, no âmbito do concurso Pabellón Eco 2016. Foi concebido pelo escritório de arquitetura mexicano APRDELESP com o intuito de transformar o museu em parque por meio de um convite à sua ocupação diária pela comunidade. Valia-se tanto do espaço físico – com uma série de itens do cotidiano²⁴ –, como do virtual – abarcando um *site* interativo onde as pessoas propunham atividades para a programação do *PEEE*, conectando o museu à dinâmica cotidiana do bairro e dos frequentadores da instituição.

PEEE foi idealizado a partir de debates sobre a arquitetura dos espaços públicos da Cidade do México e sua constante programação oficial, que impede as manifestações cotidianas; e de uma crítica às práticas arquitetônicas, enquanto

²⁴ Mesas, cadeiras, guarda-sol, piscina inflável, escada modelo tesoura de duplo acesso, mixer, caixas de som, luminárias, churrasqueira, forno portátil, cafeteira, tabela e cesta de basquete, e, ainda, grama.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

culto ao objeto escultural. A proposta estava atrelada à investigação do coletivo sobre o espaço e sua apropriação e ao interesse por repensar o espaço urbano, museal e da mídia a fim de ampliar a possibilidade de acesso e participação.

A programação constava em um calendário do *site*, passível de edição pública (Figura 2). Abarcou atividades programadas e manifestações coletivas espontâneas: comemorações de aniversário, piqueniques, shows de música, desafios de basquete, sessões de cinema, de desenho e pintura, aulas de yoga, reuniões, festas e exposições. O *site* permitia o vínculo com as redes sociais dos proponentes e, portanto, com os registros de fotos e vídeos feitos no *PEEE*. Enquanto os proponentes eram conhecedores da instituição, os frequentadores eram estudantes da *UNAM*, arquitetos, vizinhos e usuários do parque em frente ao museu. Todos são considerados por APRDELESP como participantes e coautores da instalação.

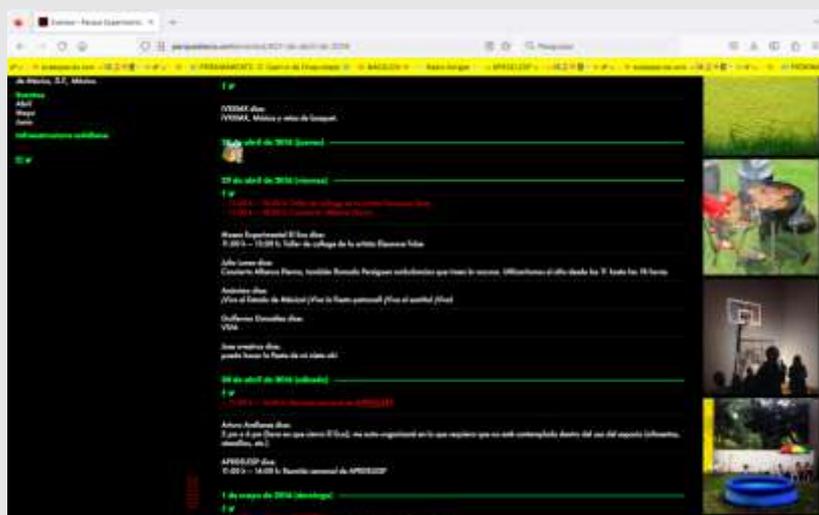


Figura 2: Calendário do *site* de *Parque Experimental el Eco*. Fonte: APRDELESP (2016).

A proposta gerou intensos debates em diversas revistas, canais especializados e na programação de rádio. Esses discutiam se a proposta era arte ou arquitetura; a relação com *playgrounds*, praças e parques; a escolha de objetos genéricos em detrimento de objetos comissionados; se esmoreceria, por ser experimental ou teria êxito, possibilitando debates importantes.

Ao analisar *Parque Experimental el Eco*, pode-se afirmar que transpôs diferentes fronteiras por meio da experimentação: entre as artes e entre ela e outras esferas – instalação, cinema, música, pintura, arquitetura e manifestações

cotidianas –, entre territórios – arte, indústria, instituição museal, meios de comunicação, redes sociais, espaços físicos e virtuais –, entre níveis de discurso – coletivo, museu, participantes e comentadores. A subversão da distribuição dos papéis está atrelada ao processo de participação no curso da ação, que contou com o coletivo, o museu e os participantes como proponentes da programação e usuários da instalação. E a intervenção no arranjo sensível do comum se deu pela indeterminação na justaposição de todas as apresentações e narrativas: uma instalação para abarcar programas artísticos multidisciplinares; que simultaneamente é mobiliário e *site*, ao mesmo tempo museu universitário e parque, onde os que atuam e os que observam se revezam e se confundem. A proposta, polêmica, resultou na modificação do programa institucional, com a criação do *Pabellón Eco: Panorama*, um campo de análise social e urbana, entre os concursos do *Pabellón Eco*.

O último exemplar é *Cidade Dormitório*, concebida em 2007 pelo artista brasileiro Guga Ferraz para o projeto Parede Gentil da galeria A Gentil Carioca, localizada em uma área de comércio popular no centro do Rio de Janeiro. Instalada no espaço público e fixada por quatro meses na parede externa da galeria, a obra, sem abarcar programações, foi ocupada por pessoas em situação de rua, crianças do bairro e frequentadores da instituição; utilizada como dormitório, brinquedo ou local de descanso; e apropriada mediante inclusão dos pertences dos ocupantes e suas rotinas diárias, em um entrecruzamento entre as práticas artísticas e sociais.

Cidade Dormitório era constituída por uma cama beliche em estrutura de ferro de oito pavimentos com escada, grades de madeira e colchões com lençóis coloridos. Remetia aos questionamentos do artista sobre questões urbanas e habitacionais e, segundo ele, era uma sugestão de mobiliário urbano, uma escultura em um conceito de arquitetura, uma alusão a uma cidade mais afável, que operava como provocação sem resultados previsíveis. Como outras obras suas, transpunha o limiar entre arte e vida e reverberou junto aos cidadãos, às instituições e à mídia.

A obra mobilizou diferentes pessoas, seja por seu uso e ocupação, por suscitar o interesse e opiniões de passantes, comerciantes dos arredores e meios de comunicação. Entre estes, o Extra, um jornal popular, fez uma matéria de página inteira sobre o trabalho (Figura 3). Constante do Caderno Geral, teve como foco a

história dos ocupantes em situação de rua e deu voz a eles e aos passantes, que opinaram sobre o problema da moradia e sobre arte. Antes da reportagem, os ocupantes de *Cidade Dormitório* pensavam tratar-se de um programa da prefeitura para tirá-los das calçadas na época dos Jogos Pan-Americanos na cidade.



Figura 3: Matéria publicada no jornal Extra sobre *Cidade Dormitório*. Fonte: A Gentil Carioca.

É possível afirmar que *Cidade Dormitório* cruzou diferentes fronteiras por meio da experimentação: entre as artes e entre ela e outros campos – instalação, escultura, arquitetura e manifestações cotidianas –; entre territórios – arte, instituição, espaço urbano, área de comércio popular e meios de comunicação –, entre níveis de discurso – o artista, a galeria, os participantes e os comentaristas. A subversão da distribuição dos papéis foi revelada durante o curso da obra, onde ocorreu a participação espontânea de ocupantes e comentaristas. E a intervenção no arranjo sensível do comum se deu pela indeterminação na sobreposição de todas as apresentações e narrativas: uma instalação artística vinculada a uma galeria; que ao mesmo tempo é mobiliário urbano, dormitório, brinquedo lúdico e local de descanso; e, por fim, é tema de debate em um jornal popular; onde atores e observadores se embaralham e promovem uma ampliação no entendimento desta experiência.

Conclusão

A experimentação, a participação e a indeterminação são princípios que se tornaram mais complexos ao longo do tempo. Presentes nas práticas atuais, contribuem para a abertura e o estabelecimento de um campo próprio, transitório e democrático de experiências estéticas. A experimentação segue ligada ao transpor limites de disciplinas, de territórios e de níveis de discurso, mas a partir de múltiplos pertences, de posições provisórias, e não relacionada a resultados. A participação continua atrelada à subversão da distribuição dos papéis, mas baseada em processos de troca, diálogo, escuta e negociação com atores sociais diversos, cedendo a eles algum controle autoral. É também calcada em modos experimentais de coexistência em locais com estruturas sociais complexas e em disputa. E a indeterminação, antes evitada, propicia a abertura para a ação simultânea de múltiplos atores e o conflito de diversos regimes de sensorialidade, sem um regime de apresentação ou narrativa único para ordenar a diversidade. Por fim, as práticas estéticas latino-americanas tratadas agenciam tais princípios nos termos explanados, cada uma com suas especificidades. Se não suscitam mudanças exemplares, estabelecem espaços imprevistos e essenciais de experiência estética, esgarçam as disposições estabelecidas, misturam espaços cotidianos e mundos representados e marcam uma possível, mas temporária, democracia cultural.

Referências

APRDELESP. (Org.) **Parque Experimental el Eco**. Cidade do México, 2016. Disponível em: <<http://parqueeleco.com/>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

KESTER, Grant. **The one and the many**: contemporary collaborative art in a global context. Durham: Duke University Press, 2011.

KRAVAGNA, Christian. Working on the Community. In: European Institute For Progressive Cultural Policies. (Org.) **Artists as producers**. Viena: Transversal / EIPCP multilingual webjournal, 2004, p. 1-11. Disponível em: <<https://transversal.at/transversal/1204>>. Acesso em: 06 fev. 2023.

KELLEY, Bill; KESTER, Grant H. (Edit.) **Collective situations**: readings in contemporary latin american art, 1995-2010. Durham: Duke University Press, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FUNARTE. **Rede Nacional Funarte Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FIGURAÇÕES DA INTIMIDADE EM *DAGUERREÓTIPOS* DE AGNÈS VARDA²⁵

FERNANDA ALBUQUERQUE DE ALMEIDA²⁶

Daguerreótipos (1975) é um documentário (também considerado filme ensaio) de Agnès Varda, que apresenta retratos de seus vizinhos, os pequenos comerciantes da Rua Daguerre, em Paris. Esses retratos podem ser compreendidos como figurações da intimidade que refletem os limites das relações entre eles e as aproximações decorrentes do cuidado costumeiro com o qual a cineasta se endereça aos seus entrevistados. Neste texto, pretendo investigar essas figurações, por meio de uma análise interpretativa, segundo a qual elas seriam capazes de desvelar as particularidades desses comerciantes, bem como suscitar a sensação de delicadeza e uma disposição de abertura à alteridade, propícia ao diálogo. O estudo redigido consiste em um esboço que apresenta algumas ideias que revelam uma dimensão política do filme articulada não apenas aos temas subjacentes, mas especialmente à forma que Varda se aproxima de seus entrevistados e traz sua significação aos espectadores. O caminho proposto percorrerá uma breve apresentação do filme em sua gênese, um sucinto comentário sobre a dimensão política tal como tratada pela recepção crítica e um rascunho no qual busco delinear as figurações da intimidade em *Daguerreótipos* por meio do olhar curioso e caloroso de Varda, constituído por meio do silêncio, da longa duração e da delicadeza.

Gênese de *Daguerreótipos*

Logo de início, *Daguerreótipos* revela duas inclinações da cineasta: o apreço pela produção documental e sua associação com o feminismo. Assim como a gravidez de sua filha Rosalie serviu como acontecimento que engendrou o curta

²⁵ Este texto consiste em um esboço de um artigo publicado na *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG* em 2023.

²⁶ Doutora em Estética e História da Arte pela USP; pesquisadora de pós-doutorado no departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP, onde atua como professora convidada, sob supervisão do Prof. Cristian Borges; bolsista do CNPq e integrante do GEEC-USP desde 2015. E-mail: frnndaaa@gmail.com.

experimental *A Ópera-Mouffe* (1958), o nascimento de seu filho Mathieu estabeleceu as condições para a realização de *Daguerreótipos*. O primeiro é um documentário dos passantes da Rua Mouffetard, o segundo, um documentário dos moradores da Rua Daguerre. O primeiro resultou de uma interpelação que a cineasta sentiu na contradição entre a esperança pela vida por vir e a angústia diante da miséria. O segundo consistiu na investigação de alguns limites aos quais as mulheres são muitas vezes submetidas ao longo de suas vidas domésticas e profissionais. Com um filho pequeno aos seus cuidados, Varda não podia se ausentar de casa. Daí a ideia de trabalhar com sua vizinhança. As restrições físicas incluíam o alcance de um cabo instalado no relógio elétrico de sua casa, que media 90 metros, como se fosse o cordão umbilical que a ligava ao seu filho.

É assim que *Daguerreótipos* nasce da intimidade da cineasta e se prolonga até suas bordas. Varda se empenha na tentativa de acessar o dia a dia dos pequenos comércios que frequenta e de estabelecer diálogo com um grupo de pessoas pelo qual nutre sentimentos ambivalentes. Por um lado, há a proximidade dos encontros costumeiros, por outro, a distância de suas formas de vida. Desde jovem, a cineasta se considerava uma feminista, atenta às reivindicações da esquerda, enquanto que sua vizinhança era composta, como ela mesma afirmava, pela “maioria silenciosa”, isto é, trabalhadores desinteressados pela política por seu foco nos problemas da subsistência.

Um filme político?

Apesar das distinções entre a cineasta e sua vizinhança, a intenção de Varda não era fazer um filme político. Ela conta:

Não saí perguntando às pessoas: “E as contas? E os impostos? E o futuro? Você não tem vontade que a situação mude? E nas eleições, como vai votar?”. Ao contrário, tentei uma aproximação completamente cotidiana, buscando captar sua maneira de viver, seus gestos, pois há toda uma gestualidade das relações humanas dentro de um pequeno comércio, e muitas dessas coisas me fascinam (VARDA apud BORGES et al., 2006, p. 94).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

É deste modo, portanto, que o filme é constituído. Trata-se de uma atenta investigação das particularidades desses comerciantes, suas dificuldades, habilidades e pequenos gestos artesanais no ritmo da banalidade cotidiana²⁷.

Contudo, a despeito da intenção da cineasta, é possível notar uma dimensão política que o permeia, haja vista que Varda realiza, em suas palavras, “documentários subjetivos” (VARDA apud KLINE, 2014, p. 150). Seu filtro não passa despercebido, pelo contrário, ele é ressaltado no papel oscilante de Varda enquanto diretora, narradora e personagem. Revela-se desde o início na apresentação dos créditos sobre a imagem do reflexo da cineasta e de parte de sua equipe de produção, tal como pode ser visto na figura a seguir. (Figura 1)



Figura 1: Créditos iniciais de *Daguerreótipos*.

Essa tese de que *Daguerreótipos* possui uma dimensão política que se apresenta de modo sutil, porém importante, é defendida por Rebecca DeRoo (2018). Em seu balanço da recepção crítica, a autora considera que “críticos da década de 1970 até o presente têm descrito o filme frequentemente como um documentário ‘encantador’” (DEROO, 2018, p. 84-85, tradução nossa). Para ela, estudiosos muitas

²⁷ Rodrigo de Lemos (2021) observa: “As maneiras (ou a falta de maneiras) do barbeiro ou da costureira podem ser mais uma cruz num dos nossos dias difíceis ou significar um breve respiro de reconhecimento humano em meio às asperezas da cidade (o mesmo é verdadeiro do cliente ao comerciante, por óbvio). Muito da vida civilizada decorre, para além das façanhas nas artes e nas ciências, da tolerância e da gentileza existentes nesse cenário aparentemente insignificante, mas inescapável e fundamental. Varda presta uma atenção especial à beleza singela da dedicação do açougueiro em separar um pedaço ao freguês e da polidez tradicional à francesa, que força o comprador a demonstrar pelo açougueiro a deferência que se deve a um igual”.

vezes o interpretam mal, como se fosse apenas “um álbum fotográfico sentimental dos vizinhos de Varda”. Na sua visão, isso se deve ao título que daria a entender uma simples referência às fotografias do século XIX de Louis Daguerre, um dos inventores e primeiros praticantes da fotografia de retrato. “Como resultado”, afirma, “muitos ignoraram as referências do filme a outras fontes fotográficas e cinematográficas e o consideraram nostálgico ou apolítico”²⁸ (DEROO, 2018, p. 86, tradução nossa).

Diferentemente, para DeRoo, há elementos que compõem essa dimensão política subjacente, tais como: o caráter feminista; uma crítica ao controverso processo de modernização e gentrificação de Paris, em curso nos anos 1960 e 1970 sob a direção do Primeiro Ministro e depois presidente Georges Pompidou; e as políticas da imagem implicadas na representação dos comerciantes que remetem a certa tradição da fotografia.

O caráter feminista do filme, presente também em sua concepção que remete à maternidade da cineasta, pode ser percebido nas visitas aos comércios familiares da vizinhança, as quais destacam homens que escolhem e dominam seus ofícios e esposas que os assistem. Na figura a seguir é possível observar o retrato do casal proprietário da padaria, que orgulhosamente segura uma baguete circular, a qual remete à sua parceria conjugal e profissional, bem como sugere a repetição de suas ações rotineiras. (Figura 2)

²⁸ “Roger Ebert o chama de ‘um documentário charmoso e compassivo’. Ebert, R. Saint Agnès of Montparnasse. **Chicago Sun Times**, 28 de fevereiro, 2009. Françoise Audé o descreve como ‘um filme simpático’. Ela afirma que *Daguerreotypes* não possui exatidão sociológica, política ou realista, ‘*l’exactitude sociologique, politique ou réaliste*’; o filme é um monólogo de Agnès Varda sobre pessoas que ela gosta, à sua própria maneira; ‘*un monologue d’Agnès Varda sur des gens qu’elle aime bien à sa manière*’. Audé, F. *Opéra mouffe* (1958), *Uncle Yanko* (1967) et *Daguerreotypes* (1975). **Positif**, n. 218, 1979, p. 74-75. Claude Manceron nota a ‘ternura irresistível’ (*la tendresse irrésistible*) da representação de Varda de seus vizinhos. Manceron, C. *Daguerreotypes*. **Télérama**, n. 1404, 1976” (DEROO, 2018, p. 188, tradução nossa).



Figura 2: Retrato do casal proprietário da padaria da Rua Daguerre.

Por sua vez, a crítica ao processo de modernização e gentrificação de Paris é feita de forma sutil e indireta, “ao mostrar as pessoas que serão afetadas por ele e evocar uma forma de vida que se tornará impossível de sustentar” (DEROO, 2018, p. 95, tradução nossa). Nas palavras de DeRoo: “Entendido dentro do contexto da construção da [Torre] de Montparnasse [que ocorreu entre 1969 e 1973 e era vista como emblema do projeto de modernização urbana de Pompidou], o filme pode ser compreendido como uma acusação contra a modernização urbana e a violência que ela promoveu às vidas dos trabalhadores e pequenos comerciantes em Paris” (DEROO, 2018, p. 95, tradução nossa).

A autora também delinea outro contorno político de *Daguerreótipos*, relativo aos limites do documentário em diálogo com certa tradição de retratos fotográficos. DeRoo remete às chamadas fotografias de *petits métiers* e *scènes et types*, típicas do final do século XIX. A primeira categoria inclui a representação “tipos” de trabalhadores e artesãos de ofícios menores, muitas vezes rotulados com legendas explicativas de suas ocupações. Por sua vez, a segunda categoria abrange a representação de “tipos” étnicos e costumes culturais. Neste caso, DeRoo explica que: “No norte da África francesa, isso muitas vezes assumiu a forma de cenas grosseiramente encenadas, evocando haréns, retratando mulheres parcialmente despidas, sexualizadas e submissas” (DEROO, 2018, p. 97, tradução nossa). (Figura 3) Na análise da autora, “Varda invoca e desafia esses estereótipos exóticos da era colonial com o ridículo de sua foto: o lojista [aparece] na pose da odalisca, não parcialmente despido, mas de pijama vermelho” (DEROO, 2018, p. 97, tradução

nossa). Ainda, afirma que a cineasta “retrata o lojista dentro de seu próprio apartamento modesto [...], levando os espectadores a refletir sobre as disparidades econômicas e a discriminação racial vivida por trabalhadores imigrantes contemporâneos” (DEROO, 2018, p. 97, tradução nossa). (Figura 4)



Figura 3: Cartão postal histórico retratando uma mulher do norte da África como uma odalisca. (cerca de 1900). Fonte: DEROO, 2018, p. 98.



Figura 4: Quadro de *Daguerreótipos*.

O olhar curioso e caloroso de Varda: silêncio, longa duração e delicadeza

A esses três elementos constituintes da dimensão política do filme comentados por DeRoo eu adicionaria o “olhar curioso e caloroso” (SICLIER, 1979 apud BORGES et al., 2006, p. 94) que a cineasta direciona aos seus vizinhos e transporta para seus espectadores. Sua forma de proceder, atenta e cuidadosa, pode ser percebida desde antes da filmagem. Para ela:

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

O talento, quando se é documentarista, está em chegar a se fazer esquecer. Ter anunciado o tom, ter dito para as pessoas: eu vou iluminar, eu vou estar lá, mas depois, esqueçam-me. É só a partir desse momento, quando eles nos esquecem, que nosso talento aparece. Pois o assunto principal são eles. Não eu. [...] O trabalho do documentarista não é apenas técnico e cinematográfico, pois consiste numa aproximação do outro, numa escuta e numa astúcia para, claro, os fazer falar, mas colocando-os numa situação em que tudo se passe bem (VARDA, 1987 apud YAKHNI, 2014, p. 67).

Essa ética da filmagem de Varda pode ser percebida pelo espectador por meio de sua cinescrita em *Daguerreótipos*, que trabalha com elementos como o silêncio, a duração estendida e a delicadeza na movimentação da câmera e na captação das entrevistas e dos pequenos gestos artesanais dos comerciantes.²⁹ (Figura 5)



Figura 5: Quadro da cena inicial de *Daguerreótipos* que mostra, em primeiro plano, o preparo do perfume adquirido por Rosalie, filha de Varda, feito pelo “Senhor Au Chardon Bleu”, proprietário da perfumaria local.

O silêncio opera como “palavra muda” que, ao mesmo tempo, fala e se cala (RANCIÈRE, 2012, p. 22). Ele atravessa a recepção do filme e mesmo sua gravação, feita por Nurith Aviv com uma câmera no ombro. *Daguerreótipos* abrange grandes planos-sequência, captados por uma câmera fixa ou quase fixa e uma equipe pequena. Para Varda, “se você vai se aproximar de alguém, deve fazê-lo com cuidado. Lentamente em termos físicos e lentamente em termos morais também” (VARDA apud KLINE, 2014, p. 68, tradução nossa). O silêncio e a paciência da espera

²⁹ Cinescrita é o termo usado por Varda para se referir ao processo de criação em cinema em analogia com o estilo de um escritor em literatura. Trata-se de um cinema que utiliza imagens como palavras, como na poesia (VARDA apud KLINE, 2014, p. xi; 107).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

na longa duração, bem como a delicadeza (BARTHES, 2003, p. 65-69) na movimentação da câmera e na captação das entrevistas e dos pequenos gestos artesanais dos comerciantes, são transmitidos ao espectador no espaço-tempo do filme.

Esse espaço-tempo é desenhado ora pelo ponto de vista da cineasta, ora pelo ponto de vista do lojista, que permanece no interior do comércio à espera do cliente. Quando o cliente chega, é sua vez de esperar. Como afirma Sarah Yakhni, “o tempo adquire uma dimensão que impregna tudo à sua volta. É a pressão do tempo contida nas ações e gestos, na relação entre os corpos, que imprime o ritmo das cenas” (YAKHNI, 2014, p. 74). Ainda, é da combinação “justa” entre a imersão nos grandes planos-sequência e a repetição dos retratos posados e dos gestos artesanais dos comerciantes que emergem figurações da intimidade entre Varda e seus vizinhos. É notável também a presença de figuras de passagem, tais como porta, vitrine, devaneio e crepúsculo, que simbolizam a relação entre interior e exterior presente no desenvolvimento do filme e mesmo em sua gênese. (Figura 6)



Figura 6: Quadro com primeiro plano da vitrine da perfumaria Au Chardon Bleu na cena inicial de *Daguerreótipos*.

Contudo, a despeito desse diálogo delicado entre a cineasta e seus vizinhos, há também dificuldades nas relações entre eles. Tais dificuldades se destacam, especialmente, nas partes em que Varda os questiona acerca de seus sonhos. Alguns pequenos comerciantes da Rua Daguerre dão respostas esquivas, que relembram as diferenças entre eles. Além disso, a própria Varda encerra o filme com uma série de perguntas com sua narração em *off*.

Tudo isto será uma reportagem? Uma homenagem? Um ensaio?

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Uma saudade? Uma censura? Uma abordagem?
De qualquer modo, este é um filme que assino enquanto vizinha:
Agnès, a “daguerreótípa”! [ou daguerreotípa?]

Assim, em meio a desafios e ambivalências, é possível constatar que as figurações da intimidade em *Daguerreótipos* são caracterizadas pela oscilação entre a abertura e o fechamento, tal como simbolizada pelas figuras de passagem, como as vitrines dos estabelecimentos comerciais de seus vizinhos, ou ainda sintetizado na seguinte citação de Gaston Bachelard utilizada por Yakhni para concluir sua análise do filme:

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (BACHELARD, 2000, p. 225 apud YAKHNI, 2014, p. 88).

Em diálogo com esse pensamento de Bachelard, Yakhni afirma que é como se *Daguerreótipos* se passasse em uma brecha do tempo e do espaço, uma “superfície-limite” entre interior e exterior.

Tal oscilação entre interior e exterior ou entre proximidade e distância não invalida o empenho de Varda em sua tentativa de estabelecer diálogo com esse grupo das ditas “maiorias silenciosas”. Na verdade, torna ainda mais notável seu cuidado em desvelar as particularidades desses comerciantes. Françoise Audé (1979 apud BORGES et al., 2006, p. 95) considera que “Agnès Varda é clara: sua gentileza não mascara nenhuma adesão.” Ainda assim, como nota DeRoo: “O filme de Varda se recusa a reduzir os indivíduos a identidades sociais” (DEROO, 2018, p. 99, tradução nossa). A autora também destaca que:

[Varda] resiste a se tornar didática ou a recorrer a teorias grandiosas e abrangentes para abarcar esses conflitos. Em vez disso, ela continuamente nos lembra dos limites dela mesma e do nosso conhecimento sobre o assunto. Sua resposta permanece insistentemente local; ela sugere as maneiras sutis pelas quais as diferenças sociais são vivenciadas no microcosmo de sua rua e se concentra nos detalhes aparentemente mundanos da vida urbana cotidiana para transmitir a complexidade da situação, envolvendo ativamente o público para pesar as partes e juntá-las (DEROO, 2018, p. 112-114, tradução nossa).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

A partir das considerações de DeRoo, uma vez mais é possível ressaltar a ética da filmagem de Varda. A cineasta se exime da tarefa de julgar quem filma³⁰ e de fornecer grandes explicações sociológicas.

A dimensão política de *Daguerreótipos* se desvela, assim, em sua cinescrita poética, informada pelo silêncio, pela duração estendida e pela delicadeza na movimentação da câmera e na captação das entrevistas e dos pequenos gestos artesanais dos comerciantes. É assim que Varda traz a significação de sua aproximação “justa” do outro, sua escuta e astúcia para os espectadores (RICOEUR, 2011, p. 30). Por meio do apreço ao detalhe, à nuance e à delicadeza, suas figurações da intimidade em *Daguerreótipos* suscitam uma disposição política de acolhimento da alteridade das maiorias silenciosas.

Referências

- ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos* de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade. **Pós**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG, v. 14, n. 28, 2023, p. 267-287. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>. Acesso em: 04 set. 2023.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2000.
- BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Inês. (Org.) **Agnès Varda**: o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro e São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- DEROO, Rebecca J. **Agnès Varda**: between film, photography, and art. Oakland: University of California Press, 2018.
- KLINE, T. Jefferson. (Ed.) **Agnès Varda**: interviews. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.
- LEMOS, Rodrigo de. A sinfonia do homem comum: Daguerreótipos, de Agnès Varda. **Estado da Arte**, 04/02/2021.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2011.
- YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Agnès Varda**: o documentário como escrita para além de si. São Paulo: Hucitec, 2014.

³⁰ “Não acredito que seja meu papel ou de qualquer um, dadas as condições de realização do filme, de julgar essas pessoas ou seu comportamento. Mesmo que saibamos que eles são ao menos parcialmente responsáveis por nossa sociedade, eles são como nós, exatamente como nós” (VARDA apud KLINE, 2014, p. 65-66, tradução nossa).

CRÍTICA DE ARTE E CRÍTICA IMANENTE: UMA TENTATIVA DE INTERPRETAÇÃO DA
ANÁLISE DE OBRAS DE ARTE NA ESTÉTICA DE HEGEL

GUSTAVO TORRECILHA³¹

Tomando por base a caracterização que Danto (2005, p. 6) faz de Hegel como um crítico de arte, a partir de sua tentativa de compreensão histórica e interpretação das obras, de “colocar a arte em palavras para apreender o que ela significa”, este texto tem por objetivo investigar brevemente a relação da estética de Hegel com a crítica de arte, de modo a desenvolver essa tese de Danto. Considerando os três campos que constituem a estética como disciplina, a teoria, a história e a crítica de arte, essa investigação se dirige àquele que foi menos trabalhado na pesquisa sobre Hegel. E de fato as relações da estética de Hegel com o campo da teoria e o da história da arte são mais evidentes, pois sua estética é uma investigação do desenvolvimento do conceito de arte ao longo da história. Mas, nessa investigação, por diversas vezes há a necessidade de se discutir obras de arte específicas, o que demanda um exercício de análise e interpretação por parte de Hegel que pode guardar paralelos com a atividade de crítica de arte. No que diz respeito especificamente a esse campo, este texto pretende menos apresentar respostas definitivas do que suscitar questionamentos acerca da hipótese de Danto, buscando compreender se a análise de obras de arte que consta na estética de Hegel pode ser considerada como um tipo de crítica de arte e, se sim, de que maneira essa crítica de arte está constituída, bem como seus respectivos méritos e eventuais limitações.

Danto (2005, p. 4) compreende Hegel como “um dos maiores praticantes de crítica de arte” e aponta exemplos dessa prática, por exemplo em “sua crítica da *Transfiguração* de Rafael – até então considerada como uma obra extremamente falha –”, que é tida pelo crítico estadunidense como “um exercício sem paralelos na análise artística”; outro exemplo são suas páginas dedicadas à “crítica da pintura

³¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo com bolsa FAPESP (processo nº 2021/14994-4). E-mail: gustavo.torrecilha@usp.br.

holandesa”, que ainda “não foram equiparadas”. Mas como opera essa crítica de arte, tanto em Hegel quanto em Danto? Afinal, Danto deixa clara sua herança hegeliana no exercício de crítica de arte e inclusive clama pela necessidade de uma crítica modulada pelos procedimentos de Hegel, pois enquanto “pode ter havido épocas em que críticos não eram necessários para interpretar a arte para os espectadores”, em decorrência da relação orgânica da arte com a sociedade em que era produzida, com a evolução da história da arte “o crítico é cada vez mais necessário para explicar ao espectador o que é visto. Nós devemos tratar a arte de hoje como Hegel tratou a arte do passado [...]” (DANTO, 2005, p. 18).

A crítica de arte fundamentada nessa tradição de Hegel e Danto corresponde a um procedimento que está muito mais relacionado a uma tentativa de compreender e interpretar as obras, articulando-as ao seu contexto histórico-cultural, do que à emissão de juízos de valor ou a uma tarefa complementar à obra. Partindo das indicações de Hegel sobre o caráter reflexivo que toma conta das relações do espírito com a arte na modernidade – “as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da arte” (HEGEL, 2015, p. 35) –, Danto entende que o papel da crítica de arte deve ser de “identificar tanto significado quanto modo de apresentação, ou o que eu chamo de ‘incorporação’ [*embodiement*] na tese de que obras de arte são significados incorporados” (DANTO, 1997, p. 98), ou seja, identificar “(i) o conteúdo da arte, e (ii) o modo de apresentação da obra de arte, e se ambos são apropriados ou inapropriados um ao outro” (DANTO, 2005, p. 10).

Essa adequação entre conteúdo e forma está por detrás de todo o desenvolvimento histórico da arte narrado por Hegel em sua estética, na medida em que o Conteúdo universal [*Gehalt*] da arte se efetiva enquanto seus diversos conteúdos particulares [*Inhalte*], que tomam as formas simbólica, clássica e romântica, bem como a forma das diferentes artes particulares. Há, portanto, no âmbito do conteúdo universal da arte – o próprio espírito humano tentando compreender a si mesmo – diferentes estágios, que acarretam conteúdos determinados historicamente, que, por sua vez, demandam formas específicas e até mesmo uma expressão enquanto uma determinada arte particular mais adequada a essa forma e a esse conteúdo. O processo de autocompreensão do espírito tem

início com a Forma de arte simbólica, quando o espírito ainda não tem consciência total de sua liberdade e potencial, o que gera uma arte ainda inadequada à compreensão conceitual de Hegel, cuja expressão efetiva se dá principalmente nas formas rígidas da arquitetura. Na arte clássica, por outro lado, atinge-se o verdadeiro conteúdo da arte, o próprio ser humano, cuja expressão se dá essencialmente nas formas perfeitas da escultura. Já na arte romântica, por fim, a espiritualidade é elevada pela inserção da subjetividade no conteúdo particular artístico, que demanda artes como a pintura, a música e a poesia, mais capazes de expressar a interioridade do ser humano.

A análise da adequação entre forma e conteúdo ressaltada por Danto e praticada por ele como crítico de arte, tem para Hegel, portanto, um viés histórico. Mas se Danto – também tomando por base a tese hegeliana acerca do fim da arte e caracterizando a arte produzida a partir de meados do século XX como uma arte pós-histórica – ressaltava o fim do fardo da história da arte, de modo que a crítica não poderia invalidar obras caso elas fossem historicamente incorretas, Hegel tem a história da arte como determinante em sua compreensão, de modo que sua análise de obras de arte está diretamente vinculada à sua compreensão do conceito de arte e sua efetivação histórica, de sua caracterização do belo ideal em seus diferentes estágios. Danto, por outro lado, em um contexto distinto, percebe os efeitos da modernidade e da pós-modernidade sobre a arte e enxerga na condição histórica da arte de sua época justamente a ausência de uma historicidade que determine sua produção, ainda que essa liberdade seja ela mesma uma determinação histórica.

Essa historicidade é fundamental para a discussão da suposta crítica de arte hegeliana. O desenvolvimento histórico-conceitual da arte pode ser visto como parte integrante e fundamental da crítica artística de Hegel, para quem a crítica no âmbito da arte compartilha algumas características essenciais com a crítica realizada no âmbito da filosofia. Já em seu texto de juventude (publicado no *Kritisches Journal der Philosophie* entre 1802 e 1803) “Sobre a essência da crítica filosófica em geral e sua relação com o estado atual da filosofia em particular”, Hegel aponta como ambas “exigem um padrão de medida que seja independente tanto do julgador quanto do julgado, que não seja tirado do fenômeno singular nem da particularidade do sujeito, mas do arquétipo eterno e imutável da coisa mesma”: a

“concepção e o pressuposto” é, na crítica de arte, a “ideia da bela arte” e, na crítica filosófica, a “própria ideia da filosofia”; elas se distinguem, portanto, “apenas por meio do objeto ou da própria ideia que reside em seu fundamento” (HEGEL, 1968, p. 117).

Esse texto é um marco fundamental do conceito de crítica imanente, que encontra sua formulação mais madura e precisa em duas das grandes obras sistemáticas de Hegel, como a *Fenomenologia do espírito* e a *Enciclopédia das ciências filosóficas*. Na *Fenomenologia do espírito* é inserida a questão da historicidade, a partir da qual a crítica deixa de se pautar pelo arquétipo eterno e imutável da coisa para se compreender ela mesma como parte integrante do processo de desenvolvimento da consciência. Essa noção é fundamental para a crítica de arte hegeliana, uma vez que a história e as particularidades do conceito de arte em diferentes contextos orientam a interpretação que Hegel faz das obras. Ao mesmo tempo, o §41 da *Enciclopédia* retoma algumas das questões fundamentais do ensaio “Sobre a essência da crítica”, destacando também o julgamento crítico como uma atividade orientada pelo conceito e não pelas particularidades de um sujeito que emitiria um juízo a partir de suas impressões e experiências diante do objeto e traçando novamente um paralelo entre a crítica de arte e a crítica filosófica (cf. HEGEL, 1989, p. 115).

Com isso, considerando a posição da arte diante da filosofia no sistema hegeliano, podemos compreender sua interpretação de obras de arte – que Danto apontava como um exercício de crítica de arte – como uma espécie de crítica imanente. Afinal, as obras discutidas na *Estética* não parecem servir meramente como exemplo, mas como aspecto essencial da compreensão hegeliana da arte, dado que é neste nível particular que se efetiva historicamente o conceito do belo artístico, o universal, sendo as obras alienação do próprio espírito, que, na forma da filosofia, volta-se novamente a elas. A apreensão da obra de arte é necessária para que a filosofia hegeliana da arte possa ser pensada como filosofia, de acordo com sua compreensão formulada em obras como a *Fenomenologia do espírito* ou a *Ciência da lógica*, pois “apenas na medida em que o espírito concebe a obra de arte, que é sua alienação, ela penetra no pensamento, anula a alienação, superando o abismo entre sujeito e objeto” (SZONDI, 1992, p. 170). Essa suposta crítica de arte

hegeliana não aparenta deixar de ser uma crítica filosófica, uma crítica do próprio espírito, tentando compreender a si mesmo. O desenvolvimento histórico-conceitual que se desdobrava nas Formas de arte está por detrás da apreensão imanente das obras por parte de Hegel, o que é um dos aspectos que mais suscita objeções à sua análise.

E aqui chegamos a um dos principais pontos no que tange à interpretação hegeliana de obras de arte, que suscita diversos questionamentos mesmo entre aqueles que se consideram de alguma forma herdeiros da tradição de Hegel, como Adorno e Gadamer. Esses questionamentos dizem respeito justamente à essa imanência da compreensão do conceito de arte e seu desenvolvimento histórico que está por trás da interpretação das obras. Belting (2012, p. 228) é um dos maiores críticos dessa interpretação, na medida em que condena a estética de Hegel por entendê-la principalmente como “uma tentativa de diminuir o poder de qualquer estética do artista e de qualquer crítica de arte aplicada em prol da ‘consideração teórica’ da história da arte do ponto de vista do historiador universal”. Com isso, ele nega diretamente a tese de Danto, o que demonstra como sua caracterização de Hegel como um crítico de arte é algo no mínimo controverso. Em sentido semelhante, Rosenfield (2005), ao apontar méritos e falhas da estética hegeliana, mostra mais riqueza da abordagem realizada pela *Fenomenologia* no que tange à interpretação da Antígona de Sófocles – ainda que nela a dimensão sistemática também esteja presente – em comparação àquela da *Estética*, “onde a obra de arte aparece como um reflexo, uma cópia comprovando um processo histórico que ocorre independentemente dela”, o que “rebaixa a coisa estética a uma mera representação”. Essa rejeição da obra de arte como um suposto mero reflexo está também em Gadamer, que considera a compreensão de Hegel da verdade da arte enquanto aparência sensível da Ideia como uma “sedução idealista”, que “não é correta à verdadeira situação, de que a obra fala conosco enquanto obra, e não enquanto o transmissor de uma mensagem” (GADAMER, 1993, p. 124). Já Adorno considera que a submissão da obra de arte à verdade do espírito de seu tempo a desqualificaria, pois, para ele, a obra de arte se compreenderia a partir de sua própria imanência; como resultado, Adorno nega a extensão do mundo na obra, pois para ele a obra deve justamente estar em uma relação de negação com o mundo. A

apreensão de Hegel, por outro lado, é imanente em relação à historicidade do espírito e o desenvolvimento do conceito de arte em suas diferentes formas ao longo dos séculos.

Há, por outro lado, méritos apontados por Danto, que entende que a busca pela apreensão do significado histórico por parte de Hegel e de adequação desse significado ao seu meio de exposição como o procedimento que deve guiar a atuação do crítico na contemporaneidade. Um exemplo disso são suas discussões com Greenberg – crítico de arte mais vinculado ao pensamento de autores como Hume e Kant – no que diz respeito à falta de capacidade que Danto aponta na teoria de Greenberg de apreender obras produzidas a partir da segunda metade do século XX. Se enquanto Greenberg havia “identificado um certo estilo local de abstração com a verdade filosófica da arte”, a “verdade filosófica da arte, quando encontrada, teria de ser consistente com a arte aparecendo de qualquer maneira” (DANTO, 1997, p. 14). Diante disso, Danto aponta uma incapacidade de Greenberg em compreender e criticar uma arte como a *pop*, produzida após a Segunda Guerra Mundial. Para Danto (1997, p. 35), essa arte pós-histórica pode realmente aparecer de qualquer maneira, podendo parecer “com uma *Brillo box* ou com uma lata de sopa”. Enquanto “Greenberg acreditava que apenas a arte se apresentava aos olhos como arte”, uma “das grandes lições da arte na época recente é que [...] obras de arte e coisas reais não podem ser diferenciadas apenas pela inspeção visual” (DANTO, 1997, p. 71).

Aqui, Danto se escora na tese de Hegel sobre o fim da arte para compreender como e por que a arte pode percorrer tais caminhos na contemporaneidade. Partindo justamente da questão da adequação de forma e conteúdo da arte que caracteriza a arte em seus três estágios históricos na *Estética*, Hegel diz que

Para o artista dos dias de hoje o estar preso a um Conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada, apenas para esta matéria, é algo do passado e, desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre que ele pode manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo, seja de que espécie ele for. O artista se encontra, por isso, acima das Formas e das configurações determinadas, consagradas e se move livremente por si, independente do Conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e eterno (HEGEL, 2014, p. 340-341).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Em síntese, como já indicado no início deste texto, a proposta era muito mais suscitar questionamentos do que apresentar respostas definitivas e bem-acabadas sobre as relações da estética de Hegel com a crítica de arte. Partindo das considerações de Danto que colocam Hegel como um praticante de crítica de arte, o objetivo foi muito mais compreender como se dá essa suposta crítica (e quais suas eventuais limitações e méritos) do que necessariamente refutar ou defender a tese de Danto. Diante do caráter sistemático do pensamento de Hegel como um todo, essa crítica de arte não pode ser desarticulada de sua compreensão imanente da própria filosofia, pois a arte é, assim como a filosofia, uma esfera do espírito absoluto, e a análise dela apenas poderia se dar pelo viés filosófico, de seu desenvolvimento conceitual. Ao mesmo tempo, essa imanência do conceito histórico de arte que perpassa suas considerações pode ser alvo de diversas críticas, especialmente quando se olha para a arte a partir de um ponto de vista da própria arte, e não de um ponto de vista subordinado à história ou à filosofia. Mas, por outro lado, é essa compreensão histórico-filosófica da arte por parte de Hegel que permite a um crítico como Danto conceber a obra de arte em sua pós-historicidade e em todas suas formas de manifestação na contemporaneidade.

Referências

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, Arthur. Introduction: Art Criticism After the End of Art. **Unnatural Wonders**: essays from the gap between art and life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.

_____. **After the end of art**. Contemporary art and the pale of history. Princeton: Princeton University Press, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. **Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage**. Gesammelte Werke, vol. 8. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética, vol. I**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. **Cursos de estética, vol. II**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. **Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1830. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik. Mit den mündlichen Zusätzen**. Gesammelte Werke, vol 8. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

_____. **Jenaer kritische Schriften**. Gesammelte Werke, v. 4. Editado por Hartmut Buchner e Otto Pöggeler. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 1968.

IMAGENS ASFIXIANTES DE ANTES E DE DEPOIS

HENRIQUE DA SILVA LOURENÇO³²

FABIO MORALES NAMURA³³

Introdução

Há uma forma de retratar histórias por meio de imagens de antes e de depois das consequências de um evento: “uma justaposição de duas fotografias do mesmo lugar, feitas em diferentes ocasiões, antes e depois das consequências de um evento” (WEIZMAN, 2017, p. 05, tradução nossa). A partir delas, é possível recompor séries, planos e acontecimentos históricos. Essa política da imagem de antes e de depois revela um reservatório de representações imagináveis e de resistência, situadas na lacuna entre a fotografia inicial e a final. A partir deste, obtemos incontáveis histórias possíveis e intermediárias que constroem as interpretações óbvias sobre a sociabilidade no capitalismo pós-fordista. No Brasil, a substituição de cinemas urbanos por igrejas neopentecostais é um evento documentado por registros fotográficos. Tais registros de antes-cinema e depois-igreja possibilitam acessar lacunas entre o passado e o presente, bem como possibilitam ver as mudanças ocorridas nos espaços urbanos com o avanço do capitalismo – como, especialmente, a proliferação de igrejas neopentecostais em lugares anteriormente ocupados pelos cinemas³⁴. No interior da lacuna, os registros fotográficos guardam imagens eclipsadas pelo nosso tempo, imagens de resistência ocultadas pela visão progressista e continuísta de história criticada por Walter Benjamin (2022). Esse reservatório de imagens de resistência reconstrói certo lastro

³² Doutorando em educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo; professor de Direito no Instituto Federal de São Paulo; silvalourenco@usp.br

³³ Mestrando em filosofia da ciência pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo; fabiomnamura@usp.br

³⁴ A opção por não apresentar tais imagens de antes-cinema e de depois-igrejas é problemática. Em sua versão integral, o texto refere-se a um certo embaralhamento entre a sociabilidade pelo cinema e a sociabilidade pela religião, pois nenhuma delas se distancia por completo da dinâmica mercantil do capitalismo. Tais imagens de antes e de depois podem ser vislumbradas no link a seguir: <<http://www.cinemasdesp2.com.br/>>.

referencial com a experiência real, obstaculizada pela forma de relação social mercantil predominante e nuclear no modo de produção capitalista, conforme analisou Karl Marx (2013). A percepção da existência de uma lacuna desvia o olhar organizado pela lógica das imagens hegemônicas que ajudam a sustentar nossa sociabilidade ditada pela mercadoria. Munidos dessa leitura crítica de Marx (2013) sobre a sociabilidade mercantil, acoplada à análise das lacunas existentes entre as imagens de antes e de depois, interessa-nos explorar essas imagens para contrapô-las às asfixias do nosso tempo cada vez mais organizado pela lógica dos simulacros e dissociado da realidade, como descreveu Jean Baudrillard (1991). No âmbito dessa política entre as imagens de antes e de depois, a lacuna surge como um elemento analítico da dinâmica da sociabilidade capitalista, sendo ela capaz de evidenciar as ilusões da nossa era irreferencial. Para a composição das reflexões finais do presente artigo, o lastro de historicidade referencial entre as imagens de antes e de depois, considerado a partir da forma de relação social mercantil e da predominância de uma temporalidade hiper-real no capitalismo, é lido a partir de duas óticas: o embaralhamento entre fé e ciência, nos termos talhados por Vilém Flusser (2011), e o desencantamento do mundo trabalhado por Max Weber (2004).

Era irreferencial e fases da imagem

Como afirmou Baudrillard no livro *Simulacros e Simulação* (1991, p. 9), vivemos na “era da simulação”. Estas simulações, por nós produzidas, seriam nada mais do que o aperfeiçoamento das representações sobre o mundo real por meio de intervenções simbólicas (simulacros). Por sua vez, os simulacros seriam as tentativas de representações fenomênicas que apreendemos do mundo. Qualquer intervenção primeira, como uma história, um quadro, um artefato ou uma teoria, que tenha intenção de representar e imitar o mundo, mesmo que de modo grosseiro ou rudimentar, se qualificará como simulacro – uma ação imanentemente humana de copiar, “simulacrar”, reproduzir o mundo.

As representações geométricas, basilares em construções teóricas das ciências naturais, poderiam aqui nos auxiliar na compreensão do desenvolvimento observado por Baudrillard (1991) entre o simulacro e a simulação. Neste exemplo, o

simulacro geométrico, ou a geometria euclidiana, foi caracterizado por representar sólidos perfeitos, com formas inalteráveis, tridimensionais e definidas por suas arestas e vértices. Entretanto, com o avanço do entendimento sobre a ciência natural, esse simulacro passou a ser considerado insuficiente para descrever a natureza geométrica; de modo que as novas teorias científicas do último século (como a relatividade), ao se fundamentarem em geometrias quadrimensionais, mais sofisticadas do que a anterior, retratariam o real de modo muito mais preciso, como uma simulação do real, e não mais como uma imitação. Dessa forma, em um primeiro momento nos parecerá inevitável e bem-vindo que, ao aprimorarmos tais representações, simulacros deste mundo percebido, recairemos inevitavelmente na simulação.

Entretanto, como apontou Baudrillard (1991), quando estas imitações de alto grau de semelhança com o mundo se acumulam, por um excesso produtivo ou aprimoramentos técnicos, tendemos a perder o vínculo ou os lastros com a experiência real. Tal problemática surge, na perspectiva do autor, ao observar a diferença entre dissimular e simular algo, porque dissimular seria fingir não ter o que se tem, enquanto simular nos conduz a fingir o que não se tem. Nela, os geômetras de um império são convocados a criar uma cópia exata, em proporção e tamanho, do seu império. Ao fim da empreitada, tendo superado todas as expectativas de detalhamento da cópia, os habitantes do império, maravilhados, deixam a antiga morada para agora habitar este sítio simulado. O antigo reino, o real, é abandonando e destinado às ruínas. Por meio dessa fábula, Baudrillard expõe os objetivos de seu trabalho: apontar o acúmulo das simulações, o abandono do referencial e a hiper-realidade em que recaímos. Na obra, o império está representado, majoritariamente, pela cultura estadunidense e seu *way of life*.

A partir dessas representações, Baudrillard (1991, p. 8) evidenciou como o imperialismo destes “simuladores” da imagem e o tipo de produção da própria sociabilidade “tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação”, aprisionando-nos em um mundo simulado da sensação, da aparência, ausente de experiência estética, hiper-real, mais real do que o próprio real.

A progressão das simulações que nos distancia do real foi descrita por Baudrillard em quatro estágios distintos. O primeiro é o domínio sacramental, que se

refere a “criação de um artefato individual, sígnico” (SMITH, 2010, p. 200, tradução nossa), isto é, o próprio simulacro; o segundo, o domínio do malefício, que condiz com “a cópia da cópia mantendo uma conexão de traços com um original”; o terceiro, o domínio do sortilégio, muito mais relacionado ao meio de produção, pois seria “a reprodução de cópias em série, no qual a cópia se torna matriz para a criação de outras cópias, gerando um efeito identificado como artificial”. Aqui, não há mais referência com a experiência real primária nem com o último estágio: “a pura simulação, ou estágio fractal”. Trata-se, sim, de cópias de objetos artificiais que se “tornam a representação do real” (SMITH, 2010, p. 200). Ao alcançar a totalidade destes estágios, nos veremos inseridos no que o autor denominou de hiper-realidade.

Acumulados os estágios da simulação, não se torna difícil percebermos os assédios da hiper-realidade e a alteração de sociabilidade produzidas por ela. Os exemplos são vastos: as redes sociais que bombardeiam imagens no *feed*, a disseminação de *fake news*, a relação com o consumo, os *gadgets* ditos *smarts* são todos componentes das imagens hegemônicas que circulam e nos curto-circuitam, sempre com a intenção de nos distanciar e nos reter das experiências mais significativas. Em uma chave de leitura pós-moderna, a simulação apagará pouco a pouco “a diferença soberana de um para o outro, que constituía a abstração, a magia de um conceito, o encanto do real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 12).

Sob estas perspectivas baudrilardianas, com o avanço dos estágios da simulação, emergem estratégias para superar o assédio destas imagens hegemônicas. Em uma dessas tentativas, encontramos o pensamento de Ricardo Fabbrini (2016) e sua imagem enigma. Ele, ao reconhecer nessas “imagens planas” ou “aplainadas pelo tempo”, tão intensas em cores e em virtualidade “que nada revelam” (FABBRINI, 2016, p. 245), nos incentiva a desviar o olhar, identificando as imagens excepcionais que devolvam a perspectiva estética significativa, criando uma ilação com algo desconhecido e que destaque o absurdo do real. Por isso, caberia explorar “o que há para se ver na imagem”, ao invés de explorar aquilo “que veremos na próxima imagem” (FABBRINI, 2016, p. 251). Por meio desse estado de atenção estética, busca-se uma imagem de exceção enigmática, capaz de nos desorganizar e de nos retirar de uma “zona de indiscernibilidade” (FABBRINI, 2016, p.

250). Conforme destaca Fabbrini adotando Baudrillard, o enigma da imagem está habilitado a revelar sua potência como contra imagem de uma era irreferencial. Dessa forma, seria “preciso examinar em que medida, pós-tudo, na sociedade da hipervisibilidade”, haveria a possibilidade de se “produzir uma imagem que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério ou recuo” (FABBRINI, 2016, p. 248).

Adotando as premissas dos autores, nosso trabalho procura contemplar, dentre as imagens, representações lacunares, grupos de imagens que revelem um lastro de historicidade. Nossa perspectiva tem a intenção de salientar entre uma imagem e outra certa referencialidade que revele o passado no presente e o modo de produção capitalista que envolve a imagem. Parece-nos que tais imagens lacunares desvelam tanto o avanço dos estágios das imagens quanto o avanço do modo de produção capitalista. A circulação sem fim de imagens se assemelha a circulação de mercadorias, assim como o acúmulo das mercadorias se integra ao acúmulo das imagens. As imagens de antes e de depois, sob esta ótica, tornam visível a inevitável passagem do tempo, a substituição pelo novo, o progresso, situando-nos na relação programática da simulação. O espaço lacunar entre as imagens pode ser compreendido como uma possibilidade de ratificar a referencialidade no capitalismo, contribuindo para a busca do enigma e da excepcionalidade na imagem. Afinal, remontar a produção imagética evidencia a interpelação do sujeito pelas imagens hegemônicas.

Forma de relação social mercantil e lacuna entre as imagens

O avanço dos estágios da simulação representa o assédio das imagens hegemônicas e a construção de um mundo hiper-real. Esse assédio se atrela à própria reprodução da sociabilidade burguesa pela mercadoria. Na medida em que as mercadorias circulam entre os sujeitos formalmente iguais e livres pelo direito, as imagens, transformadas em mercadorias, também circulam. Ambas, imagens e mercadorias, tornam-se uma massa indiferenciada e perdem sua referência com a experiência concreta e com as condições materiais de produção. Em alguma medida, com a circulação irreferencial das imagens, a hiper-realidade se consolida

como condição única da experiência social humana tipicamente vivenciada no modo de produção capitalista.

O avanço irreferencial da simulação, resultado do movimento irremediável das fases da imagem, transforma todas as representações imagéticas do mundo em mercadorias com valor de uso e, principalmente, com valor de troca. A manutenção da própria forma de relação social mercantil, pela via das simulações, é o motor da hiper-realidade no capitalismo. Como alertou Guy Debord (1997, p. 27), a temática da mercadoria é bastante sutil uma vez que se apresenta “como algo trivial e fácil de compreender, mesmo sendo tão complexa e cheia de sutilezas metafísicas”. Por essa razão, é fundamental resgatar Marx (2013), especialmente quando o autor discute as sutilezas da mercadoria no primeiro capítulo do livro *O Capital*.

De acordo com ele, toda sociabilidade no capitalismo deriva da mercadoria e da garantia de sua circulação. Para as mercadorias circularem em troca de dinheiro, seguindo a lógica argumentativa de Marx, é preciso considerar que elas têm um valor de uso e um valor de troca – um duplo aspecto qualitativo e quantitativo. Nesse sentido, a mercadoria é uma coisa útil e a utilidade dessa coisa é a sua qualidade, seu valor de uso: utiliza-se ferro para se fazer vigas. As propriedades materiais do próprio corpo da mercadoria e a sua utilidade como figura de uso são condicionadas por esse aspecto valorativo utilitarista, independentemente dos níveis de exploração do trabalho humano e das formas sociais pelas quais qualquer trabalho se desenvolve. O valor de troca, entretanto, é o elemento que permite a circulação das mercadorias por ser uma medida de equivalência que faz com que as mercadorias diversas e com diferentes valores de uso sejam equiparadas para serem compradas e vendidas. Trata-se da “proporção na qual valores de uso de um tipo são trocados por valores de uso de outro tipo” (MARX, 2013, p. 114). Em outras palavras, os valores de troca representam o aspecto quantitativo da mercadoria e, por isso mesmo, podem “ser reduzidos a algo em comum, com relação ao qual eles representam um mais ou um menos” (MARX, 2013, p. 115). De acordo com essa leitura, o valor de uso de uma coisa é uma expressão de grandeza ou suporte para o valor de troca.

Para a mercadoria ir de seu valor de uso ao valor de troca e finalmente ao mais-valor, Marx (2013, p. 263) descreve o processo que ele denomina de

valorização do valor. Esse processo representa os valores de troca sendo produzidos. Em um primeiro momento, o capitalista “quer produzir um valor de uso que tenha um valor de troca” para poder vender essa coisa como “uma mercadoria” e, em seguida, “quer produzir uma mercadoria cujo valor seja maior do que a soma do valor das mercadorias requeridas para sua produção, os meios de produção e a força de trabalho, para cuja compra ele adiantou seu dinheiro no mercado”; ao final, o capitalista quer “produzir não só valor, mas uma mercadoria; não só valor de uso, mas valor, e não só valor, mas também mais-valor”.

O processo de valorização do valor institui uma forma de relação social típica do capitalismo: a forma-valor. Nela, as coisas valem de acordo com seu valor de uso, mas, também, por equivalência entre coisas que possuem qualidades distintas. Nessa dinâmica das relações sociais, segundo analisou Alysso L. Mascaro no livro *Estado e forma política* (2013), tudo e todos são transformados em mercadoria com valor de troca. O trabalho humano ou a exploração da força de trabalho emerge como a principal mercadoria no modo de produção capitalista. Ele passa a ser vendido ou negociado contratualmente, com respaldo do direito e do Estado burguês. A partir desse momento, as interações sociais tornam-se formas de relação bastante específicas, muito distintas daquelas experimentadas na escravidão e no feudalismo, quando o processo de transformação do valor não havia ocorrido plenamente e a mercadoria não era o elemento nuclear da sociabilidade. Na escravidão e na servidão, as diferenças envolvendo a exploração do trabalho humano são expressivas. Em ambos os modos de produção mencionados, o trabalho era explorado de modo coercitivo, por empenho de um senhoril ou por submissão aos mandos e desmandos de um protetor feudal, sem o amparo jurídico de um contrato firmado entre indivíduos livres e iguais, contrato este garantido pelo Estado para expressar a autonomia da vontade dos envolvidos.

Essa forma de relação social pelo direito, derivada da mercadoria, é entendida como uma forma de relação social pela via da subjetividade jurídica. Nela, sociabiliza-se a partir da concepção de que todos são sujeitos de direitos e deveres, livres e iguais para venderem e comprarem suas respectivas forças de trabalho. Há, nesse movimento de interpelação do sujeito pelo direito, uma equivalência entre capitalistas e trabalhadores pela forma social, independentemente de suas muito

distintas condições materiais. Os contratos, expressão da vontade dos indivíduos, fazem a mercadoria circular. A garantia do cumprimento desses contratos, conseqüentemente, é a esfera de ação do Estado tido como uma forma de relação social político-estatal terceira, aparentemente neutra e imparcial.

A predominância da forma de relação social pela mercadoria, diante desse breve quadro, constrange os sujeitos muito além de suas vontades individuais ou de classe e constitui as condições materiais para a reprodução do capitalismo. Segundo a teoria da derivação e conformação das formas sociais incorporada às análises de Mascaró (2013, p. 21), todas as formas de relações sociais derivam da forma-mercadoria e da forma-valor – “jungindo-se por meio de vínculos contratuais”. Na sociabilidade capitalista, portanto, as formas sociais desse modo de produção silenciam outras formas sociais que não adotam a mercadoria como ponto central.

No presente texto, argumenta-se em prol de uma leitura casada entre Baudrillard, com sua concepção irreferencial da imagem, e Marx, com sua análise sobre a sociabilidade mercantil. Ao incorporarmos essa leitura no modelo de imagens estipulado por Ines Weizman e Eyal Weizman, um evento ou processo ocorrido no capitalismo pode ser analisado a partir de seu acervo de imagens de antes e de depois, como é o caso da substituição de cinemas por igrejas neopentecostais nas cidades do Brasil. Na lacuna entre as imagens de antes-cinema e de depois-igreja, estaria situada a possibilidade de tornar visível e reprogramar nossa sociabilidade, possibilitando pensar histórias silenciadas sob a forma-mercadoria e a forma-valor. Ao se impor como mais real que o real, a imagem-igreja naturaliza-se como elemento inquestionável da sociabilidade do nosso tempo, em detrimento da imagem-cinema e de tantas outras possíveis. A partir dessa sobreposição das imagens, a lacuna entre elas nos possibilita duas reflexões: 1) é preciso que o hiper-real não domine o presente, mas, fundamentalmente: 2) é necessário que o hiper-real não domine o passado borrando o lastro de historicidade entre as imagens.

Diante da circulação ininterrupta e irreferencial das imagens, por ora equiparada à circulação das mercadorias, a lacuna funciona como um instrumento de análise da sociedade capitalista. Sua serventia mais proeminente localiza-se na capacidade de nos recolocar entre o passado e o presente, reatando as referências

materiais do mundo e interditando a trilha mais óbvia da historicidade continuísta e cronológica do futuro. Por dar a ver o modo de produção capitalista e a sociabilização pela mercadoria, em um cenário de ascensão e domínio da hiper-realidade e da reprodução da simulação social, a lacuna revela uma materialidade oculta da sociabilidade pós-fordista do nosso tempo.

Considerações finais: duas leituras colaterais

Depois de analisarmos a sociabilidade a partir da mercadoria e das imagens hegemônicas da nossa era irreferencial, a título de considerações finais, argumentamos sobre a sociabilidade capitalista diante do avanço de uma forma de relação social pela religião. Buscamos, com isso, explicar esse retorno a uma sociabilidade reencantada e marcada pela fé-predestinada, principalmente em regiões de capitalismo periférico como o Brasil. Haveria, nesse ponto, um regresso às estruturas de sociabilidade, pela religião, encontradas no feudalismo? Ou, ainda, quais seriam os papéis dessa sociabilidade religiosa na manutenção do capitalismo?

Longe de esgotar todas as respostas a estas perguntas, esse tópico final pretende relacionar certa dimensionalidade da fé religiosa às engrenagens que garantem a reprodução do capitalismo, assim como pretende explorar o avanço das fases da simulação na perspectiva de um reencantamento com o mundo predestinado da religião. Nessa lógica reflexiva, o mundo capitalista não se desencanta, como propôs Weber (2004), mas tem a capacidade de se reencantar constantemente e de modo irreferencial pelo conjunto de imagens que compõe a hiper-realidade. Por isso mesmo, o mundo capitalista não seria antagônico de uma reaproximação com a fé e a forma de relação social pela religião, no sentido dado por Flusser (2011). Pelo contrário, ele se nutre da dimensão predestinada promovida pela religião para assegurar melhor a reprodução da sociabilidade pela mercadoria.

Diante desse panorama, duas leituras são possíveis. Uma primeira leitura se dá a partir dos termos fé e ciência. Segundo Flusser (2011), são dimensões aparentemente contraditórias, porém em nada conflitivas entre si. Tais dimensões englobam a dimensão predestinada que se refere à sociabilidade pela racionalidade da fé e do dogma, bem como, a dimensão causalística relacionada a uma

sociabilidade pelas ciências, seus saberes especializados e sua racionalidade. Dessa aparente contradição entre tais dimensões, emergem imagens programáticas que revelam o embaralhamento entre fé e saber. A partir dessa dimensionalidade embaralhada, fé e ciência potencialmente se confundem e entram em crise. Seus territórios não se afastam um do outro como era esperado, por força da aparente distinção entre tais dimensões, mas se aproximam e se borram, intercalando-se. Essa percepção indica um embaralhamento em prol da sociabilidade dominante do nosso tempo, a da mercadoria na era da hiper-realidade. No Brasil, a forma de relação social pela religião tem sido parte do projeto capitalista. Essa forma social mantém o padrão reprodutivo mercantil e serve à manutenção pós-fordista, intensificando o processo de reprodução social não-referencial. Com isso, o real é tomado como um retorno fervoroso à fé que explica o mundo pelo destino e pelas graças divinas ou mercadorias alcançadas no interior do capitalismo.

Uma segunda leitura possível se dá a partir do desencantamento do mundo. Weber (2004) descreveu um longo período de racionalização implicado na religiosidade ocidental. Segundo o autor, o processo de desencantamento do mundo, embora não seja imediato, rompe com o encanto dogmático-predestinado. É uma espécie de desmagificação do real agora posto em bases racionais iluministas e capitalistas. Há, nisso, um duplo processo de forças que auxiliam no desencantamento: a religião, que age no processo de desmagificação das formas de salvação, e a ciência, que forma uma força empírico-intelectual que transforma o mundo em mecanismo causal. Desse modo, o desencantamento do mundo ocorre quando elementos mágicos são retirados do contexto religioso e as ideias vão se revestindo de uma dimensão causalística-científica.

Ao submetermos a análise weberiana à luz das contribuições de Marx e Baudrillard aqui trabalhadas, a dimensão racional científico-burocrática do sistema capitalista não abdicou dos efeitos de encantamento e magificação do mundo. Do contrário, o mundo permanece em estado de reencantamento constante, aprumado em direção ao hiper-real com suas imagens hegemônicas, imagens arregimentadas pela nuclearidade da forma de relação social mercantil. Nessa chave de leitura, a hegemonia da imagem-igreja não é um elemento de regresso à uma sociabilidade anterior ao capitalismo, tampouco é um elemento que indica um descompasso

temporal. A sociabilidade da religião fortalece a reprodução de formas sociais derivadas da mercadoria. Portanto, ao invés de tentar reencontrar o encantamento dito perdido, deveríamos nos atentar a como esses encantamentos pela simulação são produzidos pelo capital.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. "Teses sobre o Conceito de História". In: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet (4ª reimpressão). Editora Brasiliense: São Paulo, 2022.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FABBRINI, Ricardo. Imagem Enigma. **Viso**: Cadernos de Estética Aplicada, n. 19, p. 245-262, jul-dez, 2016.

FLUSSER, Vilém. **Pós-História**. São Paulo: Annablume, 2011.

MARX, Karl. **O capital**: Crítica da economia política. Livro I: Processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MASCARO, Alysson Leandro B. **Estado e forma política**. São Paulo: Boitempo, 2013.

SMITH, Richard G. **The Baudrillard Dictionary**. Edinburgh University Press, 2010.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEIZMAN, Eyal; WEIZMAN, Ines. **Before and After**: Documenting the Architecture of Disaster. Moscow: Strelka Press, 2017.

ARTE, TRANSGRESSÃO E VIOLÊNCIA EM ALBERT CAMUS

HERMILA RESENDE SANTOS³⁵

Diante do absurdo da existência, decorrente da morte, do trabalho estéril, da opressão e da miserabilidade da condição humana, Albert Camus aponta a revolta como uma das poucas posturas coerentes, que implica equilibrar a recusa e a aceitação, isto é, aceitação da realidade em que o homem se percebe inserido, frente à consciência de uma capacidade de conhecer limitada, e, ao mesmo tempo, recusa das condições em que essa realidade se inscreve. Seria necessário ter lucidez acerca da condição absurda, bem como aceitar esta realidade, que é a única que se pode conhecer, sem, no entanto, encará-la com uma postura de passividade.

A revolta, para Camus, possui um caráter solidário, onde o indivíduo se transcende no outro. Há na revolta uma relação de identificação universal entre a espécie humana. Diante do anseio por unidade, que seria característica essencial do homem, confrontado pela contingência que o mundo oferece, o revoltado se insurge contra a impossibilidade de unificar e estabelecer um sentido à sua própria miserabilidade. Ao abordar o tema da revolta, no ensaio *O Homem Revoltado* (1951), Camus condena veementemente a violência, inclusive aquela que pode surgir do movimento de revolução. Para o filósofo *pie-d-noir*, não se pode sacrificar o presente em prol de um futuro ideal. Isto é, a grandeza das intenções não legitimaria uma violência indiscriminada, que retire do indivíduo ou da coletividade a possibilidade de esgotar o presente, em nome de um futuro utópico ou de uma ideia que pode não se concretizar. Essa preocupação com o tema da violência perpassa grande parte da obra camusiana, desde seus escritos jornalísticos, pronunciamentos, conferências, romances e ensaios. Podemos citar, a título de exemplo, as *Cartas a um amigo alemão* – compilado publicado clandestinamente durante a ocupação nazista na França, em 1945 – o editorial *Nem vítimas nem carrascos* (1948), a conferência *O Tempo dos Assassinos* (1949), e o ensaio *Reflexões sobre a guilhotina* (1957).

³⁵ Mestra em Filosofia pela Universidade Federal de Lavras (UFLA); hermilaresende@gmail.com.

Diante dessa preocupação, Camus parece manter a mesma posição ao longo de toda a sua obra, conservando a recusa veemente ao autoritarismo, ao assassinato, à pena de morte, à violência física e moral. No entanto, algo que talvez possa passar despercebido pelo leitor menos atento são as passagens em que Camus admite não ser possível renunciar absolutamente à violência, sem, ao mesmo tempo, abrir mão da própria revolta. Isto significa que, na defesa da dignidade humana e dos ideais de solidariedade que são próprios da revolta, diante de casos extremos, a não-violência poderia significar uma espécie de consentimento perante a injustiça e a opressão.

Na conferência *O Tempo dos Assassinos*, ao condenar os regimes totalitários, Camus afirma: “não diremos com isso que recusamos toda violência, o que seria utópico, mas que recusamos a violência confortável, ou seja, a violência legitimada pela razão de Estado ou por uma filosofia” (CAMUS, 2019b, p. 183). No ensaio *O Homem Revoltado*, o filósofo alerta ainda que “a não violência absoluta funda negativamente a servidão e suas violências; a violência sistemática destrói positivamente a comunidade viva e a existência que dela recebemos. Para serem profícuas, essas duas noções devem encontrar os seus limites” (CAMUS, 2019a, p. 378). Isto significa que, diante da violência do Estado e da opressão, uma postura completamente passiva, reafirmaria a servidão, anulando o movimento de revolta. Seria necessário, portanto, estabelecer um limite entre a passividade e a impetuosidade, sem atingir nenhum dos extremos. Essa perspectiva apareceria em caráter de excepcionalidade, aplicando-se somente às ocasiões onde a própria dignidade humana estivesse ameaçada. Isto é, para Camus, “a violência só pode ser um limite extremo que se contrapõe a uma outra violência” (CAMUS, 2019a, p. 379).

Vale destacar que seria, no mínimo, arriscado tentar reproduzir esse pensamento na atualidade de forma imponderada, negligenciando as circunstâncias históricas que lhe deram origem. Por isso, é imprescindível ressaltar o contexto em que Camus escreve essas palavras, onde o nazismo hitleriano e o “comunismo” stalinista mantinham, cada qual, seus campos de concentração. A violência imperava na Europa do século XX, no período entreguerras e no pós-guerra. O filósofo argelino procurou identificar as mazelas de ambos os lados, em um período

histórico onde nem todos os intelectuais franceses conseguiam enxergar com clareza o malogro do comunismo russo. Camus afirma no entanto que:

Não é justo identificar os fins do fascismo com os do comunismo russo. O primeiro representa a exaltação do carrasco pelo próprio carrasco. O segundo, mais dramático, a exaltação do carrasco pelas vítimas. O primeiro nunca sonhou em libertar todos os homens, mas apenas em libertar alguns e subjugar os outros. O segundo, em seu princípio mais profundo, visa libertar todos os homens escravizando todos, provisoriamente. É preciso reconhecer-lhe a grandeza da intenção. Mas é legítimo, pelo contrário, identificar os seus meios com o cinismo político que ambos buscaram na mesma fonte, o niilismo moral. (CAMUS, 2019a, 319).

Para Camus, a época dos totalitarismos marca um legado de niilismo moral, de ambos os lados, que se instala como uma mácula à qual o humano possui de mais precioso: sua dignidade. Faz-se necessário compreender as preocupações de Camus frente aos problemas de seu tempo. Dentro desse contexto, o filósofo apontava a necessidade urgente de um resgate dos valores da revolta, que se estabelecem nos limites da negação e da afirmação. Neste caso específico, a recusa máxima da violência implica a defesa da dignidade.

Desse modo, o filósofo *pied-noir* propõe encontrar um limite tênue, um equilíbrio, uma justa medida entre a postura pacífica e o consentimento passivo. Isto é, o revoltado, que pretende se manter fiel ao espírito da revolta, sem trair os ideais de solidariedade e identificação que lhe são próprios, deve buscar se equilibrar entre os limites, sem atingir nenhum dos extremos, rejeitando a absolutização. O maior desafio que surge, diante da proposta de Camus, parece ser identificar de forma precisa esse limite de atuação: como se equilibrar nessa linha tão tênue e distinguir em quais casos a violência seria um recurso último para manter viva a revolta e, ao mesmo tempo, defender a própria dignidade humana, sem, no entanto, legitimar a opressão e/ou intensificar a condição absurda? Por outro lado, como seria possível identificar os limites da própria liberdade, sem ferir a dignidade do outro? Isto é, como conciliar liberdade e justiça, de modo que ambas não se anulem mutuamente?

Apesar da obra de Camus ter sido interrompida por sua morte precoce, ele nos dá indícios de que a arte seria uma das respostas mais fiéis para esse impasse. Desde seus escritos de juventude, a criação artística, especialmente a literatura, aparece como uma das manifestações mais legítimas da revolta. Para o filósofo, “a horrenda sociedade de tiranos e escravos em que vegetamos só encontrará sua

morte e sua transfiguração no nível da criação” (CAMUS, 2019a, p. 355). Nesse sentido, a criação artística seria capaz de ultrapassar a realidade sem se desvincular do real, isto é, ela seria uma transgressão do real, na medida em que concilia a recusa e a aceitação, que se apresentam como características fundamentais da revolta. A arte denuncia aquilo que no real não pode ser tolerado ao passo que recria o que merece ser ressaltado. Nas palavras de Franklin Leopoldo e Silva (2000, p. 2), “de certa forma, o artista realiza no plano da imaginação aquilo que é impossível ao homem no plano da realidade: construir o que aceita e desprezar aquilo que recusa do mundo”.

Para Camus, o humano não se reduz à história, existem outras dimensões a serem consideradas, porém, somente no plano da arte a história consegue ser transfigurada sem, no entanto, ser negada. Essa confrontação reafirma a tensão própria do espírito de revolta: para ser transgressora, a arte deve ser capaz de denunciar as mazelas da história, sem, no entanto, se reduzir à história. Por esse motivo, o *pied-noir* rejeitava duas formas de expressão artística: o formalismo e o realismo. O formalismo era rejeitado justamente por se desvincular absolutamente do real; já o realismo era denunciado por ser o extremo oposto, isto é, a tentativa de uma reprodução fiel da realidade por meio da arte. Dizemos tentativa, porque, para Camus, o realismo absoluto seria impossível dentro da arte, justamente porque “a melhor das fotografias já trai o real” (CAMUS, 2019a, p. 349). Dessa forma, o filósofo afirma que somente Deus, se ele existe, seria de fato um artista realista.

Camus aponta, portanto, que a arte não prescinde do real assim como “a escultura não rejeita a semelhança, da qual, aliás, ela tem necessidade” (CAMUS, 2019a, p. 333). No entanto, busca uma estilização que seja capaz de “capturar em uma expressão significativa o êxtase passageiro dos corpos ou o redemoinho infinito das atitudes. Somente então ela erige [...] o modelo, o tipo, a perfeição imóvel que irá mitigar, por um momento, a interminável febre dos homens” (CAMUS, 2019a, p. 333). Desse modo, seria necessário ainda um resgate da beleza que existe dentro da própria realidade, que seria estilizada através das lentes do artista. Isto significa que a criação artística não deve se restringir às misérias da condição humana, mas também ressaltar a beleza que existe na natureza do homem e do mundo.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Nesse sentido, a transgressão, provinda da aspiração por clareza e unidade que nasce do sentimento do absurdo, busca reconfigurar o real numa constante tensão entre recusa e aceitação. Essas características remetem ao conceito camusiano de revolta metafísica, onde o humano “se insurge contra a sua própria condição e contra a criação” (CAMUS, 2019a, p. 41). O termo criação aqui se refere ao mundo como ele é, tendo sido ou não criado por Deus. Trata-se de uma revolta contra a ordem das coisas, que se funda na metafísica existencial. O humano está inserido numa realidade que não satisfaz seu desejo de unidade. Isto é, “a criatura finita deseja o infinito” (SILVA, 2000, p. 5), e isso é impossível no plano do real. Silva (2000, p. 4 e 5) nos esclarece que “a arte nasceria dessa espécie de crueldade divina: ter criado seres que podem pensar o infinito e que não podem realizá-lo”. A criação artística se torna, portanto, blasfema no aspecto metafísico e, ao mesmo tempo, revolucionária, ao denunciar a realidade opressora, a partir de seu desejo de reconfiguração. Nesse sentido, Silva (2000, p. 5) aponta que “a arte é, total e fundamentalmente, revolucionária. Pois o que ela visa não é apenas a superação histórica, mas o ultrapassamento metafísico da condição humana”.

Até aqui conseguimos compreender porque a arte seria capaz de conciliar os valores da revolta e preservar os limites da afirmação e da recusa. No entanto, seria possível dizer que a criação artística poderia carregar em si a violência necessária à defesa da dignidade humana? Na seção intitulada *A Poesia Revoltada*, do ensaio de 1951, Camus critica a linguagem violenta como única forma de expressão dentro do surrealismo – o que leva a constatar que poderia existir uma expressão violenta na própria literatura. Porém, na literatura, o esforço de Camus parece justamente encontrar o mesmo equilíbrio apontado em relação ao real. Isso nos leva a crer que a violência poderia, em certa medida, ser admitida, e até mesmo ser necessária, dentro da criação artística. Vejamos: ao retratar a própria violência, a contingência, a dor, a morte e a miséria; ao tentar proporcionar unidade ou, pelo contrário, expor a ausência de unidade do mundo; ao incorporar a revolta; ao ser dilacerante e inquietante, de modo a retirar o humano de seu conforto passivo; em sua essência de transgressão contra a ordem da existência – em todos esses casos, a arte poderia manifestar seu caráter violento.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Enquanto em *O Estrangeiro* (1942) Camus retrata o assassinato de um árabe na praia “por causa do sol” e o posterior julgamento desse crime, que revela toda a contingência da condição humana; em *A Peste* (1947), por outro lado, o contexto da doença e da solidariedade são abordados de forma dilacerante. Em *A Queda* (1956), podemos observar o desdobrar das reflexões de um autointitulado juiz-penitente que julga e defende a si mesmo em um tribunal que só existe em sua própria consciência. Em *O Exílio e o Reino* (1957), o leitor se depara com histórias que possuem desfechos, no mínimo, inesperados – o que causa um certo desconcerto no interlocutor, na medida em que suas expectativas de unidade são frustradas. Nesse sentido, é possível identificar nos romances camusianos algumas características específicas, como, por exemplo: a possibilidade de identificação entre leitor-personagem, o estranhamento, o sentimento de incompletude ou de espanto. Na medida em que tiram o humano de seu conforto, obrigando-o a uma inquietação, por vezes, dolorosa, não se pode negar que os romances camusianos revelam também seu caráter violento.

Esse caráter se intensifica quando o interlocutor consegue identificar que os personagens retratados por Camus não são nada mais do que humanos comuns, com suas misérias e suas grandezas, confrontadas com uma realidade comum, acrescida apenas da subjetividade do ato criador e do anseio pela unidade que se faz vivo por meio do romance. Nesse caso, ainda que retrate a contingência, a criação artística revela seu profundo desejo de ordenação.

O artista cria um mundo ao qual ele mesmo possa dotar de unidade ou no qual possa representar a unidade como completamente e de direito impossível. Neste último caso, a ausência de unidade também aparecerá como uma resposta à aspiração de unidade. Em ambos os casos, há uma tentativa para escapar da mera incompletude factual e da simples contingência injustificada. E essa tarefa é realizável porque na arte a contingência pode ser ordenada: a ordenação é a criação. (SILVA, 2000, p. 9).

Ao transpor para a literatura o mesmo desejo e a mesma frustração que ocorrem na vida cotidiana, Camus proporciona ocasião para uma experimentação estética do real, que ocorre de maneira indireta, já que se trata de uma narrativa ficcional, porém com a propriedade unificante que se faz possível somente por meio da arte. É nesse sentido que a literatura tomaria um lugar de destaque perante as outras artes. Em seus apontamentos, Camus sempre procura dar relevo à literatura,

especialmente, ao romance, por ser capaz de expressar, talvez de forma mais fidedigna, as nuances da revolta – seja em relação ao desejo de unidade e à frustração frente a esse desejo, seja em relação à tensão entre grandeza e miséria, beleza e dor. Além disso, sempre enfatizou o entrelaçamento entre romance e filosofia, destacando o aspecto imagético pelo qual o pensamento é formado. A valorização da imagem traria à filosofia um arquétipo menos rígido e sistemático, dando ênfase aos aspectos sensíveis que se entrelaçam ao saber racional.

Dessa forma, a literatura seria transgressora também no sentido formal, isto é, no sentido de não se reduzir a um sistema filosófico rígido e constituir-se a partir de imagens, que se concatenam através da experiência sensível. Ao transgredir o real e o formal, a literatura concretizaria tudo aquilo que Camus apontou a partir do conceito de revolta: o equilíbrio entre recusa e aceitação do real e os limites entre a grandeza e a miséria da racionalidade. Já que é por meio do intelecto que o humano reconhece sua condição absurda e é, também, a partir dele que tenta, de certa forma, ultrapassar essa condição.

Para além da literatura e da perspectiva da arte propriamente dita, no ensaio *O Homem Revoltado*, Camus procura estender ou, em suas palavras, “devolver” o termo criação também ao trabalhador explorado pela sociedade industrial. Essa perspectiva é reafirmada em seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1957, onde o filósofo procura dar ênfase ao “criador, seja ele trabalhador ou intelectual” (CAMUS, 1957a, p. 13). Além do sentido nietzschiano, Camus atribui um sentido “marxista” ao termo criação, ressaltando não somente o papel do intelectual, mas também do proletário, cuja criação seria o fruto de seu trabalho. Ressalta-se assim a possibilidade do ato criador em suas diversas esferas – o que confere um alcance muito mais abrangente ao termo. É nesse sentido que Camus defende uma reconciliação entre trabalho e cultura (Cf. CAMUS, 1957a, p. 17). O fazer artístico passa a ser relacionado também ao trabalho manual e não somente ao trabalho intelectual. Essa “reconciliação”, como denominou o filósofo, valoriza o humano em suas demais esferas, evitando incorrer na exaltação de uma elite intelectual.

Por outro lado, o filósofo alerta ainda que nem todo artista é um criador genuíno. Bonadio esclarece que, para Camus, “a arte moderna não é uma arte de

criadores, pois a quase totalidade de seus artistas se constitui de tiranos e escravos que se submetem de maneira exagerada à realidade ou a recusam duramente; para ser um criador, portanto, de acordo com Camus, não basta ser artista” (BONADIO, 2017, p. 91). O ato criador exige uma atuação distinta da do tirano ou da do escravo – situações em que haveria uma submissão completa ao real ou sua completa perversão. Seria necessária uma estilização que se equilibre, como já mencionado, entre limites, capazes de manter o ato criador na esfera da transgressão ou da transfiguração do real.

Nesse sentido, na conferência *O Artista e seu Tempo* (1957), Camus afirma que “a arte, de certa forma, é uma revolta contra tudo que é transitório e inacabado no mundo” (CAMUS, 1957b, p. 349). E expõe ainda que “temos de saber que nós nunca poderemos escapar da miséria comum e que nossa única justificativa – se há, realmente, uma justificativa – é a de falar, o máximo que conseguirmos, por aqueles que não podem fazê-lo” (CAMUS, 1957b, p. 351). Nessa conferência, o filósofo reafirma o que já havia ressaltado no discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, acerca dos compromissos do artista e da luta a favor da verdade e da liberdade. A nobreza do ofício do criador estaria na manutenção de dois compromissos: “a recusa de mentir sobre o que se sabe e a resistência à opressão” (CAMUS, 1957a, p. 15).

Fica claro, portanto, que Camus concede ao artista um papel de revolucionário na luta contra uma sociedade opressora. Dessa forma, o *pied-noir* esclarece que “o único artista verdadeiramente comprometido é aquele que, sem recusar entrar no combate, ao menos recusa se juntar aos exércitos regulares e permanece, assim, independente” (CAMUS, 1957b, p. 351). O legítimo criador deveria ser capaz de se manter à parte dos interesses de qualquer partido, defendendo sempre a dignidade do humano e lutando contra a miséria. Nesse sentido, a obra de arte traria em si uma “força emancipatória” que ameaça o poder dos tiranos. Ao se colocar ao serviço da liberdade e da verdade, o artista reafirma seu compromisso de jamais estar ao lado daqueles que fazem a história, mas sim ao lado daqueles que a sofrem (Cf. CAMUS, 1957a, p. 13).

É nesse sentido que ética e estética se encontram no pensamento camusiano: a ética do homem absurdo busca seu alicerce, especialmente, na

estética do ato criador. Diante de uma realidade opressora, no sentido materialista e metafísico, a criação expressa a rebeldia contra a ausência de unidade e o desejo de unificar. Em relação à eficácia desse movimento, para além do que Camus conseguiu nos legar em vida, podemos talvez apontar duas perspectivas: por um lado, a criação artística consegue sim conciliar os princípios da revolta, mas por outro, será que podemos afirmar que seja um ato revolucionário eficaz, no sentido de alcançar, de fato, as demandas mais urgentes da sociedade? Digamos que dentro de uma sociedade desigual, na qual para muitos falta o alimento e a alfabetização, a arte apareceria como realidade muito distante, tornando-a, de certa forma, excludente. Ainda que Camus tenha procurado de alguma maneira democratizar o ato criador ao tentar reaproximar trabalho e cultura, talvez esse raciocínio não seria suficiente para, de algum modo, reverter o abismo que se abre entre cultura e o acesso à cultura.

Se Camus admite que a arte poderia ser, de certo modo, “um luxo enganoso”, para quem estaria reservado o luxo de revoltar-se? É nesse sentido que o filósofo aponta que, se o artista pode falar, que seja por aqueles que não o podem. E ainda que, se há algo a defender, que não seja os ideais de uma elite que produz a história, mas sim daqueles que sofrem o peso da história. É importante ressaltar ainda que, para Camus, a arte não seria a única perspectiva possível, mas aquela que melhor se configuraria dentro das características específicas da revolta, sugerida pelo autor. Isto é, apesar de ser considerada uma das expressões mais autênticas da insubmissão ao real, isso não exclui outras possibilidades de engajamento.

Referências

BONADIO, Gilberto Bettini. Ética e estética em Albert Camus: a criação artística enquanto educação moral. **Philosophos**: Revista de Filosofia, v. 22, n. 1, p. 85-106, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/philosophos/article/view/45933>>.

CAMUS, Albert. **O Homem Revoltado**. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019a.

_____. **O Mito de Sísifo**. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

_____. O Tempo dos Assassinos. In: **Camus, o Viajante**: antologia dos textos de Albert Camus sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Record, 2019b, p. 165-190.

_____. **Livre tradução do discurso de Albert Camus após o recebimento do Prêmio Nobel**. Traduzido por Pedro Gabriel de Pinho Araújo. 1957a, p. 11-20.

_____. **L'artiste et son temps**. Traduzido por Lídia Rogatto. *Lettres Française*, 1957b, p. 339-354.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus. **Revista Olhar**, v. 2, n. 3, p. 1-15, julho/2000.

**LINA BO BARDI E MÁRIO PEDROSA: A ARTE DO POVO COMO
“ALTERNATIVA TERCEIRO-MUNDISTA”³⁶**

ISABELA FERREIRA LOURES³⁷

A valorização da arte popular na modernidade tem destaque na história da arte brasileira ao menos desde os primeiros modernistas do século XX. Embora não se trate de uma posição unívoca, a arte popular é vista por alguns como demarcador nacional e local, como símbolo de brasilidade, e tida como contraponto à relação estabelecida com movimentos da vanguarda internacional. Contudo, a partir de meados dos anos 1960, nota-se em textos de diversos intelectuais e críticos brasileiros uma recorrência da referência à “arte” e à “cultura popular” com um viés político mais acentuado. O presente texto visa apresentar o posicionamento da arquiteta Lina Bo Bardi e do crítico de arte Mário Pedrosa cujas abordagens sobre a arte popular se configuram como resposta às pressões sociais, políticas e econômicas de época e às opressões implantadas pela ditadura militar em nome do progresso. Nesse cenário, ambos os pensadores recorreram à arte produzida por indígenas, por pacientes psiquiátricos ou pelo “povo”, de maneira mais ampla, como caminhos para uma ordem própria da arte brasileira e “terceiro mundista” que escapasse às promessas falidas da modernidade. Espera-se demonstrar como a construção desse argumento aparece em Bo Bardi e em Pedrosa, evidenciando a definição de “cultura popular” e “povo” sustentada por eles e o potencial contra-hegemônico associado às expressões artísticas em questão.

Primeiramente, é importante esclarecer o conceito assumido quando se refere à “arte ou cultura popular”. Longe de ter um significado unívoco, nota-se que “cultura popular” é um termo de grande dissenso, referindo-se a conjuntos de produções distintas de acordo com diferentes autores. O crítico cultural americano

³⁶ Essa comunicação parte de uma pesquisa realizada como trabalho de conclusão de curso apresentada ao departamento de artes visuais da ECA-USP com orientação do Prof. Dr. Tiago Mesquita.

³⁷ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

John Storey determina em seu livro *Teoria Cultural e Cultura Popular* (2015) seis sentidos comumente associados a essa expressão. De acordo com Storey o termo poderia se referir (1) à noção quantitativa do povo – ou seja, o compartilhamento por um grande número de indivíduos –; (2) à ideia residual tomada a partir da “alta cultura” ou “cultura oficial” – portanto uma visão que assevera que a classificação popular resulta daquilo que é excluído por uma elite cultural; (3) à cultura produzida pelas massas e para as massas – em evidente relação com as críticas à indústria do entretenimento; (4) à concepção de cultura popular como algo que surge pelas mãos do povo e se direciona para o povo – entendido, evidentemente, como distinto de “massa”; (5) uma concepção que parte dos postulados do marxista italiano Antonio Gramsci e entende a cultura popular como sinal da resistência do povo subordinado e da potencial oposição às forças hegemônicas de dominação; e a última concepção (6) que considera que na pós-modernidade a cultura popular e a alta cultura passam a ser indistinguíveis. Ao lidar com o contexto da década de 1960, com a atuação de Lina Bo Bardi e Mário Pedrosa em vista da “arte popular”, serão mobilizadas sobretudo a quarta e a quinta definições citadas por Storey que dizem respeito à cultura popular como cultura feita pelo povo, para o povo e com potencial contra-hegemônico.

Em se tratando da ação de Lina Bo Bardi, é importante ressaltar o impacto causado na arquiteta pelo contato que teve ainda na Itália com a leitura de Antonio Gramsci – que pode ser observada em sua produção pela proximidade à ideia do intelectual como agente definido por sua função social e do perfil do “novo intelectual” descrito como aquele que age próximo à práxis social e não apenas como “orador puro” de sua teoria (GRAMSCI, 2015, p. 8). Além disso, destaca-se o contato com a propensão para o popular do arquiteto Gio Ponti, com quem havia trabalhado na revista *Domus* (HALL, 2019). A arquiteta italiana se mudou para o Brasil com seu marido Pietro Maria Bardi em 1946 e, logo após a chegada no país, eles colaboraram com a fundação do Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), instituição onde Pietro atuou como diretor desde sua fundação, em 1947, até 1996. A trajetória profissional de Lina no que tange sua relação com a cultura popular brasileira é evidenciada pela sua ação no museu juntamente com seu marido. Assim, desde a fundação do MASP e durante o extenso

período de direção de Pietro, o museu apresentou uma diversidade de exposições relacionadas à arte não canônica e de origem vernacular.

Em 1959, Lina realiza a exposição Bahia sob a marquise do parque Ibirapuera, concomitantemente com a 5ª Bienal de São Paulo. A curadoria e a expografia, realizadas com o cenógrafo Martim Gonçalves com colaboração de Glauber Rocha, criaram painéis suspensos em bases de concreto incrustadas de conchas e dispuseram outras obras na frente de cortinas ou em varais. A exposição englobava obras barrocas, xilogravuras, flores feitas de lata, carrancas do rio São Francisco, ex-votos, objetos do cotidiano, além de fotos da arquitetura baiana realizadas por Pierre Verger e Marcel Gautherot. Já em 1963 Lina Bo Bardi realiza a curadoria da exposição Nordeste que inaugura o Solar do Unhão, nova sede do Museu de Arte Moderna da Bahia, na direção do qual Lina esteve desde 1959, além de ser a responsável pelo projeto arquitetônico da reforma do Solar³⁸. A expografia simulou expositores de feiras populares, apresentando os objetos em exposição em caixas de pinus, de forma a evidenciar o caráter vernacular da produção. Essas inovações visavam contextualizar o objeto dentro de um regime estético e social próprio.

Essas exposições foram fundamentais para a formação do discurso de Lina em torno da arte popular. Nesta última, a Nordeste, a arquiteta passa a ser mais enfática sobre sua visão da cultura popular em seu potencial de contestação, bem como sobre o sentido político que a mostra assume, produzindo um texto expositivo com tom de manifesto:

Esta exposição é uma acusação.
Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura (BO BARDI, 1994, p. 37).

Em um texto escrito dezesseis anos mais tarde a arquiteta retoma a exposição e assinala que sua pesquisa sobre as artes do povo partia de um interesse antropológico e não estético (BO BARDI, 1994, p. 37). Outra menção é feita

³⁸ O Solar do Unhão também abrigou o Museu de Arte Popular, criado na reinauguração do espaço e também dirigido por Lina.

ao dilema da produção popular perante a industrialização “abrupta não planejada”, que seria um problema “fundamentalmente político-econômico” (BO BARDI, 1994, p. 11). Em face dessas observações, Lina diagnosticou o papel do artista que iria além do reconhecimento da desculturação: em consonância com o intelectual, ele deve *agir* de maneira integrada ao povo.

Essa ação impede a visão da arte do povo como algo estável e dado. De fato, os textos que se referem à exposição Nordeste evidenciam a preocupação de Lina com a atuação a partir das bases culturais do povo, encaradas sobretudo como pilar para a “desmistificação do design como arma de um sistema” (BO BARDI, 1994, p. 13) ou, antes, entendendo-o como expressão nacional. Assim, nesse programa em que a arte do povo é entendida através do olhar antropológico, focalizado nos aspectos culturais, da vida cotidiana e das relações sociais ali tecidas, as formas e os materiais são contingenciais na renovação da produção, mas sua essência estrutural é mantida.

Seguindo sua defesa da projeção de um novo design, a ação de Lina na direção do MAM-Bahia entendeu o papel da instituição como um Museu-Escola. Assim, como demonstra o professor e arquiteto Juliano Aparecido Pereira (2003), suas exposições e a apresentação na pinacoteca a ser formada concretizavam a ideia de um espaço com teor quase didático, procurando aproximar espectadores não iniciados no ambiente artístico do museu e prescindindo da intermediação da crítica especializada. Afinal, a arte popular acontece em outro contexto sociológico, distinto daquele que rege as relações dentro de instituições como esta. Além disso, a arquiteta elaborava o plano de constituir, associado ao museu, uma Escola de Desenho Industrial que partisse da produção encontrada no Nordeste. Nota-se, portanto, que a produção do povo é entendida como uma passagem, como uma base para o desenvolvimento das especificidades brasileiras e visto, para além de suas características estéticas, em sua propensão social e econômica e em sua formulação cultural moderna.

As exposições Bahia (1959) e Nordeste (1963) contribuíram para a construção de um argumento que fundamenta a exposição A mão do Povo Brasileiro realizada no MASP em 1969 e recriada em 2016 sob a direção de Adriano Pedrosa (Figura 1 e Figura 2). Essa exposição foi a primeira realizada no novo edifício no

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

museu, que acabava de se mudar da Rua Sete de Abril para a Avenida Paulista. Nela, Lina Bo Bardi se contrapõe à utilização do termo popular para se referir às obras em questão. Ao invés desse termo, o casal Bardi opta por “do povo” na exposição de 1969. Outra solução para o dilema da nomenclatura encontrado pela arquiteta foi a referência a todos objetos expostos – desde obras de Alfredo Volpi e de Agostinho Batista de Freitas até instrumentos utilitários como arador e outras ferramentas – como “trabalhos”, destituindo a aura de arte circundante do objeto (TOLEDO, 2016). Assim, deixa de lado uma classificação que poderia, outrora, hierarquizar os objetos ali expostos e dá lugar a um olhar que transcende o julgamento estético que não daria conta da realidade “antropológica” procurada pela arquiteta em sua pesquisa pela arte do povo.



Figura 1: Vista da exposição A mão do povo brasileiro com conjunto de carrancas navegadas, 1969. Fonte: Catálogo *A mão do povo brasileiro 2019/2016*.



Figura 2: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro, de 1969: em primeiro plano, conjunto de utensílios de metal para alambique; ao fundo, conjunto de ex-votos; acima, a escultura Senhor Morto; na parede, colchas de retalhos. Fonte: Catálogo *A mão do povo brasileiro 1969/2016*.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

A trajetória de Mário Pedrosa também evidencia uma associação com a arte popular a partir da constatação da crise da arte moderna, atrelada pelo crítico ao processo de produção em massa do capitalismo. Como argumenta Luiza Mader Paladino (2021), a passagem do crítico por seu exílio chileno durante a ditadura militar brasileira, momento de sua carreira de pouco destaque se comparado à fortuna crítica que aborda sua atuação junto ao construtivismo brasileiro, foi fundamental para o desenvolvimento do sentido político de comunidade em sua atuação no campo das artes³⁹. Afinal, Pedrosa atuou junto ao governo de Salvador Allende na criação do Museu da Solidariedade, composto por obras adquiridas por doação de artistas simpatizantes com o governo socialista ou, mais tarde, com a resistência à ditadura de Pinochet. Como ainda demonstra Paladino, o potencial comunicativo e político da arte em comunidade assimilado por Pedrosa nesse período parece ser proveniente das políticas culturais da Unidade Popular do governo de Allende, caracterizadas pelo reconhecimento de valores nacionais e do sentimento de comunidade. Mais do que sua experiência no Museu da Solidariedade, Paladino defende que a questão da arte comunitária mobilizou Pedrosa a partir do seu contato com as cooperativas de artesanato, elaborado pelo crítico em uma comunicação intitulada “Arte Culta e Arte Popular”⁴⁰ realizada em 1975 no Seminário de Arte Popular no México. Em seu texto, o crítico apresenta a atuação da Cooperativa Centro de Mães (COCEMA) sob o governo de Salvador Allende no Chile. O governo da Unidade Popular incentivou a ação das cooperativas de artesanato e da cultura popular como modo de “desmistificar processos históricos de dominação” (PALADINO, 2021, p. 22). A abordagem de Pedrosa da arte popular elaborada no texto em questão com base na ação dessa cooperativa, assim como a defesa de Lina Bo Bardi do “pré-artesanato” nordestino, não focaliza uma

³⁹ A experiência de Mário Pedrosa com os pacientes psiquiátricos do Engenho de Dentro e o Ateliê do Setor de Terapia Ocupacional coordenado por Nise da Silveira e Almir Mavigniet, ainda no final dos anos 1940, também é importante para a compreensão da expressão não-canônica por Pedrosa, enxergando a “arte como expressão vital”. Essa expressão que nomeia o texto pronunciado em uma conferência de 1947 em função da exposição de pinturas de pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional no Ministério de Educação e Saúde. No entanto, pela brevidade deste texto, não será possível aprofundar o sentido dessa experiência para Pedrosa. Cf. ESPADA; NAVES, 2012.

⁴⁰ Os textos de Pedrosa referenciados aqui foram compilados por Lorenzo Mammì no livro *Artes. Ensaios: Mário Pedrosa*, publicado pela Cosac Naify em 2015. As datas neste texto se referem ao ano da publicação original.

crítica estética. Pedrosa nota que, se por um lado o artesanato se torna importante para a expressão cultural criativa da identidade do povo chileno, por outro lado, o incentivo do governo às cooperativas elimina a necessidade de intermediários no processo de comercialização das obras e amplia o acesso ao consumo dos bens artesanais não apenas pela burguesia das grandes cidades, mas também pelo próprio povo.

O argumento de Mário Pedrosa evidencia o potencial de comunicação e poder inerente à arte, enxergando sua expressão moderna europeia como parte de um projeto ideológico da sociedade burguesa. Ainda assim, a arte e a cultura também podem ser enxergadas pelo seu potencial contra-hegemônico alinhado ao questionamento dos poderes imperialistas. Embora note a distinção entre arte erudita e popular como uma bifurcação oriunda da idade moderna na Europa, a visão do crítico não recai em uma definição residual da arte popular como aquela rejeitada pela arte erudita, mas como uma construção inerente à luta de classes.

A partir da experiência no Chile, Pedrosa passa a conferir à arte do povo um lugar privilegiado em oposição às tendências europeias. Ainda se atentando ao potencial político da valorização dessas expressões, em “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1976), afirma que a arte produzida nos países periféricos da economia global passa a aparecer como alternativa à hegemonia europeia, evidenciando a decadência estética da arte ali produzida, exemplificada pelo crítico pelo artista Rudolf Schwarzkogler, do acionismo vienense. Para Pedrosa, as auto mutilações infligidas pelo artista – episódio equivocadamente narrado por Pedrosa – em suas ações revelavam a decadência e a autodestruição do próprio sistema econômico. De acordo com o crítico, nesses países a industrialização e o ritmo frenético de produção tecnológica e comercial findam as possibilidades de uma consciência verdadeiramente criativa, notando a associação do ritmo de inovação comercial à sucessão de vanguardas sempre à procura de algo novo. Nesse cenário, para Pedrosa, os rumos atuais nos quais seguiam a arte e a economia ofereceriam à periferia econômica mundial apenas variações do imperialismo. A arte, como expressão político-estética, deveria romper com esses paradigmas e entender-se em seu potencial de renovação – ou de revolução.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Essa defesa teórica de Pedrosa da valorização da arte terceiro-mundista se expressa no projeto da exposição de arte indígena *Alegria de Viver, Alegria de Criar* organizada com Lygia Pape para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1977. A questão da arte indígena, sobretudo nesse período, caminha frequentemente associada à produção popular, evidenciando não apenas a produção de grupos subalternos da população, mas também estabelecendo um forte vínculo entre a arte e a vida cotidiana. No entanto, em função do incêndio que destruiu o museu e a maior parte de seu acervo em 1978, a exposição não foi executada. Após o incidente, artistas como Carlos Vergara e Rubens Gerchman, além do próprio Pedrosa, se mobilizaram para a reconstrução do museu. Nesse contexto, o crítico de arte defendeu a oportunidade de repensar o projeto museográfico da instituição, propondo a constituição do Museu das Origens. Essa proposta era na verdade composta por cinco museus que seriam, nas palavras do próprio Pedrosa, “afins embora independentes entre si” (1978, s/p): Museu do Índio, Museu da Arte Virgem, Museu da Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. Sobre o último, em um artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 15 de setembro do mesmo ano (Figura 3), esclarece que: “O Museu de Artes Populares terá acervo a ser constituído com peças colhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos como cerâmica, madeira, ferro, flandres, palha, etc.” (PEDROSA, 1978, s/p).

OS TEMPOS SÃO OUTROS

O NOVO MAM TERÁ CINCO MUSEUS. É A PROPOSTA DE MÁRIO PEDROSA.

Em reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM, realizada ontem, na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage, o crítico de arte Mário Pedrosa sugeriu a reorganização do Museu através de nova estrutura, com cinco museus independentes, mas orgânicos: o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Arte Popular.

"Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos primitivos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar sua arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana" — disse ele.

Na proposta, Mário Pedrosa dá uma explicação sucinta sobre a fundação do Museu das Cerejas:

— Em face da destruição total, pelo incêndio, do MAM, é imperativo que se tire uma conclusão lógica da catástrofe: o MAM acabou. O grupo social que tão generosamente se lançou ao trabalho de criá-lo, com Niemitz Muniz Sodré Bittencourt à frente, não está mais em condições de reconstruir a tarefa. A situação mudou; os tempos são outros, a filosofia, ou mesmo a ideologia que inspirou os que fizeram o Museu há mais de 20 anos atrás, mudou. Daí a necessidade de chamar outras forças e o Estado para criar outro estabelecimento congênera com outras finalidades.

A hora do puro mecânico privado passou. Até nos Estados Unidos já o próprio Museu de Arte Moderna de Nova Iorque recorre ao auxílio substancial do Estado. Por isso proponho que a reconstrução seja feita com o auxílio e a colaboração do Estado. Nossa proposição é que se construa uma Fundação Pública ou mista, mas que, nos moldes de outras existentes no país, guarde sua inteira autonomia. Os técnicos no assunto nos garantem sua inteira viabilidade.

É o seguinte o texto do documento lido por Mário Pedrosa:



Pedrosa: o velho MAM acabou

— Na fundação do Museu das Cerejas prevê-se o estabelecimento de cinco Museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Arte Popular.

Os museus são afins embora independentes entre si. O Museu do Índio já tem sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas sem local apropriado.

O Museu do Inconsciente também tem sua estrutura e organização própria, recursos e excelente acervo. Mas está com suas instalações precárias e mesmo algo ameaçadas. Sempre assegurá-las para bem da cultura brasileira e mundial. O Museu de Arte Moderna tem local e sede magnífica que pode abranger os outros, mas não tem sendo um pequeno acervo de obras, que sobrou do incêndio total.

A Fundação deve ser pública ou de natureza mista para assegurar sua permanência e solidez, sobretudo quanto a recursos, mas dispor de uma estrutura organizativa autônoma e fim de assegurar uma orientação cultural e artística não só coerente e homogênea, mas não sujeita a variações de orientação e administração, conseqüência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis.

Um comitê de profissionais competentes, atuantes e um Conselho Deliberativo de personalidades eminentes e representativas, de respeitabilidade reconhecida na sociedade, serão responsáveis pela orientação cultural e artística da Fundação e uma administração eficiente, proba e autorizada.

O Museu de Arte Moderna deverá reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte Brasileira, suas primeiras figuras representativas do impressionismo como Visconti até as gerações seguintes como Brecheret, Se-

gali, Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, Volpi, Guedi, Lina Abrams, até as de hoje, mais jovens. Deverá contar também com salas latino-americanas desde o uruguaio Torres Garcia a artistas do México, da Argentina, do Peru, da Colômbia, da Venezuela, de Cuba, etc. Salas européias e norte-americanas. Salas de Arte Concreta; que responde as origens modernas do MAM, na Europa, no Brasil e na Argentina. Sala de Arte Neconcreta do Brasil, além de salas de exposições temporárias.

O Museu do Negro terá acervo a se constituir a partir de peças trazidas da África e das criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas.

O Museu de Artes Populares terá acervo a ser constituído com peças colhidas nos vários regiões do Brasil, nos vários tipos de artesanato como cerâmica, madeira, ferro, pedras, palha etc.

Corpo de cursos teóricos e aprendizagem prática do MAM: artes plásticas, música, cinema, vídeo-tape (laboratório de fotografia) — oficina gráfica, atelier de gravura, marcenaria, modelagem, etc.). Com algumas matérias perais como História da Arte, Antropologia Cultural, ações especializadas: cultura urbana — comunidades rurais — comunidades tribais; festas urbanas, carnavais.

Fontes de financiamento: a — de empresas estatais; b — de organismos federais, estaduais ou municipais; c — doações privadas.

Recursos do MAM serão obtidos através do uso das oficinas gráficas, de marcenaria, atelier de gravura, laboratório de fotografia, sala de montagem (modelagem), alçada, serigrafia, etc.

Contribuição das ações serão necessárias para manter a organização democrática e popular da Fundação, assim como doações públicas e privadas de caráter permanente e temporário e especializadas.

Figura 3: Reportagem do Jornal do Brasil na edição do dia 15 de setembro de 1978, s/p. Fonte: BNDigital. Acesso em: 20 jan. 2023.

O projeto de Pedrosa não foi levado a cabo, mas evidenciou a necessidade já exposta por Lina de refletir na formulação da crítica artística e no plano museográfico a produção do povo em seu potencial político. Em suma, ambos críticos trabalharam com material de origem do povo e valendo de seu potencial político inerente, enxergando as possibilidades de emancipação social, econômica, estética e cultural ali existentes. Enquanto Lina assevera as bases para o desenvolvimento de um design propriamente brasileiro (aspiração que é visível em sua memorável cadeira *Beira de Estrada*, de 1967), a atuação de Mário Pedrosa se mantém na militância do texto e da projeção de um novo museu. Aliás é importante ainda mencionar, mesmo que não seja o objetivo do presente texto se debruçar sobre as afiliações políticas de Pedrosa – a concomitância da defesa da cultura popular feita pelo crítico de arte e seu engajamento com o recém-fundado Partido dos Trabalhadores, que nasce com a proposta de ser um partido guiado pelo povo, a partir do qual os intelectuais vem a reboque.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Apesar das divergências, as atuações de Lina e Pedrosa apontam para o horizonte da valorização da produção vernacular como local da renovação das forças da expressão cultural europeia: “Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça a brotar.” (PEDROSA, 2015, p. 559).

Referências

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura**: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ESPADA, H.; NAVES, R. (Org.) **Raphael e Emygdio**: dois modernos no Engenho de Dentro. [S.l]: IMS, 2012.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HALL, Jane. Lina Bo Bardi, o intelectual orgânico e a revista Habitat. In: **Habitat**. Lina Bo Bardi. São Paulo: MASP, 2019.

O NOVO MAM terá cinco museus: é a proposta de Mário Pedrosa. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, s/p. 15 set. 1978. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/133413>. Acesso em: 14 jan. 2023.

PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mário Pedrosa**: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina. São Paulo. Doutorado em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo. 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111/publico/2020_LuizaMaderPaladino_VCorr.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2022.

_____. **O exílio chileno de Mário Pedrosa**: solidariedade, arte popular e vocação comunitária. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 14-31, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663905>>. Acesso em: 17 nov. 2022.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. (Org.) **A mão do povo brasileiro**: 1969/2016. São Paulo: Masp, 2016.

PEDROSA, Mário; MAMMI, Lorenzo. (Org.) **Arte. Ensaios**: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEREIRA, Juliano Aparecido. A Didática dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os Conteúdos da Modernidade e da Identidade Local (1960-1964). In: **Docomomo 5th Seminar**, São Carlos, Brasil, 2003. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br>>. Acesso em: 17 nov. 2022

QUINTELLA, Pollyana. **Mário Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna**. Mestrado em Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2018. Disponível em:

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

<https://www.pollyanaquintella.com.br/_files/ugd/158ef8_a62253c0392946b692bde6dcd98abf5c.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2022.

_____. Alegria de Viver, Alegria de Criar: a experiência da arte como modo de vida. In: PUCU, Izabela; BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito. (Org.) **Mario Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019, p. 471-502. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>.

Acesso em: 23 jul. 2022.

RUBINO, Silvana. Lina, leitora de Gramsci. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. **Agostinho Batista de Freitas, São Paulo**. São Paulo: MASP, 2016.

STOREY, John. **Teoria Cultural e Cultura Popular**. São Paulo: Edições SESC, 2015.

QUANDO OLHO PARA TRÁS, VEJO O FUTURO

JUNY KP⁴¹

Motivações e contextos

Quando olho para trás, vejo o futuro (QOPTVOF) nasce do tijolo pó de mico, conhecido também como tijolo de barro cozido – e de seu acúmulo sistemático. Elemento mínimo formador de uma construção, o tijolo possui uma força concentrada e um poder de ícone, de representação de toda habitação dentro de um modelo construtivo anterior, onde o tijolo era elemento central. Há nele uma solidez retumbante, metafórica e concreta.

O que se iniciou como uma coleta de tijolos motivada por um ímpeto acumulador (coleccionista) evoluiu para a educação do meu olhar para as recorrentes transformações da cidade de São José do Rio Preto: o desaparecimento de casas e prédios. Até então, meu olhar estava focado e treinado para o que chamo de "pele da cidade", ou seja, seus muros, paredes e empenas. A pixação e o graffiti me ensinaram a olhar para as cidades de baixo para cima, do nível da sarjeta, da rua. Eu produzia cartografias urbanas e não sabia.

Quando, em 2008, coletei o primeiro tijolo de barro cozido, oriundo de demolição na região da Luz, na cidade de São Paulo, por conta do projeto financeirista de revitalização nascido na gestão do prefeito José Serra (2002-2005) e continuado na gestão de Gilberto Kassab (2006-2008) – o Projeto Nova Luz (vide as leis municipais nº 14.917 e 14.918/2009) – não imaginava que, em 2023, estaria com um acervo de mais de 500 tijolos únicos, um projeto de investigação artística multimídia e um interesse crescente sobre o processo gentrificador, sobre o abandono público para espaços coletivos e o registro de processos urbanísticos na cidade de São José do Rio Preto.

⁴¹ Artista, pai, educador, curador, designer gráfico, produtor cultural, pesquisador e diretor criativo da casa de criar, escritório de arte. É Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pelo IAU/USP, São Carlos, em Teoria e História (2022-25). junykp@me.com.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

São José do Rio Preto é uma cidade de médio porte, com população estimada de 469.173 habitantes conforme dados do IBGE⁴². Situada a noroeste do estado de São Paulo, na altura do km 439 da Rodovia Washington Luís (SP 310), a cidade foi fundada em 1852 (170 anos) e possui área total de 431,944 km². Um lugar de povo conservador, antiquado e bolsonarista. Seu clima quente tempera suas contradições entre o desejo de ser metrópole e a preguiça e o desprezo pela cultura e arte. Como boa conservadora, a cidade tem maestria em viver de aparências, seja no asfalto que aparece todo quarto ano de mandato, seja nos sobrenomes das colunas sociais do único jornal impresso da cidade. Seja, ainda, no orçamento ínfimo para a pasta da cultura e prevalência de eventos culturais a projetos de política pública de longo prazo.

Muitas demolições, muitos tijolos e muitas fotografias, muitos desenhos e pinturas depois, este projeto amadurece e chega à uma pós-graduação como projeto de mestrado. O fragmento dos escombros se faz presente nesta breve apresentação, também fragmentada. Neste recorte, as fotografias revelam terrenos vazios resultantes de demolições e terrenos vazios resultantes de omissões e abandonos sistemáticos do coletivo, das pessoas, documentadas com olhos de sobrevôo (fotografias aéreas com drone).

As imagens discutidas aqui foram originalmente apresentadas como pôster no *On the surface: Fotografia e Arquitectura – 5ª Conferência Internacional Visual Spaces of Change: Unveiling the Publicness of Urban Space*, promovida pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Faup/Portugal e pelo MAAT, Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, Porto/Portugal, no ano de 2019.⁴³

O tijolo é único

Para melhor compreensão, é preciso dar um passo para trás. Como dito no princípio deste texto, o ponto de partida para o pensamento aqui proposto sobre

⁴² Cf. <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-jose-do-rio-preto/panorama>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

⁴³ Cf.: <<https://junykp.wordpress.com/2023/02/18/poster-do-ensaio-visual-quando-olho-para-tras-vejo-o-futuro-no-5-congresso-internacional-on-the-surface-de-fotografia-e-arquitetura-na-faculdade-de-arquitetura-da-universidade-do-porto-portug/>>.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

os “desespaços urbanos” tem início com o tijolo. A partir do tijolo e do acúmulo de tijolos oriundos de demolições recorrentes na cidade de São José do Rio Preto, percebi duas coisas de imediato: primeiro, que as demolições se tornaram presentes na paisagem da cidade em suas mais diversos bairros e, com isso, a oferta de material de pesquisa (o tijolo) abundava. O meu olhar foi se adaptando a esse fenômeno e ficando mais sensível para perceber as transformações, sentir falta do imóvel que estava ali há décadas e não está mais.

O segundo fato que percebi foi que, não bastasse encontrar mais terrenos vazios, em cada terreno eu encontrava tijolos diferentes dos anteriores. Explico melhor: meu acervo não se limita a ter um tijolo de uma referência geográfica x e outro tijolo da mesma forma, peso, tamanho e modelagem de outra referência geográfica. Percebi, de pronto, que os tijolos possuem autoria e individualidade. E estas características residem em suas proporções de altura e largura, no tipo de solo utilizado na composição que reflete em cores diferentes e, principalmente, na forma geométrica escolhida e nas inscrições presentes em sua superfície, sendo a grande maioria referente às iniciais dos proprietários das olarias fabricantes (Figura 1).



Figura 1: Exemplos de tijolos quanto ao solo utilizado, baixo e alto relevo, tipografia, arranjos gráficos e dimensão. Fonte: acervo do autor.

Percebe-se, ainda, uma riqueza de famílias tipográficas e relevos. Os tijolos são identificados a partir – maioritariamente – de inscrições de iniciais circunscritas dentro de uma forma geométrica, um losango ou um retângulo, por

exemplo. O acervo da pesquisa é formado por mais de 500 unidades de tijolos únicos e distintos entre si. Não há repetidos. A origem de cada uma das olarias fabricantes dos tijolos e a riqueza dos arranjos gráficos presentes neles, do peso e das dimensões de cada um deles, são futuros recortes possíveis a serem aprofundados em pesquisas futuras.

Processos urbanos

Gentrificação é o processo de encarecimento da vida, processo que torna quadras, bairros inteiros acessíveis para poucos. Em São José do Rio Preto, cidade do interior do estado de São Paulo, Brasil, os bairros localizados nas cercanias das avenidas Bady Bassitt e Alberto Andaló, centro expandido da cidade, têm sofrido intenso processo de especulação imobiliária e estão cada vez mais caros e gentrificados. Essa pesquisa/obra se apresenta – poeticamente – como uma tentativa utópica de reconstruir aquela cidade de outrora. De evidenciar e reviver as memórias das famílias que habitavam as casas demolidas. E, empiricamente, observar, registrar e analisar as transformações ocorridas na cidade de São José do Rio Preto e evidenciar algumas práticas urbanas segregacionistas por parte dos últimos mandatos.

Testemunhamos a produção deliberada de vazios, de obsolescência e da amplificação do estado de arruinamento do espaço urbano de São José do Rio Preto. Já em 2007, a Trienal de Arquitetura de Lisboa apontava a importância do assunto quando escolheu os vazios urbanos como tema central. Denominados “vazios urbanos”, esses espaços ou áreas que, após uma intervenção paisagística e urbanística, possuem potencial e vocação para serem praças, parques, áreas de lazer, bulevares, palcos culturais dentre outras soluções públicas para o uso coletivo da população.

A fragmentação do mundo pós-moderno em pequenos excertos de texto sobre cores e seus tons ao mesmo tempo fala de memória, utopia e passado. Uma pilha edificante de tijolos pó de mico em meio ao caos da demolição ao fundo. A memória que utopicamente tenta sobreviver à cidade que a destrói. A beleza está no embate presente na superfície da fotografia. A beleza está no caos.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Até o momento, cartografei a região administrativa Região Cidade da Criança na cidade de São José do Rio Preto. Localizei e classifiquei os terrenos públicos inertes, vazios e subutilizados. Após levantamento, foi realizada a captura de imagens aéreas destes terrenos com uso de drone. Comprovamos a existência de um grande número de terrenos vazios, sejam eles públicos e privados, explicitando a desproporção existente entre regiões periféricas da cidade com outras mais centrais e com maior renda per capita comprovada. Há sim uma distinção no cuidar, planejar e promover progresso estrutural e humano por parte do poder público, um ato sistemático e perene repetido gestão após gestão nos breves 170 anos de fundação. Explicito aqui os terrenos públicos.

Revelar tais espaços urbanos vazios em conjunto é escancarar os efeitos das políticas de planejamento urbano presente em nossa cidade. Um desenvolvimento a todo custo. Um vazio de almas, um deserto de árvores, a ganância explícita. São José do Rio Preto é exemplo ideal de uma cidade em sua forma mais acabada do individualismo – a independência individual e a diferença pessoal – moldando-se através de critérios simplesmente quantitativos e financeiros. A cidade líder dos rankings econômicos, de qualidade de vida, e também nos rankings de casos e óbitos decorrentes da COVID-19.

Os vazios urbanos são lugares esperando por algo acontecer. São como pausas, falhas, lapsos no fluxo de uma cidade. Ali nada acontece ou acontece de modo capenga: resulta de um modo de ver e viver o mundo onde o capital vem antes do humano, o lucro vem antes do social. Com a série fotográfica *Quando olho para trás, vejo o futuro: vazio urbano*, proponho discutir e refletir sobre lugares onde a sociedade é expulsa ou não convidada a participar.

Por que a maioria dos “vazios urbanos públicos” de Rio Preto se encontra nos bairros mais populosos, periféricos e com menor renda per capita?

Desdobramentos artísticos de *QOPTVOF*

É importante, neste momento, fazer uma breve retrospectiva da produção realizada dentro do amplo guarda-chuva que é o projeto de pesquisa artística *Quando olho para trás, vejo o futuro*. A partir do olhar para a cidade e a percepção de

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

suas transformações e apagamentos, as obras aconteceram em diversas linguagens e meios. Da *assemblage* de tijolos, passando por pinturas de médio formato, cartazes, e chegando às fotografias.

2015: o muro-objeto: participa da coletiva Cidade Inquieta no Festival BREU / SESC Rio Preto com a obra *QOPTVOF: muro*. Uma tentativa utópico-metafórica de reconstruir a cidade de outrora. Um muro de tijolos empilhados de 1,50 m de altura por 3 m de comprimento atravessando o espaço expositivo, incômodo, frágil e instável.⁴⁴

2016: pinturas: Cada pintura da série – selecionada no edital de fomento Nelson Seixas/Cultura para Todos na cidade de SJ Rio Preto – recebe cinco camadas de reações entre água e solvente, que representam o não pertencimento do brasileiro em seu próprio território sua terra, impregnando a terra, o solo, o reflexo na pele do cangaceiro. Ele é a terra, a nação. Ele somos nós. Fora do espaço-tempo.⁴⁵

2017: pinturas: circulação: A pintura *branco: sem título* foi selecionada no 45º Salão de Arte de Santo André.⁴⁶ Circulação da exposição de pinturas na Galeria de Arte do Mercado Municipal de Uberlândia/MG.⁴⁷

2018: objeto: participo da exposição coletiva *tensão+(dis)tensão*, com a obra *quando olho para trás, vejo o futuro/arranjo, passado+presente* (2007-2018), mediada por Fernando Velazquez e Lucas Bambozzi, no SESC Rio Preto. Aqui foram dispostos lado-a-lado e fazendo referência explícita à *Equivalente 8* (1966), de Carl André, dois grupos de tijolos, um de recolhidos e do outro tijolos fabricados artesanalmente por mim em minha olaria portátil ecológica, utilizando a técnica de tijolo ecológico de cozimento a frio. Ali estavam o passado e o futuro inseridos no presente do visitante. No decorrer da exposição a obra foi sendo transformada por conta do sistêmico pisoteio dos visitantes. Uma metáfora perfeita do descaso e descuido para as obras de arte e para a cidade.

⁴⁴ Cf. <<https://junykp.wordpress.com/2020/06/04/quando-olho-para-tras-vejo-o-futuro-muro-2015/>>.

⁴⁵ Cf. <<https://junykp.wordpress.com/2017/07/18/quando-olho-para-tras-vejo-o-futuro-2016-17-pinturas/>>.

⁴⁶ Cf. <<https://www.reporterdiario.com.br/noticia/2329012/45o-salao-de-arte-contemporanea-luiz-sacilotto-divulga-lista-de-selecionados/>>.

⁴⁷ Cf. <<https://diariodeuberlandia.com.br/noticia/15075/a-arte-sem-fronteiras-de-juny-kp>>.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Em 2019, dou continuidade à pesquisa sobre memória, abandono e a cidade com projeto *Quando olho para trás, vejo o futuro: vazio urbano (#2)*, agora produzindo obras de fotografia aérea com drones sobre terrenos públicos vazios de bairros periféricos de São José do Rio Preto, objeto da apresentação no V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP/FFLCH (Figura 2).⁴⁸



Figura 2: *Quando olho para trás, vejo o futuro: vazio urbano* (2019), Juny KP. *Série fotográfica sobre o vazio urbano*. Apoio: Prêmio Nelson Seixas de Fomento Municipal.⁴⁹ Fonte: acervo do autor.

Ainda em 2019: cartazes: Realizo um terceiro ato, (Prêmio Nelson Seixas/Proac Municípios 2019). No projeto *Quando olho para trás, vejo o futuro: cartazes (#3)*, produzi cartazes a partir das fotos aéreas captadas anteriormente e afixei as reproduções em toda a frota municipal de transporte coletivo (230 ônibus). Efetivei uma circulação às avessas em que as obras vão de encontro ao público, diferentemente do habitual e passivo visitar os espaços expositivos pelo público.⁵⁰

2022: instalação de parede: *Quando olho para trás, vejo o futuro: reunião de afetos*. Quando do retorno à normalidade (relativa) pós pandemia do coronavírus, na ocasião da 1ª Bienal de Artes de São José do Rio Preto, surge uma obra que reúne todas as angústias sofridas pelo povo brasileiro, todas as etapas do projeto, de 2015 até aqui, uma reunião literal de afeto e atividade pró-criativa. O tijolo

⁴⁸ Cf. <<https://junykp.wordpress.com/2020/04/12/quando-olho-para-tras-vejo-o-futuro-vazio-urbano/>>.

⁴⁹ A obra pode ser melhor apreendida pela visitação no link <<https://junykp.wordpress.com/2020/04/12/quando-olho-para-tras-vejo-o-futuro-vazio-urbano/>>.

⁵⁰ Cf. <<https://junykp.wordpress.com/2020/06/04/quando-olho-para-tras-vejo-o-futuro-cartazes-2020/>>.

fabricado é transformado ao ser ralado e apresentado em sua forma pó, afinal, estamos só o pó depois destes 3 anos de reclusão, morte e descaso político.⁵¹

Considerações finais

Proponho uma nova tipologia específica para os lotes públicos vazios, inertes e propositadamente indisponíveis à população local, como que em um estado de espera infinita: o "desespaço urbanos". É público, está disponível, está vazio e recebe manutenção constante para a continuidade desse estado de suspensão. Os mandatos de prefeitos em São José do Rio Preto não veem necessidade de disponibilizar praças públicas equipadas e arborizadas, equipamentos de saúde, cultura e lazer para a populosa camada periférica da cidade.

Nosso olhar (para a cidade) tem sido construído e nossa imaginação preconcebida por meio da fotografia (SOLÀ-MORALES, 1995). Por isso, escolheu-se o olhar fotográfico para investigar e captar os vazios urbanos aqui apresentados.

A ideia de que, segundo Solà-Morales (1995) "por meio da imagem fotográfica somos capazes de receber indícios, impulsos físicos que seguem em uma determinada direção para a construção de um imaginário que estabelecemos como sendo um determinado lugar ou uma determinada cidade", se confirma aqui. E, para além disso, apresenta um novo significado, um novo olhar, o olhar do todo que ressignifica e abstrai. Mas também alerta e propõe refletir sobre estes espaços e o que fazer com eles.

Segundo Lefebvre (2000), é impossível pensar a cidade e o urbano modernos enquanto obras (no sentido amplo e forte da obra de arte que transforma seus materiais) sem de início concebê-los como produtos. E, isso, num modo de produção definido, que ao mesmo tempo enfraquece, mostra suas consequências extremas, por vezes deixa passar "outra coisa", ao menos como alerta (expectativa), exigência, apelo.

⁵¹ Cf. <<https://junykp.wordpress.com/2023/02/19/quando-olho-para-tras-vejo-o-futuro-reuniao-de-afetos-2022/>>.

Entender o espaço como um conceito teórico é enxergar que há possibilidade, ainda que no campo teórico, de romper com a totalidade e permear os espaços de tensão e conflito, fraturas e brechas, conseqüentemente nos levando à reflexão (HARVEY, 2006).

A arte faz o homem lembrar-se de si e reinventar-se. A arte tem naturalmente um conteúdo político, uma vez que esse, obrigatoriamente, como disse o crítico Mário Pedrosa, é condizente com a consciência social de cada época. Ela passa pela cidade, pelo urbano, pelas influências que o ambiente urbano causa na arte e vice-versa. Uma vez perdida a crença ingênua na natureza, a arte vai se amparar quase que exclusivamente no urbano (CARDOSO; MACEDO, 2015). Afinal, o espaço público é fundamentalmente um espaço político, um espaço democrático cujo protagonista é uma entidade abstrata que chamamos de cidadão.

O projeto de pesquisa *Quando olho para trás, vejo o futuro*, nesse recorte, constituído por imagens de terrenos privados registrados de dentro e terrenos públicos registrados de cima, está embrenhado no dentro e fora, no vazio e cheio, no público e privado. Uma coisa é comum: o abandono e o descaso social.

Ao primeiro arranhar da superfície, encontramos indícios concretos de disparidade na oferta de sistemas públicos de lazer operantes, funcionais, equipados e com infra-estrutura necessária para o pleno desfrute entre regiões de maior renda per capita e as de menor renda per capita. Em resumo, muita praça e pista de caminhada para uns e "desespaços urbanos" para outros.

Finalizo convidando todos a incorporarem o transcorrer do tempo e a sua efemeridade em seus próprios afazeres acadêmicos. E, juntos, propormos um diálogo entre memória, história, as artes visuais e a arquitetura e urbanismo, por meio de formatos híbridos de intervenção, metodologia e registro do aqui agora, a partir de um olhar para o passado, mirando o futuro, visto de cima e de dentro (Figura 3). O caminho a ser cartografado é longo e as perguntas são muitas. Espero responder algumas nos próximos anos.



Figura 3: Flagrante durante acesso a imóvel demolido e coleta de tijolos em 2021. Fonte: acervo do autor.

Referências

BORDE, Andréa de Lacerda Pessôa. **Vazios urbanos: perspectivas contemporâneas**. Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2006.

CARDOSO, Reginaldo Luis; MACÊDO, Ricardo. Prefácio. In: RENA, Natacha; OLIVEIRA, Bruno; CUNHA, Maria Helena. (Org.) **Arte e espaço: uma situação política do século XXI** [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2015, p. 15-20. Disponível em <https://issuu.com/anac.bahia/docs/arte_e_espaco_>. Acesso em: 15 out. 2022.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000).

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Terrain Vague**: Anyplaces, Anyone Corporation. Nova York/Cambridge: The MIT Press, 1995.

CONTRAMEMÓRIA/CONTRAPROVA

KELLY BRAZ⁵²

Imbricações e Rupturas

No 1º semestre de 2022, como discente do PGEHA-USP, cursei a disciplina Estética e Rupturas⁵³ ainda no modo remoto, com aulas online, de forma síncrona. Um dos objetivos presentes na ementa do curso pretendia abordar os diferentes conceitos de ruptura, tanto na estética e na arte, no corpo e na vida, desde o moderno ao contemporâneo, passando pelas mais importantes vanguardas estéticas e principais movimentos pós-1960, em articulação com elementos políticos, sociais, existenciais, relacionais, entre outros. Foram trabalhados em aula desde artistas, grupos e coletivos diversos, até exposições, movimentos artísticos, documentos, vídeos e imagens, visando a transversalidade do conceito a partir de deslocamentos sutis e cartografias do presente.

A disciplina, bastante produtiva do ponto de vista crítico, gerou reflexões e debates frutíferos a cada aula em torno das problematizações e ambiguidades das produções contemporâneas, desde as temáticas e disputas de narrativas; os modos de vida e criação; sensibilidade, expressão, arte e vida; tempo e memória; arte e política; feminismo e teoria de gênero e micropolíticas. Até mesmo a bibliografia do curso virou pauta entre os alunos e tantas outras imbricações do campo da arte, trabalhado de forma implicada e tendo a teoria e a experiência levadas em conta.

Apresentei este trabalho, ainda de forma embrionária, como um exercício estético. Era uma das etapas de avaliação. Tratava-se de um pequeno e brevíssimo recorte da exposição Contramemória, exibida no Theatro Municipal de São Paulo de 08 de abril a 05 de junho de 2022, durante a celebração do centenário da Semana de

⁵² Kelly Braz é mestranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA-USP) na linha de pesquisa em Teoria e Crítica de Arte; bolsista CAPES; kellybraz@usp.br.

⁵³ Disciplina ministrada pelas professoras Katia Canton, Eliane Dias de Castro, Elizabeth de Araújo Lima e Erika Inforsato.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Arte Moderna. As questões suscitadas em sala durante o exercício me instigaram a prosseguir com o tema e seu aprofundamento para uma apresentação em seminário, que culminaria no exercício escritural.

O objetivo era apresentar algumas das obras e artistas presentes na exposição, o mote curatorial e os desdobramentos ocorridos a partir da obra *carta-cobra* da artista indígena Daiara Tukano, atravessada pela minha própria experiência durante a visita. A partir das apresentações em diversos formatos em sala de aula (exercício estético, seminário e exercício escritural), as questões foram adensadas e submetidas ao V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia⁵⁴.

Surge a indagação e provocação: a Contramemória é mesmo uma contraprova da primeira experiência ocorrida 100 anos antes no mesmo Municipal? Movimenta as estruturas sociais e o sistema da arte ou serve apenas de álibi para encobrir a realidade existente?

Contramemória foi apresentada como uma proposta de releitura crítica do centenário, enviada para o contexto de 2022, questionando desde a estrutura arquitetônica do Theatro Municipal, que, além de “abrigar a exposição”, também teve um protagonismo de fronteira, borda para os de dentro e de fora do teatro, com a presença de obras contemporâneas de artistas trans, gays, indígenas, mulheres e negros para um possível diálogo pela diferença (ANZALDÚA, 1987), ainda que algumas obras soem como verdadeiros gritos diante do prédio neoclássico de inspiração europeia ao lado de obras modernistas. A curadoria é assinada pelo artista Jaime Lauriano, pela historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz e pelo professor Pedro Monteiro.

Justaposição: 100 anos depois

Quem esteve no Theatro Municipal entre abril e junho de 2022 pôde conferir a exposição Contramemória, a primeira em cem anos desde a Semana de

⁵⁴ Evento coordenado pelo Professor Ricardo Fabbrini, professor livre docente na graduação e pós-graduação da FFLCH-USP e do PGEHA-USP em setembro de 2022.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Arte Moderna de 1922. A mostra colocou em diálogo cerca de 117 obras entre pinturas, vídeos, esculturas, desenhos e objetos. Uma variedade de linguagens artísticas, das quais 90 eram obras contemporâneas e 38, obras do acervo modernista do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), de propriedade da prefeitura, o que abre já um debate acerca das imagens e obras que ajudaram a contar a “história oficial” da Semana de 1922.

Dos artistas contemporâneos, vale destacar: Adriana Varejão, Ailton Krenak, Ana Elisa Egreja, Castiel Vitorino Brasileiro, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Flavio Cerqueira, Panmela Castro entre outros. Dos modernistas foram apresentadas obras de artistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi e Flávio de Carvalho.

Ao ouvir pela primeira vez o nome da exposição “Contramemória”, reverberou o significante “contraprova” e, desde então, colou-se ao nome da mostra, mesmo antes de minha visita (dando origem ao título deste artigo). Quanto ao significado da palavra, o google nos diz: “contraprova” – *substantivo feminino, termo jurídico: 1. impugnação jurídica de um libelo; 2. segunda experiência, que tem o objetivo de verificar a exatidão da primeira.* A segunda definição cabe bem a esta reflexão, uma vez que o mote curatorial acenava a uma revisão histórica da Semana de Arte Moderna de 1922, uma nova chance para contar as mesmas e outras histórias, uma contraexposição, para justapor as obras de arte da elite branca de 1922 às obras de arte de mulheres, negros, queers e indígenas de hoje.

A curadoria buscou contemplar o maior número possível de artistas mulheres (mulheres negras, mulheres indígenas, mulheres lésbicas e mulheres trans), além de artistas gays, queer, homens negros e indígenas. Os excluídos, os *outsiders*, que muito têm a contribuir e fazer reverberar dentro do sistema das artes e instituições. Ao adentrar o Theatro Municipal por uma das quatro grandes portas, o espectador era recebido por um quarteto fantástico de obras: a primeira, a tela *Figura de Convite III* (2005), de Adriana Varejão; um par de esculturas de bronze do artista Flávio Cerqueira, *Tião* (2017), um jovem negro altivo a nos fitar com metade do rosto coberto por um tipo de máscara-camiseta e o corpo cravejado de balas; outra escultura intitulada *Cansei de Aceitar Assim* (2020), que trazia uma jovem a segurar uma placa de trânsito na qual estava escrita a palavra *STOP*, e, por último, a

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

obra-placa *Com Quantos Pobres se Faz um Rico?*, de Raphael Escobar, placa fundida com restos de sabonete, a remeter à reflexão sobre a higienização social da cidade de São Paulo (não tão distante dali fica a região da Luz conhecida como “Cracolândia”, ocupada por pessoas em sua maioria jovens e negras) – todas as obras fazendo ecoar a questão: quais são os corpos que podem entrar e ocupar o espaço luxuoso desse templo das artes da elite paulistana, mesmo que passados 100 anos?

Já na entrada e com essas boas-vindas, percebíamos o tom do que encontraríamos ao percorrer a exposição. Tais protagonistas estão muito mais próximos das pautas e da realidade social e cultural de nosso tempo do que estiveram os artistas e obras apresentadas em 1922 da sociedade da época. Cabe lembrar que as honras da casa no hall de entrada do Municipal geralmente são feitas por esculturas no estilo clássico em bronze e mármore, localizadas nas laterais da suntuosa escadaria. A recepção pelo *Tião*, de Flávio Cerqueira, uma das quatro obras citadas, retratando um garoto negro e violentado pela sociedade brasileira, mostra o teor de insubmissão-insurreição das obras e artistas selecionados, do discurso que ficou de fora e agora é contemplado na revisão histórica, na contraprova (BAUDRILLARD, 1999).

Contraprova

A mostra recheada de artistas, obras e pesquisas emergentes, muito além de experimentações estéticas, era um prato cheio para debates ético-estéticos nos mais diversos recortes. Mais do que experimentos, foram apresentados trabalhos que pensam a linguagem dos nossos tempos, escolhas conscientes das mensagens transmitidas, das transformações e pontos de intersecção entre passado, presente e, por que não, vislumbres das pinceladas de um futuro?

A curadoria proporcionou encontros como um Volpi (*Festa Popular, sem data*) ao lado de um Aílton Krenak (*Caboclo D'Água*, 1993); o Rio de Janeiro de Tarsila do Amaral (*Pão de Açúcar*, 1925) em conversa extensa com o Rio de Panmela Castro (*série de 8 telas intituladas Saudade I a Saudade VIII*, 2022); outros desenhos de Tarsila conversaram com os desenhos do artista indígena Denilson

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Baniwa (*série: Encantados*, 2022); Anita e Tarsila, lado a lado, em desenhos de 1916, *sem título* e *Barco* de 1925, respectivamente. Os encontros foram muitos e variados, apresentando reflexões feitas por artistas que pensam no Brasil de hoje, os protagonismos plurais. Obras como *Céu Para Pedro* (2021), de David Almeida, uma pintura a óleo sobre cerâmica terracota, de caráter simples, apresentando uma estética do precário e cuja expografia nos forçava a olhar para o luxuoso teto do Theatro Municipal em contraste, é um dos vários exemplos da tensão crítica da mostra. As obras contemporâneas apresentaram claramente um discurso crítico, tanto social, cultural, formal e institucionalmente. No 2º andar do teatro, duas grandes telas: a primeira *17 Homens e Um Segredo ou Os Modernistas* (Daniel Lannes, 2017) mostrava o retrato dos modernistas, apenas homens brancos e alguns deles com o rosto apagado por um borrão na pintura. O artista O Bastardo, por suavemente, mostrou a tela *Semana de 22, os Contemporâneos* (2022), na qual apagou o rosto dos modernistas e, em seu lugar, pintou rostos de negros e indígenas.

Os tempos do agora pedem exposições suficientemente radicais tanto nas propostas curatoriais quanto no teor das obras apresentadas. Sem acordos e concessões, não basta incluir um ou dois artistas negros, duas ou três mulheres, é preciso que a narrativa dos que sempre tiveram a voz calada possa ter corpo para gritar e todos ouvirem. São muitas as feridas advindas da exclusão e, para reverter esse pacto perverso e histórico, é preciso que as propostas tenham paridade temática em quantidade e representatividade artística, além de liberdade nas produções e criações. Projetos e obras, cujos artistas reivindicam seu lugar e direitos, convocando à reflexão e à ação, contribuindo para uma força política massiva. Nas apresentações orais deste trabalho em atividades e espaços da universidade, percebi o quanto suscitava interesse, atenção e discussão a força mobilizadora em torno de tais temáticas desta exposição.

Ao pé do ouvido: um berro!

O prédio do Theatro Municipal é tombado. A arquitetura entre o *art nouveau* e o neoclássico ressaltava o contraste entre as obras contemporâneas e

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

modernistas, uma vez que as obras contemporâneas possuem uma forte singularidade visual: na forma, nas cores e materialidades, na expografia etc. Mais do que diálogos, algumas obras entre si e em relação ao próprio prédio e espaço expográfico eram quase como um verdadeiro “BERRO!”. O tombamento muitas vezes torna-se um grande desafio para a implantação dos usos contemporâneos do espaço. Nesta mostra, nenhum trabalho podia encostar nas paredes, teto ou no chão. A maioria das obras foram presas em uma estrutura modular criada especialmente para a exposição, que percorria as salas e corredores. Vale ressaltar, esta foi a segunda exposição a ocupar o prédio do Theatro Municipal de São Paulo em toda a sua existência.

Paul Virilio (1993), em seu *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*, fala sobre arquitetura e políticas urbanas para pensar o efeito no campo ético. Um espaço como o Theatro Municipal, com elementos como o mármore, veludo, bronze, lustres de cristais, ornamentos, esculturas e pinturas neoclássicas, conota uma imagem e mensagem assépticas de afastamento e exclusão daqueles que nunca fizeram parte de sua história, enquanto desfrute de um espaço voltado para as artes. O Municipal, lugar de poder das elites intelectual e financeira, onde a maioria da população não circula e não participa, é um dos espaços onde a construção imagética e histórica coletiva é construída.

A mostra foi apresentada na cidade, quando ainda estávamos saindo da pandemia do Coronavírus. Só era possível adquirir ingresso (apesar de gratuito) de forma online e em dias específicos. Se você quisesse visitar a exposição no domingo, o que foi o meu caso, era preciso entrar no site indicado na sexta-feira, dia em que o ingresso era disponibilizado para o domingo e contar com a sorte de ter disponibilidade. O ingresso indicava o horário de sua visita, o meu estava marcado para o último horário daquele dia, às 15h00. Cheguei às 15h15 e fui impedida de acessar o Municipal pelo guarda. Faltavam 45 minutos para o término, mas alegaram não ser possível a entrada mesmo com o ingresso reservado para usufruir dos minutos restantes. Um tanto indignada, levei em consideração a restrição, pensando ser mais um dos vários protocolos pandêmicos de acesso a lugares públicos. Me afastei, mas fiquei por ali, na escadaria externa. Em 5 minutos, chegou outro visitante também atrasado; dessa vez, um homem cis hetero, branco e

estrangeiro, um típico turista. Ele mostrou o ingresso e entrou sem qualquer dificuldade pela mesma porta em que fui barrada; ele foi liberado pelo mesmo funcionário. Vi a cena e retornei à porta; o mesmo guarda quando me viu, ficou sem reação. Resumindo, entrei ainda mais atrasada e com pouco tempo para a visita, mas entrei. Recebi as desculpas da gerência de segurança do teatro. Tive acesso a outros relatos sobre a dificuldade de acesso ao Municipal para visitar a exposição *Contramemória*, que despertou a atenção e interesse de um público bastante diverso do teatro. Sou frequentadora assídua do Municipal, esta foi a primeira vez que tive alguma dificuldade de acesso. Primeira vez que fui barrada, o que foi ainda mais perturbador, por ir contra o que estava sendo discutido na exposição em questão.

Construir uma exposição envolve um trabalho cuja participação interdisciplinar envolve muito mais do que curadores, artistas e obras. Pensando em revisão histórica, é preciso envolver todos os agentes do processo no processo: diretores, curadores, artistas, seguranças, arte-educadores e público, para que realmente o gesto tenha algum sentido para uma possível mudança.

A artista indígena Daiara Tukano também resistiu fortemente frente às dificuldades institucionais enfrentadas no processo de criação e implantação de sua obra na exposição. Apresentou o trabalho *Carta-Cobra* (2022) no chão do teatro, ocupando a famosa e opulenta escadaria vermelha do Municipal. Esta foi sua 3ª proposição de obra até finalmente conseguir ir adiante na criação da mesma e exibi-la, em uma história cheia de contrapontos. E aqui adentramos um ponto-chave nesta reflexão com a apresentação da obra de Daiara Tukano.

Daiara Tukano: caneta visual e a palavra desobediência

A obra *Carta-Cobra* ocupou um espaço central na arquitetura do prédio: a escadaria vermelha do Theatro Municipal. Uma carta cuja mensagem trazia verdades históricas escritas à mão pela própria artista, que ficou 4 horas seguidas de quatro, agachada para escrevê-la. Um discurso de desobediência, ocupou o tapete vermelho tombado do templo da arte. Há uma leitura em vídeo publicada no perfil pessoal da artista no Instagram com cerca de 14 minutos. Há muitas leituras possíveis, e o registro é só uma delas, destaca a artista.

A proposta inicial sugeria que Daiara Tukano dialogasse com a pintura do teto do segundo andar, a obra de Oscar Pereira da Silva, pintor neo-clássico. A artista pediu uma tela de mesma dimensão para criar um diálogo, por se tratar de obra comissionada, mas o teatro negou e alegou motivos financeiros. Como alternativa, Daiara solicitou espelhos, os quais colocaria no chão para refletir a obra de Oscar, além de servir de suporte para a inscrição de alguns escritos indígenas. Também não pôde realizar tal proposição. Dessa vez, a equipe afirmou ser o tombamento histórico do prédio o impedimento. Não é permitido nada no chão, paredes ou teto. A *Carta-Cobra* foi a terceira proposição da artista. A obra é feita de papel kraft, canetão e palavras. Obra de materialidade frágil, mas com mensagem potente e combativa. Para a posteridade, garantiu-se a foto na capa do jornal, das revistas de arte e perfis da internet, além dos cadernos de cultura. A obra criou um super efeito visual-estético ao ser exibida logo na entrada e no centro da escadaria na abertura da exposição, mas, no decorrer da mostra, foi pisoteada, destruída e rasgada pelo público visitante; posteriormente, transposta pela equipe para o segundo andar. Afinal, colocaram Daiara onde desde o início achavam que era seu lugar.

O que sobra de uma obra-de-arte nos dias de hoje, ao mantermos apenas a camada de ornamento, o belo-decorativo, a estética para a foto do Instagram? Durante minha visita, a obra já não estava na escadaria central. Questionado, um arte-educador informou que a obra encontrava-se no andar superior e que havia sido destruída pelo público, que tropeçava no papel desastrado, sem nem ler a carta-obra. Tal situação gerou a indignação da artista, que usou as redes sociais para denunciar. O arte-educador me disse ainda: “Você leu? Ninguém lê. As pessoas passam por cima, desviam, até tropeçam. O que é o papel? Uma coisa não tão nobre e, além disso, escrita! Ninguém perde tempo. E, assim, muita coisa passa despercebida”. As pessoas passam, batem o olho e só enxergam a forma para a foto nas redes sociais.

A *Carta-Cobra* sofreu dupla violência, do público e da instituição, ao ser transferida de andar pela equipe sem a preocupação com a mensagem inscrita/escrita no corpo da obra. Havia uma camada de texto, mais do que isso, camadas de significados, já que a palavra nesta obra de Tukano é um dos materiais constituintes do trabalho. Em minha pesquisa de mestrado, um dos pontos será pensar a junção entre palavra/imagem, buscar uma possível compreensão, do uso

feito por várias expressões artísticas – o recorte será nas artes plásticas e literatura/poesia – para dar conta de tudo o que ficou/fica fora do discurso. Pensar o esgarçamento da linguagem, mais do que a inclusão da palavra nas plásticas ou das imagens nos textos, nomeá-las como uma terceira coisa. Ainda nos primórdios da pesquisa, nomeei isto como “plástica da linguagem”.

A obra de Daiara, ao ser alocada apenas como um mero objeto estético e pendurada num dos suportes junto a outras obras, passou a ser exibida como se fosse um trabalho escolar destruído no pátio do colégio, com as partes escritas sem qualquer nexo entre elas. O papel, material pobre e frágil, propositalmente escolhido pela artista. O papel kraft, sua caneta visual e palavras de uma artista mulher indígena para justapor o vermelho-veludo, o mármore e o dourado do Municipal. É muito simbólica a destruição justamente da obra de Daiara Tukano. Para os flashes no dia da *vernissage* e ao buscarmos sobre a exposição no Google, a obra aparece como protagonista da exposição, que teve como mote uma revisão histórica, mas não foi bem assim. A mesma história nunca é a mesma, mas, às vezes, se repete.

Lacan (1965) em texto sobre a Marguerite Duras, nos fala da obra de arte como testemunho. A obra serve ao debate, fala por si, não deve apenas ilustrar. Hoje temos outros elementos que igualmente corroboram a reflexão e importância de uma mostra pública, como a Contramemória. A presença, a fala e os gestos dos artistas em torno da obra de arte apresentada hoje são levados em conta para ajudar a contar a história dessa mesma obra. No último dia da exposição, Daiara queimou em frente às escadarias externas do Municipal o que sobrou do corpo de sua serpente. A artista fará uma transcrição coletiva da *Carta-cobra*. Essas informações não constam nas matérias sobre a exposição, a maioria feita na *vernissage*, apenas para convidados.

Tentei contato com a artista Daiara Tukano para obter mais informações que os jornais e revistas não trazem. Tudo a que tive acesso foi principalmente através de conversas com outros artistas participantes, arte-educadores e informações divulgadas pela própria artista em suas redes sociais. Por e-mail, Daiara me disse estar enfrentando um momento de luto intenso e não ter apoio de um assistente para tratar assuntos de trabalho. Citou a *live* feita no Instagram para

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

denunciar o que aconteceu na exposição, além do processo de criação das obras e da leitura da *Carta-Cobra* também disponível *online*.

A pergunta que devemos nos fazer é: a quem e para quem serve uma exposição como *Contramemória*? Quais são as forças de agenciamento? As resistências institucionais? Trabalhar com artistas excluídos em 2022 é mesmo parte de uma revisão histórica ou serve de alibi?

Justapor narrativas e obras de tempos, espaços e materialidades diferentes ajuda a avançar na História. Cada obra é como uma cena que desvenda uma nova perspectiva histórica. Quais os efeitos de contar a História com a preocupação de uma revisão histórica? As mudanças na Estética e as rupturas a partir das pautas emergentes nos possibilitam acessar um campo denso e necessário para as problematizações artísticas, sociais e culturais de nossos tempos; e a levantar questões que ajudarão a formular a crítica, a teoria e mesmo a história da arte, revista à luz de narrativas enviesadas (CANTON, 2014).

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BAUDRILLARD, J. Kool Killer ou a Insurreição Através dos Signos. In: **Para uma crítica da economia política do signo**. São Paulo: Edições 70, 1999, p. 131-142.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras (1965). In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 198-205.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

FOTOGRAFIA E TRAVESTILIDADES EM REGIMES AUTORITÁRIOS: TRAVESTIS E TRANSFORMISTAS POR MADALENA SCHWARTZ E PAZ ERRÁZURIZ

LAURA ESCOREL⁵⁵

No que diz respeito à história da fotografia no Brasil, o período da ditadura militar, que vai de 1964 a 1985⁵⁶, é um tempo de ascensão do fotojornalismo e perda de prestígio da atividade e estética fotoclubista, que vinha estimulando a difusão da fotografia como uma forma de arte no país, desde as primeiras décadas do século XX (COSTA, 2008).

Neste período, o regime autoritário instaurou a censura das mais diversas formas de manifestação artística e cultural, além da prática de perseguição e tortura de oponentes políticos. As pesquisas acadêmicas acerca da ditadura e as políticas públicas de reparação de crimes estatais, no entanto, até meados dos anos de 2010, raramente tratam dos modos de existência das homossexualidades durante o período e das “formas de repressão dos corpos marcados por sexualidade ou identidade de gênero dissidentes” (QUINALHA, 2017, p. 19). A escassez de pesquisas sobre o tema associada à emergência da contracultura na década de 1960, contribuíram para a construção do discurso de que a repressão política era dura e o controle moral brando. No entanto, pesquisas recentes, como a de Renan Quinalha, apontam para o equívoco dessa interpretação, a partir da análise de documentos das agências de Estado.

De acordo com Quinalha, o aparato repressivo criado para a perseguição de oponentes políticos também foi utilizado como veículo de implantação dos ideais de moral e de bons costumes defendidos pelo regime, em especial após o fim da luta armada, quando os agentes ficaram livres do monitoramento de guerrilheiros.

⁵⁵ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo; Mestre em História da Arte pela UNIFESP (2019); Pós-graduada em Gestão de Bens Culturais pela FGV (2017).

⁵⁶ Quanto à periodização da ditadura militar no Brasil, há divergências sobre o ano de encerramento. Alguns estudos adotam 1985, em função da posse do primeiro presidente civil; outros 1989, por conta da primeira eleição direta de um presidente civil; e há ainda aqueles que adotam 1988, ano da promulgação da Constituição, que estabelece a ordem democrática.

O pesquisador aponta ainda que essa perseguição apresentava um recorte de classe, na medida em que a repressão às homossexualidades e travestilidades⁵⁷ em cidades como São Paulo, por exemplo, se dava de modo mais violento nas ruas do centro do que nas boates gays dos bairros nobres.

Diante deste contexto repressivo que se espalhava pela América Latina em países como o Chile, entre outros, coloca-se a questão: como se deu a prática de fotografias da região quanto ao tema das homossexualidades e travestilidades? Este artigo propõe, portanto, uma reflexão comparativa entre os trabalhos realizados por Madalena Schwartz e Paz Errázuriz com as travestis e transformistas, no Brasil e no Chile, durante a ditadura militar nos dois países.

Madalena Schwartz, nascida em 9 de outubro de 1921, em Budapeste, Hungria, emigrou para a Argentina aos 13 anos, instalando-se em Buenos Aires. Em 1960, já casada e com dois filhos, mudou-se para São Paulo, onde permaneceu até o fim da vida. Morando e trabalhando no centro da cidade, onde administrava uma lavanderia, começou a fotografar em 1965, quando teve acesso a uma câmera 35mm. No ano seguinte, já estava associada ao Foto Cine Clube Bandeirante, que frequentou a década de 1980, aprendendo ali os fundamentos da prática fotográfica e estabelecendo um circuito de relações que estimulou seu interesse pela atividade. Trabalhando principalmente com fotografia preto e branco, em 35mm, Madalena desenvolveu uma estética baseada no princípio do *chiaroscuro*. Nos primeiros anos como fotógrafa, realizou coberturas fotográficas de congressos e *stills* de peças teatrais, mas foi como retratista que seu trabalho ganhou projeção. Colaboradora frequente de revistas como *Cláudia*, *Íris*, *Lui*, *Status*, *Vogue*, *Planeta*, e também da TV Globo, Madalena teve seu trabalho incorporado aos espaços da arte a partir das exposições promovidas por Pietro Maria Bardi, no MASP, em 1974, 1975 e 1983. Composta, principalmente, de retratos, a produção de Madalena – cerca de 16 mil negativos, 450 slides e 1000 ampliações – integra o acervo do Instituto Moreira

⁵⁷ Neste artigo, optei pela categoria travestilidade. “Como indicam vários pesquisadores, o termo travestilidade, em oposição ao travestismo, contempla a imensa complexidade das formas de expressão travesti existentes, considerando a heterogeneidade dos modos de ser no mundo que é configurado pela cultura travesti” (LOPES, 2016, p. 150).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Salles desde 1998. Dentre as fotógrafas que fazem parte da Coleção MASP/FCCB, Schwartz é a única que está presente também na Coleção Pirelli/MASP.

Paz Errázuriz, por sua vez, é uma mulher de outra geração e com uma trajetória de vida muito distinta de Madalena Schwartz. Nascida em 2 de fevereiro de 1944, em Santiago, no Chile, estudou Educação em Cambridge, Inglaterra, onde se formou em 1966, e na Universidade Católica do Chile, na qual se graduou em 1972. Professora infantil, com o golpe militar foi obrigada a deixar as escolas em que lecionava e passou a se dedicar integralmente à fotografia. Autodidata, publicou, em 1974, o livro *Amália*, com textos e fotos para crianças, atualmente considerado um dos primeiros fotolivros latino americanos. Em 1981, fundou a Associação de Fotógrafos Independentes (AFI), organização de profissionais que cobriam protestos e eventos políticos durante a ditadura. Em trabalhos como *Adormecidos*, de 1981, que retrata pessoas que dormem pelas ruas da cidade, ou *O infarto da alma*, de 1992, sobre o amor em um hospital psiquiátrico, Paz realiza o que define como um trabalho documental. Apenas em 1993 a fotógrafa teve acesso a uma educação formal em fotografia, quando frequentou o International Center of Photography (ICP), em Nova York. Em 2020, o Instituto Moreira Salles de São Paulo realizou uma exposição retrospectiva dos trabalhos de Paz percorrendo suas principais séries fotográficas que retratam além das pessoas em situação de rua e dos internos em hospitais psiquiátricos, integrantes de pequenos circos, lutadores de boxe amador, cegos, idosos, indígenas de etnias em processo de extinção, prostitutas e as travestis. Os ensaios de Errázuriz, realizados principalmente em preto e branco, resultam de um processo criativo baseado na convivência. Considerada a mais célebre fotógrafa chilena da atualidade, Paz Errázuriz segue em atividade (PAVAM, 2017).

A partir dessa descrição de dados acerca da vida de ambas as fotógrafas é possível perceber algumas diferenças nas trajetórias, que vão além da diferença de geração. Enquanto Paz teve acesso ao ensino superior e se decidiu pela profissão ainda na juventude, Schwartz não cursou a universidade e só iniciou uma carreira como fotógrafa beirando os cinquenta anos. Por outro lado, Errázuriz se dedicou à fotografia como profissão a partir de uma experiência autodidata, enquanto Schwartz aprendeu os fundamentos da fotografia em cursos do FCCB. Apesar das

diferenças, as duas fotografias compartilham o interesse pelas travestilidades e a postura empática em relação aos retratados.

No caso de Madalena, os ensaios com as travestis e transformistas foram realizados, em grande parte, entre 1971 e 1976, período particularmente repressivo da ditadura brasileira, no apartamento onde a fotógrafa morava e mantinha um estúdio, ou nos camarins dos espetáculos em que se apresentavam as travestis e transformistas. (Embora em menor quantidade, há também ensaios realizados em casas de conhecidos e até mesmo ao ar livre, em parques ou quintais.) O interesse de Madalena em retratar essas pessoas é atribuído à convivência estabelecida com elas, no centro da cidade de São Paulo, atendendo na lavanderia e caminhando pela região. Em especial, à relação com seu cabeleireiro, Danton, cujo processo de transição a fotógrafa acompanhou e retratou até a mudança dele para Nova York, quando passou a se identificar como Ludmila.

Ainda que os ensaios com as travestis e transformistas sejam usualmente associados a figuras célebres como Elke Maravilha, Dzi Croquettes e Ney Matogrosso, é importante notar que grande parte das fotografias retratam pessoas anônimas ou pouco conhecidas, trabalhadoras da noite paulistana, indivíduos em processo de transição ou que buscam na fotografia um meio para uma expressão de gênero dissidente. Dessa maneira, Madalena colaborou com o processo de construção de identidade de várias dessas pessoas, que se utilizavam dos retratos para a divulgação de seus espetáculos ou apenas para um fim pessoal de conciliação com a própria imagem.

No que diz respeito à difusão dessas fotografias, algumas foram apresentadas na primeira exposição individual de Madalena Schwartz no MASP, em 1974, e outras tantas figuraram em um número especial da Revista *Íris*, publicado no mesmo ano. No catálogo da mostra *Retratos*, realizada logo após a aquisição do acervo fotográfico de Schwartz pelo Instituto Moreira Salles, no fim da década de 1990, estão reproduzidas quatro imagens da série de travestis e transformistas. Mas foi apenas em 2012 – quase 20 anos após a morte da fotógrafa e 40 anos após a realização dos ensaios – que por iniciativa de um de seus filhos, o professor Jorge Schwartz, se produziu uma exposição e uma publicação em torno deste tema. O livro *Crisálidas*, editado pelo Instituto Moreira Salles, apresenta um primeiro recorte das

centenas de fotografias que Madalena fez em torno das travestilidades. Por fim, em 2021, ano do centenário da fotógrafa, o IMS realizou uma segunda exposição com esse material: *As metamorfoses: travestis e transformistas na São Paulo dos anos 70*, na qual os ensaios de Madalena foram usados como ponto de partida para uma investigação acerca da produção fotográfica latino americana dedicada às trans. A mesma exposição expunha também algumas das fotografias de autoria de Paz Errázuriz.

Já no caso de Errázuriz, os ensaios fotográficos com as trans ocorreram de 1983 a 1987, durante a ditadura chilena, nos prostíbulos de Santiago e Talca, que a fotógrafa frequentou acompanhada da escritora Claudia Donoso. Cabe lembrar que, de acordo com Rosane Pavam, o regime ditatorial chileno, que vai de 1973 a 1989, proibia e combatia os bordéis⁵⁸, sendo especialmente intolerante com homossexuais e travestis.

A investigação de Errázuriz se inicia no prostíbulo *La Palmera*, em Santiago, com mulheres cisgêneras, mas estas não autorizaram a publicação das imagens com medo de represálias. A exceção foi Evelyn, ou Eve, uma travesti que ficou satisfeita em ver seu rosto nas páginas da revista que noticiava uma exposição de Paz Errázuriz. A partir daí se estabeleceu uma relação que levou a fotógrafa a conhecer a realidade daquelas travestis que, em prostíbulos como *La Jaula*, em Talca, viviam confinadas em minúsculos quartos semelhantes a celas. Como resultado desse trabalho a fotógrafa realizou o livro *La manzana de Adán*, ou *O pomo de Adão*, no qual se concentrou nas figuras de Evelyn, sua irmã Pilar e da mãe de ambas, a costureira Mercedes Paredes Sierra⁵⁹ (PAVAM, 2017).

A fotógrafa documentou a rotina das irmãs e de suas companheiras de trabalho, vestidas como homens quando iam às ruas fazer compras ou ao posto de saúde, mas, em especial, o ritual de transformação que ocorria no fim da tarde,

⁵⁸ No Brasil, prostituição e homossexualidade não eram proibidas por lei, mas o regime autoritário reprimia essas práticas sob a alegação de “vadiagem”. A subjetividade da aplicação de uma lei como essa fazia das travestis, gays e lésbicas alvos preferenciais da polícia.

⁵⁹ Mercedes se mudou para o prostíbulo, onde vivia com as filhas, depois de sofrer toda sorte de perseguições nos lugares em que trabalhava por conta da identidade de gênero e da profissão de Eve e Pilar.

quando se maquiavam e se vestiam para a noite. O ensaio fotográfico de Errázuriz tem desde sua origem um caráter político, uma orientação militante no sentido de dar visibilidade a pessoas perseguidas por sua orientação de gênero, a quem o sistema não deixava alternativas de subsistência além da prostituição, que este mesmo sistema condenava.

La manzana de Adán, livro que resulta desse trabalho, foi realizado graças a uma bolsa Guggenheim que a fotógrafa recebeu entre 1986 e 1987. Lançado em 1990, logo após o fim do regime militar no Chile, o livro foi boicotado pelas livrarias, vendeu uma única cópia e se tornou o primeiro e último livro da Editora Zona.

A partir desta breve descrição dos ensaios fotográficos de Madalena Schwartz e Paz Errázuriz é possível estabelecer algumas aproximações e diferenças entre os trabalhos das duas fotógrafas.

Em ambos os casos, como já foi dito, existe uma atitude empática, um interesse genuíno pelo outro, um desejo de troca, uma atitude não-invasiva. Essa empatia, no entanto, se manifesta a partir de movimentos e em espaços distintos. Enquanto Madalena Schwartz propõe um movimento de acolhimento, algo que foi definido por Gonzalo Aguilar e Samuel Titan Jr. como “a fotografia como hospedagem” (SCHWARTZ, 2021), trazendo seus modelos para o espaço doméstico, o movimento de Paz Errázuriz é de investigação, de deslocamento, de ir em direção aos espaços onde vivem essas mulheres para melhor conhecer suas realidades. Até onde pude observar, em ambos os casos existe uma relação fundamental que impulsiona o contato das fotógrafas com o universo trans. No caso de Schwartz a relação com seu/sua cabeleireiro/a, Danton/Ludmila, e no caso de Paz a relação com Evelyn.

A proposta de trabalho de cada uma das fotógrafas, no entanto, é totalmente distinta. Enquanto Schwartz é uma retratista e constrói, portanto, imagens icônicas de seus retratados, Errázuriz realiza um trabalho documental que, embora resulte em retratos, está ligado ao registro de um momento e de seu entorno. Isso fica evidente na maneira como cada uma delas se relaciona com o ambiente, Schwartz frequentemente trabalhando com um fundo infinito preto ou branco, no qual só o que importa é a figura, e Errázuriz, inversamente, fazendo do ambiente parte fundamental daquilo que está sendo retratado.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

No que diz respeito a equipamento, material e iluminação, Schwartz trabalha principalmente com câmeras 35mm e, de modo menos frequente, com médio formato, quase sempre fotografando em preto e branco mas de vez em quando lançando mão da cor. Embora utilize iluminação artificial em muitas situações, é importante notar que o estúdio de Schwartz, em seu apartamento no 30º andar do Copan, tinha uma excelente fonte de luz natural, utilizada em muitos ensaios. Ainda quanto à iluminação, nesse conjunto de ensaios com pessoas trans existem alguns poucos realizados ao ar livre, durante o dia e, portanto, também com luz natural.

Quanto ao formato das fotografias, Errázuriz se concentra no 35mm, trabalhando com uma Nikon. Sobre a presença de fotografias coloridas no ensaio, a fotógrafa conta que não se trata de um partido estético *à priori*, mas do resultado da escassez de material: ela trabalhava com o filme que era possível adquirir e nem sempre havia filme preto e branco disponível no mercado durante a ditadura chilena. No que diz respeito à iluminação, assim como no caso do uso da cor, a utilização do flash não partiu de uma opção estética, sendo consequência das condições de trabalho em ambientes fechados e escuros. Sempre que possível, no entanto, a fotógrafa buscava documentar suas modelos ao longo da tarde, fazendo uso da luz natural (PAVAM, 2017).

É possível apontar ainda duas grandes diferenças entre os trabalhos de Schwartz e Errázuriz: as atividades das retratadas e a recepção das fotografias no seu período da produção. No que diz respeito às atividades das retratadas, enquanto Schwartz trabalhava, principalmente, com trans que eram profissionais do espetáculo, Errázuriz trabalhava com as profissionais do sexo. Quanto à recepção das fotografias no seu período de produção, é preciso levar em conta as diferenças de contexto. Isso porque Schwartz produziu em um momento de efervescência cultural em torno das questões de gênero como forma de contestação da ditadura brasileira e, estando em consonância com um movimento que ia além do seu projeto criativo, encontrou caminhos para alcançar instituições como o museu, caso do MASP, e a imprensa, caso da revista *Íris*. Errázuriz, por sua vez, trabalhava em um regime ditatorial de uma sociedade extremamente conservadora, em um momento de disseminação da AIDS pelo mundo e, conseqüentemente, de ampliação do

preconceito contra as trans e os homoafetivos. Somados o contexto chileno à atividade profissional das retratadas por Errázuriz, as fotografias encontraram dificuldade para ser difundidas, naquele período.

Como considerações finais deste breve artigo é possível dizer que Madalena Schwartz não demonstrava incômodo em ser uma retratista, categoria de fotografia vista como menos relevante naquele período de valorização do fotojornalismo. Para ela a fotografia era um ofício, um meio de sustento que substituiu o trabalho na lavanderia, além de um meio de libertação. Uma estratégia que permitiu a uma mulher de cerca de 50 anos criar uma nova vida para si mesma, circular em espaços e estabelecer relações que, até então, seriam impensáveis em sua vida de mãe de família judaica e imigrante, pertencente à classe média conservadora.

Por meio da fotografia, Schwartz retrata boa parte da intelectualidade e da classe artística paulistana das décadas de 1970 e 1980, tornando-se ela própria, de certa forma, uma instância de legitimação. Ao incluir as trans entre seus retratados, sendo uma fotógrafa de figuras célebres; ao abrir as portas de um lar burguês para as trans, que usualmente não eram recebidas nesses ambientes; e, em especial, ao levar as imagens das trans para dentro de um museu, no caso o MASP, a fotógrafa, de modo não planejado, rompeu limites do regramento social conservador que pretendia manter as trans em seus guetos.⁶⁰

O gesto de Schwartz, ao abrir sua casa para esses ensaios, gerou burburinho entre as trans do centro de São Paulo, todas desejosas de serem retratadas por aquela senhora. Ter um retrato de Schwartz era um símbolo de status. A importância do gesto da fotógrafa para aquele grupo ficou evidente quando, na noite de inauguração da exposição de 1974, no MASP, a boate *Medieval*, reduto gay daquele período, deu uma festa só para convidados em homenagem à Schwartz. Assim, ainda que nunca tenha assumido uma postura politizada ou militante, Madalena Schwartz realizou um trabalho que afetou as travestilidades paulistanas

⁶⁰ A esse respeito é preciso notar que as fotografias de Madalena que retratam as trans, difundidas no período da ditadura, estando ligadas ao campo do espetáculo, apresentavam as trans de modo teatralizado, afastando suas travestilidades da realidade cotidiana e aproximando-as do campo da fantasia o que, de acordo com Quinalha, seria um fator de abrandamento da censura oficial e da opinião pública (QUINALHA, 2017, p. 79-91).

durante a ditadura, na medida em que colaborou com a visibilidade desses corpos no espaço público.

Paz Errázuriz, por sua vez, recusa a alcunha de retratista, embora muitas de suas fotos resultem em retratos. Nela a intenção é documental e, o trabalho, realizado a partir de uma longa convivência com as retratadas, apresenta grande integração com o ambiente. Para Errázuriz a fotografia parece ser, antes de mais nada, um ato político, um veículo para exercer uma militância que denuncia a marginalização de determinados grupos enquanto traz à tona a humanidade destes mesmos grupos, muitas vezes violentada por um sistema opressivo.

O boicote ao trabalho de Paz, quando do lançamento de *La manzana de Adán*, em 1990, dá a medida do quão interdito era esse tema no Chile logo após a ditadura militar. Por conta do boicote, o trabalho de Errázuriz com as trans acabou tendo pouca reverberação em seu próprio tempo. Foi com o fortalecimento das pautas identitárias em todo o mundo, em especial a partir dos anos de 2010, que o trabalho de Errázuriz ganhou projeção internacional. O ensaio com as travestis passou a ser valorizado e, em 2014, foi lançada uma nova e luxuosa edição do livro *La Manzana de Adan*, digna do projeto realizado pela fotógrafa. Com o passar do tempo, essas fotografias de Paz Errázuriz ganharam uma importância ampliada: a de memória de trabalhadoras do sexo que são apagadas de modo constante das narrativas oficiais.

Por fim, me parece que aqui se dá uma situação curiosa. O ensaio de Madalena Schwartz, que não tem uma motivação política e se aproxima de uma estética fotográfica tida como ultrapassada – a do FCCB –, afeta a representatividade das trans no período simultâneo à produção das imagens. Por sua vez, o trabalho de Paz Errázuriz, que tem uma motivação nitidamente política e está alinhado à estética fotojornalística em voga naquele momento, não consegue interferir em seu próprio tempo, realizando sua intenção de dar visibilidade às travestis apenas *a posteriori*.

Independente das diferenças e semelhanças, ambos os trabalhos integram a memória da comunidade LGBTQIA+ e, cada um à sua maneira, colaboram com o processo de construção da visibilidade de um grupo constantemente perseguido e violentado.

Referências

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 16, n.2, p. 131-173, jul-dez. 2008.

DONOSO, Claudia; ERRÁZURIZ, Paz. **La manzana de Adan**. Santiago do Chile: Zona Editorial, 1990.

_____. **La manzana de Adan**. Santiago do Chile: Fundación AMA, 2014.

LOPES, Fábio Henrique. Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira: apontamentos de uma pesquisa. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 145-167, set. 2016.

PAVAM, Rosane. Busca o meu rosto. **ZUM Revista de Fotografia**, São Paulo, n. 13, p. 20-39, outubro de 2017.

PAVAM, Rosane. Como se fossem freiras libertinas. In: SCHWARTZ, Madalena. **Madalena Schwartz: as metamorfoses**. Gonzalo Aguilar e Samuel Titan Jr. (Org.) São Paulo: IMS, 2021, p. 237-238.

QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)**. São Paulo. 329 páginas. Doutorado em Relações Internacionais. Universidade de São Paulo. 2017.

SCHWARTZ, Jorge. (Org.) **Crisálidas: Madalena Schwartz**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SCHWARTZ, Madalena. **Madalena Schwartz: as metamorfoses**. Organização de Gonzalo Aguilar e Samuel Titan Jr. São Paulo: IMS, 2021.

_____. **Retratos**. São Paulo: IMS, s.d.

A INTERRUPÇÃO CRÍTICA E A REDENÇÃO

LEONARDO RODRIGUES SILVÉRIO⁶¹

A interrupção crítica e a redenção

Minha comunicação parte de uma preocupação a respeito da atualização do conceito de crítica em Walter Benjamin, principalmente em seus textos do início da década de 1920, mas não só. Essa suspeita se estabelece a partir de uma percepção de que quando Benjamin fala de crítica, ele não está dialogando diretamente com a tradição hegeliano-marxista de crítica, que a concebe enquanto motor negativo e dialético. Não excluindo essa tradição, o autor remonta ao início do romantismo alemão e ao seu caráter positivo de crítica: de atualização dos objetos e de continuidade através de uma ruptura com a univocidade sedimentada entre a intenção do autor e a materialidade da obra, como se a vida do autor nos desse a resposta direta da expressão literal de toda sua produção. Fiel à tradição romântica de Schlegel e Novalis, Benjamin explora o campo da estética da recepção e dá grande destaque ao público; à interpretação de leitores que interferem na obra de modo a contribuir com ela, permitindo que compreendamos todas as produções artísticas como verdadeiras obras abertas, e que seria nisso que se encontraria a atualização de todas elas e a possibilidade de que possamos lê-las com os olhos de nosso tempo de agora. A investigação aqui, então, se dá através da caracterização dessa crítica positiva exercida por Benjamin e da determinação – atribuída pelo filósofo – à tarefa do crítico.

Começemos com o diagnóstico dado por Benjamin em *Rua de mão única*: “Loucos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento” (BENJAMIN, 2012, p. 56). Nesse trecho, próximo também dos diagnósticos feitos em seu texto “O narrador”,

⁶¹Graduando do curso de Filosofia da USP, atualmente no 9º semestre; bolsista do PET Filosofia-USP; contato: lsilverio@usp.br.

ele parece evidenciar que a crítica não se separa da constatação de que os valores de seu tempo, a sociedade europeia do início do séc. XX, estão em declínio; que a transmissão dos saberes encontra-se perdida em virtude do avanço da razão instrumentalizada, dos avanços das técnicas voltadas para a guerra e do atrofiamiento de nossas faculdades perceptivas que interpretam o mundo. Tudo isso se dá, também, com a perda das experiências [*Erfahrung*] coletivas, com a predominância das vivências [*Erlebnis*], com a reprodutibilidade técnica, com o avanço dos domínios da informação e, também, com a perda da aura. Sobre essa última, Benjamin diz no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” que “aura” trata-se de uma “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Ou seja, a perda da percepção de distância entre sujeito e objeto, favorecido pelo avanço técnico, atrofia as nossas relações auráticas; atrofia nosso pensamento crítico, pois, mais uma vez, “crítica é uma questão de correto distanciamento” (BENJAMIN, 2012). O fato, então, é que a crítica, junto com tantos outros elementos que compunham a percepção do mundo moderno, declinaram. Porém, novamente, “loucos aqueles que lamentam o declínio da crítica” (BENJAMIN, 2012) e, então, nos perguntamos o porquê. Diante do mundo em que se encontrava, tão propenso ao pessimismo – e Benjamin talvez tenha sido um dos mais pessimistas de seu período como evidenciam seus textos –, parece que Benjamin ainda assim possui um olhar sóbrio (não necessariamente otimista) em relação à situação em que se encontrava.

Nos parece que Benjamin enxerga no eclipse dos produtos do iluminismo a possibilidade romântica de superá-los. O ponto mais baixo parece o melhor lugar para enxergar os demônios que o sono da razão pode produzir – e é aqui que Benjamin atribui uma das determinações do crítico, quando no texto sobre “O surrealismo”, diz: “O crítico pode instalar nas correntes espirituais uma espécie de usina geradora quando elas atingem um declive suficientemente íngreme” (BENJAMIN, 1994, p. 21). Diante das ruínas da civilização, diante dos destroços da guerra, é aí que o crítico deve se encontrar. Quem sabe como trapeiros possamos encontrar, dentre os entulhos, algum achado que nos permita a redenção, salvação e plena realização da justiça – mas voltaremos a isso em breve.

Se faz importante, agora, trazer as primeiras determinações do conceito de crítica para Benjamin, a partir de sua tese de doutorado. Devemos frisar aqui como a teoria da arte no primeiro romantismo está muito vinculada à teoria do conhecimento baseada em Fichte, que compreende o movimento reflexivo como um desdobrar infinito a respeito do objeto apresentado – o que irá inspirar autores do primeiro romantismo alemão estudados por Benjamin, como Schlegel e Novalis. A partir disso, Benjamin reconhece o pioneirismo desses autores ao trabalharem com o conceito de crítica a partir do conceito de reflexão enquanto *medium*, um meio no qual o fenômeno da crítica move-se graças às infinitas reflexões do pensar, um absoluto enquanto medium-de-reflexão. Além disso, negando que o princípio da reflexão seja o Eu, o autor defende o conceito de reflexão desses primeiros românticos por abarcar a possibilidade de abertura a partir de um ponto qualquer que pode se cristalizar (ou tornar-se uma constelação) em conceito: “Apenas com a reflexão nasce o pensamento, sobre o qual se reflete. Daí poder-se dizer que toda reflexão simples nasce absolutamente de um ponto indiferenciado” (BENJAMIN, 2018, p. 48). É com essa noção de ponto indiferenciado da reflexão que não se sustenta no Eu, que temos a passagem para a noção de “obra de arte” que, a princípio, trata-se de uma reflexão “livre-do-Eu”. Sendo assim, temos a “arte como o medium-de-reflexão absoluto”, isto é, ela é o campo fundamental onde se desenvolve o pensamento e fundamenta a *Bildung*, seja entendida pela aparência da cultura, da formação, da harmonia, do gênio, da ironia, da religião, da organização ou da história (Cf. BENJAMIN, 2018, p. 52). A crítica, nesse contexto, é entendida enquanto um *medium* de reflexão, isto é, como um meio ambiente ou um espaço no qual as experiências do pensamento podem se realizar de maneira propícia com diversos estímulos. O que dá energias a esse campo é o caráter positivo da crítica que instiga a pensar o objeto e pensar a si mesma sempre através de todas as brechas que deixamos de explorar. A singularidade da obra de arte nesse medium-de-reflexão é desdobrada à infinitude, o que Novalis chamava de “romantizar”, isto é, dar a aparência de infinito (absolutização ou universalização) ao finito (Cf. NOVALIS apud BENJAMIN, 2018, p. 76).

Esse elemento da romantização no conceito de crítica nos faz compreender que a crítica é um exercício que contribui para a obra de arte mais do

que a julga ou, nas palavras de Benjamin, “a tarefa da crítica é o acabamento da obra” (BENJAMIN, 2018, p. 113) – e por isso Novalis diz que algumas obras não necessitam de recensão, pois a crítica desdobra, intensifica e potencializa o próprio germe em desenvolvimento da obra, no sentido de uma “obra aberta” ou “obra incompleta” que aspira ao infinito, isto é, um desdobrar infinito que pensa a si mesmo e que, por mais que se esforce, manterá seu caráter de aspiração inconclusiva, pois a crítica aceita a si mesma como inacabada, mas com um potencial de atualização imanente. Por isso, também, a crítica de Schlegel sobre o Wilhelm Meister, de Goethe, é entendida não como julgamento, mas como uma continuação do próprio romance ou, de outra maneira, um juízo que é ele mesmo uma obra de arte, como um “método de seu acabamento” (BENJAMIN, 2018, p. 77). Schlegel seria, na visão de Novalis, o leitor verdadeiro, pois era crítico (positivamente) e, dessa maneira, um “autor ampliado” (Cf. NOVALIS apud BENJAMIN, 2018, p. 77), um “filosofante” que “filosofa a si mesmo” e que realiza “o ato de saltar por cima de si mesmo” (BENJAMIN, 2018, p. 75).

Já na segunda parte da tese, Benjamin passa a trabalhar diretamente no campo da arte, começando pelo conhecimento através da crítica de arte neste medium-de-reflexão. Em síntese, o autor determina que “a tarefa da crítica de arte é o conhecimento *no* medium-de-reflexão da arte [...] A crítica é, então, diante da obra de arte, o mesmo que a observação é diante do objeto natural” (BENJAMIN, 2018, p. 74, grifo nosso). Estabelecido o paralelo entre a epistemologia e a estética, temos claramente que a crítica é também um meio de reflexão e de autoconhecimento no campo da arte. O que nos leva a tentar compreender as leis próprias desse campo que constitui cada objeto artístico e que deve ser compreendido e explicitado pelo crítico de maneira reflexiva.

Nesse sentido, a crítica eterniza a obra ao atualizá-la, pois desdobra ativamente seu teor de verdade a partir do seu teor material, para retomar os conceitos que Benjamin utiliza no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, também de Goethe, alguns anos após essa tese de doutorado. O método utilizado por Benjamin para abordar a novela são as noções de “teor material” e “teor de verdade”. Elas se distinguem enquanto “comentário da obra” e “crítica da obra”, respectivamente, o que nos permite compreender a obra de arte em seu contexto histórico e em suas

circunstâncias, mas também nos permite compreendê-la para além dessas determinações materiais que, uma hora ou outra, irão se desfazer. A preocupação de Benjamin é a de compreender a verdade que resta da obra mesmo após sua ruína (material). Por isso ele diz, em *A origem do drama trágico alemão*, que a crítica é a “mortificação da obra de arte” (BENJAMIN, 2020, p. 194), onde vemos ecoar Schlegel: “Pois é da morte do individual que brota a imagem do todo” (SCHLEGEL apud BENJAMIN, 2020, p. 91) e até mesmo na afirmação de Benjamin quando diz que “a crítica sacrifica completamente a obra em nome da coerência da unidade” (BENJAMIN, 2020, p. 92) – e reflexão através de desvios –, “método é caminho não direto” (Cf. BENJAMIN, 2020, p. 16) – aqui a crítica da obra é entendida como a reflexão sobre a obra no sentido de desdobrar o “germe crítico imanente a ela mesma” (BENJAMIN, 2020, p. 86).

Para caracterizar a relação entre eterno e efêmero contida na relação entre obra de arte (seu teor de verdade) e vida histórica (seu teor material), Benjamin trabalha com os conceitos de ideia e a ideia de origem.

A formulação clássica de Benjamin sobre as ideias está contida na frase “as ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 2020, p. 22). As ideias são universais que não são leis, mas sim fragmentos; estrelas contidas nas constelações construídas pelo conceito. Sem isso elas são obscuras, mas, quando circundadas pelos fenômenos através do conceito, tem-se a “salvação dos fenômenos” e a “representação das ideias”. “A ideia define-se pela impossibilidade de renunciar a uma separação com o fenômeno. Essa é a natureza dialética que lhe atribui Benjamin” (CASTRO, 2011, p. 73). A ideia de origem, por sua vez, distingue-se da noção de gênese, pois, além de ser uma categoria plenamente histórica, a origem “não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer” (BENJAMIN, 2020, p. 34). Ela é um redemoinho que arrasta o material produzido pela gênese. Seu movimento só é compreensível de maneira dupla: de um lado, restauração e reconstituição e, do outro lado, algo incompleto e inacabado.

A dialética do fenômeno originário se dá através da repetição do confronto permanente de uma ideia com o mundo histórico “até atingir a completude na totalidade de sua história” (BENJAMIN, 2020, p. 34), ou então, “a experiência da

origem é aquela da emergência da ideia” (CASTRO, 2011, p. 62) – o trabalho com a obra será não uma redução nela mesma, mas sim uma passagem para a totalidade, isto é, passagem da obra individualizada para o momento em que ela remete para além de si mesma, integrando-se ao todo da história. Isso é o que parece ser dito em uma das teses do último texto de Benjamin: “Este procedimento consegue conservar e suprimir na obra a obra de uma vida, na obra de uma vida, a época, e na época, todo o decurso da história” (“Tese XVII” apud LÖWY, 2005, p. 130). A origem é a experiência histórica do limite – daquilo que resta, apesar de tudo. Ela é a restauração inacabada da revelação e que possui uma temporalidade específica que “implica tanto a retomada do passado, que não pode voltar a ser idêntico, quanto a abertura para o futuro, enquanto experiência de inacabamento” (CASTRO, 2011, p. 76). Ela é indicação da crise: proximidade do aniquilamento e possibilidade da redenção. E é sobre essa crise que a crítica trabalha, para que se possa superá-la.

É papel do crítico identificar, entre as intermitências da aparição, os momentos de possibilidade nos quais o teor de verdade pode surgir como um lampejo de uma imagem dialética; reaparecer e “redesaparecer”. Se o teor material se dá pelas madeiras e cinzas, o teor de verdade deve incendiar esses materiais. Esse é o processo de fazer a obra. Seu papel é destacar o momento em que o “outro” choca-se com o “agora”, pois somente assim o teor de verdade pode aparecer, apesar de tudo. As manifestações não escondem a verdade, mas são a própria verdade enigmática. É essa dialética da destruição da fonte material do teor de verdade que o crítico deve captar, uma vez que é somente com a queima desses materiais que a luz se manifesta. A crítica tem a tarefa de quebrar a obra para salvá-la. Ela se faz através da reflexão, e essa, por sua vez, deve conter um “caráter destrutivo” que dissolve falsas identidades e faz emergir novos caminhos ou caminhos que foram deixados de lado com o tempo, mas que ainda têm potencial para irromper na história através da transmissão e da herança. Essa historicização da obra de arte através da crítica é um meio para o crítico desfazer o fundamento mítico que a encanta de beleza e harmonia e, dessa maneira, garante a interlocução da obra singular com as demais em um *continuum* do tempo que é capaz de dialogar com todos os seus leitores presentes e posteriores. Uma obra imaculada,

presa em si mesma, não passa de uma falsa beleza frágil sem capacidade de ser criticada. Como diz Castro:

O problema levantado pela crítica é o da necessidade de colocar em xeque toda visão mítica da obra de arte e da linguagem poética, que deve ser substituída por uma concepção absolutamente histórica e teológica, ciente de que toda beleza é efêmera, está destinada a fenecer (CASTRO, 2011, p. 140).

Aqui podemos compreender plenamente, então, a base utilizada por Benjamin para criticar a novela de Goethe. O filósofo não mantém seu olhar fixado no passado, preso à finitude da obra, mas tem seus olhos ancorados em seu tempo e em direção ao seu tempo, pois é “o próprio mundo que se pensa quando nós o pensamos” (CASTRO, 2011, p. 149). Benjamin atualiza a obra e, ao continuar o movimento do teor de verdade da obra, ele pensa seu próprio tempo a partir da novela e ao mesmo tempo a atualiza. O autor sustenta esse posicionamento até em seu último texto, a respeito do conceito de história, quando critica os historiadores que simpatizam com os vencedores e tentam se transportar para o tempo específico, desconsiderando todo o movimento histórico posterior. Benjamin atualiza a obra e, ao continuar o movimento do teor de verdade da obra, ele pensa seu próprio tempo a partir da novela e ao mesmo tempo a atualiza. Em síntese, Benjamin afirma – na tese de doutorado – que trata-se de “descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas” (BENJAMIN, 2018, p. 77), que mais tarde se explicitaria na dialética entre teor material e teor de verdade. A contribuição de Benjamin enquanto autor ampliado é a explicitação de como se dá a continuidade histórica de determinados conceitos, isto é, sua origem, e de que maneira esse estudo pode favorecer a possibilidade de romper com a linearidade vazia e homogênea da história, muitas vezes violenta contra aqueles que são tidos como os vencidos, os explorados e os oprimidos.

Posteriormente, essas concepções de crítica se mantêm, mas evidenciam-se o caráter destrutivo da crítica, que não visa propriamente “o despertar da consciência nas obras vivas, mas a instauração do saber nas obras que são mortas; a contemplação da obra como ruína em nome de seu núcleo redentor, seu teor de verdade” (CASTRO, 2011, p. 154). O caráter da crítica é o de descontinuidade; de ruptura. As linhas que tomam a aparência de crítica acabam por legitimar uma

continuidade; um procedimento aditivo; um direito; uma força que se faz justa. É uma apologia [*Würdigung*] do instituído e, por isso, nas teses *Sobre o conceito de história*, Benjamin diz que “*Würdigung* é empatia com a catástrofe” (BENJAMIN apud SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 169), isto é, catástrofe é que as coisas fiquem tal como estão (Cf. BENJAMIN, 1989, p. 174). O exercício crítico de Benjamin é de fazer explodir o *continuum* (Cf. “Tese XIV” de BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 119), e aquele historiador materialista ou aquele crítico que não seja capaz de realizar isso é empático com a história dos vencedores e seu cortejo triunfal – a institucionalização da barbárie em cultura.

O trabalho do crítico, para Benjamin, não visa o seu objeto como “uma relíquia de museu, mas sim [como] algo que é encontrado sempre a partir do presente” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 172-3) – dada essa necessidade de sempre se atualizar, a crítica mira o agora. E, neste nosso tempo, dada a emergência e iminência da catástrofe climática, a crítica *necessita* ser renovada e exercitada. Assim, o foco de Benjamin se dá menos no progresso e mais na *atualização*. Conhecimento, para ele, estaria próximo da noção de saber ler o passado (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 174).

Por isso crítico também é próximo do historiador materialista: ambos, tal como um trapeiro, buscam nos restos do progresso, os cacos da história deixados para trás – todos os sonhos e promessas que foram soterrados com as derrotas dos explorados e oprimidos vencidos ou, como diz Seligmann-Silva, “a crítica, assim como o historiador/colecionador, vai colher no passado as esperanças, as utopias – reveladas pelas imagens dialéticas – para redimi-las do seu esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 179).

O nosso olhar crítico visa o futuro, mas Benjamin olha para o futuro fazendo um *desvio* pelo passado revolucionário para buscar essas energias que precisamos para superar o agora. Nós buscamos as forças messiânicas de nosso tempo através do conhecimento do passado, pois esse poder messiânico não se dá apenas de maneira contemplativa, mas também ativa, pois visa a transformação revolucionária do presente – ele não busca apenas conservar o passado, mas fazer com que o antes choque-se com o agora. Benjamin busca a fissura para romper o fatalismo entre o “ainda não” e o “tarde demais”.

Diante do que foi dito até agora, resgatamos aqui a tarefa do crítico, uma “atitude perante a catástrofe que, ao invés de relativizá-la e naturalizá-la, visa à interrupção do ciclo de violência, impedindo sua repetição e fazendo emergir novas formas de vida” (SANTOS, 2016, p. 43). Trata-se de ser capaz de encarar os problemas do presente de frente, enxergando todo seu processo de constituição histórica e nisso buscar pelas certezas trêmulas sedimentadas pela ordem vigente para que encontremos seus limites em crise, pois é nesse espaço que devemos intervir e buscar pela revolução que possa redimir os de agora e os de outrora, que ainda sofrem. E esse sofrimento não pode ser ignorado, pois, enquanto ele se mantiver, “também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (“Tese VI” de BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 65). O que se mantém, através da crítica, é a atualização da esperança utópica garantida pela força messiânica recebida por cada geração (“Tese II” de BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 48). Nos parece que a crítica, nesse contexto, é esse esforço de escovar a história a contrapelo (Cf. “Tese VII” de BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 70) para que se possa verdadeiramente trazer à tona o sofrimento dos vencidos da história, de maneira que se possa realizar uma reparação histórica através da rememoração histórica das vítimas do passado, pois essa redenção seria também uma salvação para todos, de maneira a cortar o vínculo histórico que sustenta uma violência contínua. Para Benjamin, se faz fundamental lutar por uma verdadeira história universal, “baseada na rememoração universal de todas as vítimas sem exceção”, que “somente será possível na futura sociedade sem classes” (LÖWY, 2005, p. 95).

Por fim, gostaríamos de encerrar reiterando essa necessidade que está na origem do conceito de crítica trabalhado por Benjamin: a potência positiva de atualização. Mais do que uma negação do real, neste conceito há uma capacidade ampla e complexa de lidar com constelações de ideias passadas, que germinam no presente e nos oferecem meios para antecipar o futuro (melhor que a analogia progressista e linear de “saltar para o futuro”). Frente à iminência de uma catástrofe, nosso olhar melancólico não deve contribuir para cultivar um conformismo fatalista, mas para aproveitar as brechas possíveis para que possamos romper com esse aparente destino único e recuperar a abertura da história, de maneira a salvar e

redimir todos aqueles que ousaram e ainda ousam sonhar com um mundo radicalmente outro. Como diz Benjamin ao encerrar seu ensaio sobre a novela de Goethe: “apenas em virtude dos desesperançados nos é concedida a esperança” (BENJAMIN, 2018, p. 121).

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. As afinidades eletivas de Goethe. In: **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2018.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução, prefácio e notas de Márcio Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. Parque central. In: **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Revisão técnica de Márcio Selligman-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CASTRO, Claudia. **A alquimia da crítica**: Benjamin e As afinidades eletivas de Goethe. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

SANTOS, A. H. P. Os condenados à culpa em “As afinidades eletivas” de Goethe. *Cadernos Walter Benjamin*, Ceará, v. 16, p. 43, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo**: Walter Benjamin romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras, 2020.

CORPO E LINGUAGEM: QUANDO MUDAR A LÍNGUA É MUDAR O MUNDO

LUCAS DILACERDA⁶²

Saltar em abismos onde a linguagem não está posta, pois ela precisa ser inventada. Isso é poética. Neste artigo, eu gostaria de ensaiar a hipótese de que a poética é o processo de fabricação de um artifício que dá acesso ao campo do sensível. Esse processo pode se dar de diversas maneiras, a partir do uso de diferentes materialidades, técnicas e linguagens artísticas que abrem caminho para uma zona imaterial de sensibilidade, que é o próprio campo do sensível. E esse sensível se refere ao campo dos afetos, do desejo, do corpo, da percepção, da imaginação, da intuição, da fabulação etc. Por isso, sustentamos a hipótese de que a poética é um modo de acessar o sensível a fim de conhecê-lo, mas também de transformá-lo.

A linguagem é uma ferramenta limitada para conhecer o sensível, e mais limitada ainda quando se trata de transformá-lo. Enquanto for tratada como representação dos corpos, a linguagem ficará restrita ao conhecimento racional, científico e mecanicista das causas e dos efeitos. Fechada em si própria, a linguagem se projeta no mundo e reflete a si mesma. Desse modo, a linguagem se transforma no seu próprio veneno e se encarrega de fabricar as suas próprias ilusões, sendo ela mesma uma ilusão de si.

Vemos jorrar do bojo da linguagem todas as suas ilusões que formam o seu limite e a sua prisão: metafísicas transcendentais, deuses transcendentais, representações, palavras-unidades para o mundo-multiplicidades, igualação do não-igual, identidades, dualismos, binarismos etc. Vemos nascer a pele do mundo. A linguagem encobre o mundo com uma pele de ilusões, que menos nos conecta com as forças sensíveis, e mais nos acorrenta às formas dominantes. A linguagem sufoca o mundo e aprisiona o real. Ela é a nossa corrente e o nosso veneno.

⁶² Lucas Dilacerda é curador e crítico de Arte. Graduado (Licenciatura e Bacharelado) em Filosofia, com distinção *Summa Cum Laude*, pela Universidade Federal do Ceará (UFC); Mestre em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte pela UFC. E-mail: lucasdilacerda3@gmail.com.

Na transcrição *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França* (1977), o semiólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915-1980) afirma que “a linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva” (BARTHES, 1980, p. 11). Barthes aponta para a inseparabilidade entre linguagem e poder, entre língua e servidão. Portanto, não basta dizer que existe a linguagem do poder (a língua de uma suposta classe dominante), mas é preciso radicalizar e afirmar que existe o poder da linguagem (a língua como um sistema de dominação).

No platô 4 *Postulados da linguística*, do livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2* (1980), os filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) escrevem uma crítica a quatro paradigmas da linguística, são eles: 1º) A linguagem seria informativa e comunicativa; 2º) Haveria uma máquina abstrata da língua, que não recorreria a qualquer fator “extrínseco”; 3º) Haveria constantes ou universais da língua que permitiriam defini-la como um sistema homogêneo; 4º) Só se poderia estudar cientificamente a língua sob as condições de uma língua maior ou padrão. Para Deleuze e Guattari, a linguagem não é essencialmente informação e comunicação. Para eles, antes de tudo, a linguagem é transmissão da palavra de ordem.

A unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem. [...] que consiste em emitir, receber e transmitir as palavras de ordem. A linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 12).

A linguagem é a propagação da palavra de ordem do poder dominante, ela pede obediência e servidão ao mundo como conhecemos. A linguagem dita o que se pode dizer (o dizível e o indizível) e o que se pode ver (o visível e o invisível), ela dita o campo do possível e do impossível, do pensável e do impensável, por isso, ela é ditadora por natureza.

Retomando Barthes, “um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer” (BARTHES, 1980, p. 11). As palavras de ordem da linguagem nos pedem obediência e servidão ao mundo como conhecemos, aos seus modos de dizer (dizibilidades), aos seus modos de ver (visibilidades), e ao seu campo de possibilidade de ser e de pensar. Por isso, Barthes

então conclui que “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1980, p. 13).

A linguagem é um modo de subjetivação, ela é uma das tecnologias de controle do poder para adestrar a multiplicidade do corpo político dentro dos limites da cerca do mundo como conhecemos. Por isso, para Deleuze e Guattari, a linguagem não é essencialmente informação e comunicação, ou seja, a linguagem não é essencialmente representação. Para eles, antes de tudo, a linguagem é performativa.

Nas conferências organizadas e publicadas no livro *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1951), o filósofo britânico John Langshaw Austin (1911-1960) desenvolve a tese de que a linguagem não é apenas uma representação dos corpos, mas que ela é também uma produção dos corpos, ou seja, Austin desenvolve a tese de que a linguagem faz coisas e analisa as condições de possibilidade de quando dizer é fazer, isto é, quando as palavras se tornam ação.

Austin faz uma distinção de dois usos diferentes da linguagem: 1) a linguagem constativa; e 2) a linguagem performativa. A linguagem constativa é uma declaração (juízo) que pode ser afirmativa ou negativa, e que pode ser verificável e assumir o valor de verdadeira ou falsa. A linguagem constativa é descritiva, ou seja, ela é uma descrição de um estado de coisas no mundo. Já a linguagem performativa é um proferimento realizado por um sujeito dentro de um contexto específico e que é inverificável e não pode assumir o valor nem de verdadeira e nem de falsa. A linguagem performativa é produtiva, ou seja, ela é uma produção de um estado de coisas no mundo, como, por exemplo: a declaração do casamento pelo padre, a sentença de culpa pelo juiz etc.

No texto *Assinatura acontecimento contexto* (1991), o filósofo franco-magrebino Jacques Derrida (1930-2004) faz uma crítica à teoria dos atos de fala de Austin, apresentando dois conceitos fundamentais como a iterabilidade e a citacionalidade.

No texto *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (1993), a filósofa estadunidense Judith Butler (1956-) faz uma leitura de Derrida e a influência da teoria dos atos de fala de Austin, em especial os proferimentos performativos da

linguagem, para a construção de sua teoria pós-feminista e de gênero, no texto em que a autora responde às críticas recebidas pelo seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), onde apresenta a sua tese de que o gênero nem é um determinismo biológico e nem uma construção social, mas sim o constructo de uma performatividade de gênero produzida pelo discurso e pela linguagem.

Ainda no platô 4 *Postulados da linguística*, Deleuze e Guattari retomam a teoria dos atos de fala de Austin para escrever a sua crítica aos pressupostos da linguística. Para eles, a linguagem não é essencialmente uma representação dos corpos, mas, antes disso, a linguagem é uma produção dos corpos. As palavras de ordem são transformações incorpóreas que se atualizam nos corpos. Pois a linguagem é um incorporal (virtual) que se materializa nos corpos (atual). Portanto, existem discursos sobre o corpo e corpos que falam, isto é, discursos que fabricam o corpo e corpos que fabricam o discurso.

Assim como as quatro ligações orgânicas do carbono, existe uma tetra valência do agenciamento. No eixo horizontal, ele é 1) Agenciamento maquínico dos corpos; e 2) Agenciamento coletivo de enunciação. Ou seja, o agenciamento é uma conexão entre corpo e linguagem. No eixo vertical, ele possui 3) Pontas de territorialização; e 4) Pontas de desterritorialização. Ou seja, o agenciamento é uma potência de conexão dura entre corpo e linguagem, mas também possui uma potência de desconexão ou de conexão maleável entre corpo e linguagem, isto é, uma potência de desfazer os discursos sobre o corpo e de engendrar corpos que falem novos discursos.

Tetra valência do agenciamento. Um exemplo: o agenciamento feudal. Considerar-se-ão as misturas de corpos que definem a feudalidade: o corpo da terra e o corpo social, os corpos do suserano, do vassalo e do servo, o corpo do cavaleiro e o do cavalo, a nova relação que estabelecem com o estribo, as armas e as ferramentas que asseguram as simbioses de corpos – é tudo um agenciamento maquínico. Mas também os enunciados, as expressões, o regime jurídico dos brasões, o conjunto das transformações incorpóreas, principalmente os juramentos com suas variáveis, o juramento de obediência, mas igualmente o juramento amoroso, etc: é o agenciamento coletivo de enunciação. E, de acordo com o outro eixo, as territorialidades e reterritorializações feudais, ao mesmo tempo que a linha de desterritorialização que arrebatava o cavaleiro e sua montaria, os enunciados e os atos. Como tudo isso se combina nas Cruzadas (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 32).

Nessa perspectiva performativa e produtora da linguagem, ela não é apenas uma descrição do mundo, mas ela é a criação de um mundo. E que mundo foi esse criado pela linguagem? E como criar novos mundos possíveis com a linguagem e apesar da linguagem? Se a linguagem é o seu próprio veneno, qual seria então o seu antídoto?

Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística (BARTHES, 1980, p. 14).

A poética é o antídoto da linguagem, ela é a saúde e a vitalidade. Entretanto, a poética não está fora da linguagem, ela é o *seu* fora. Esse fora não é nem o exterior nem o interior, ele é o espaço entre, que se produz na zona cinza da linguagem. Seguindo as pistas de Barthes, a poética é “trapacear com a língua, trapacear a língua” (BARTHES, 1980, p. 15).

Como diz a artista e psicóloga Castiel Vitorino Brasileiro (1996-), neste jogo não se trata de ganhar ou perder, mas sim de “ganhar perdendo e perder ganhando”. Também parafraseando a artista e professora Dodi Leal (1984), trata-se de “entregar não entregando e não entregar entregando”.

A poética da linguagem aponta para epistemologia da burla (é preciso conhecer as regras do jogo), para uma ética da malandragem (é preciso saber mentir sobre os seus passos) e para uma estética do truque (é preciso criar disfarces para passar imperceptível).

No texto *Poéticas e finanças* (2011), o filósofo italiano Franco Berardi (1949-) aponta uma pista para renegociarmos com a linguagem e pensarmos a poética como uma “desautomação da palavra e de reativação da sensorialidade” (BERARDI, 2020, p. 23). Estamos atravessando uma crise que não é apenas financeira e econômica, mas também é uma crise da linguagem e da sensibilidade.

Portanto, para que a linguagem acesse o sensível, ela própria precisa se tornar sensível. A linguagem deve se tornar poética, sensível, mística, feitiço e magia. A linguagem precisa se reencantar com as suas raízes loucas, delirantes, oraculares e videntes.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Na instalação *Feitiçamentos da língua* (2021), a artista cearense Maria Macedo (1996-) apresenta frases, rezas e ditos populares colhidos de suas experiências e encontros da sua região (Figura 1). Nessa ação, Maria retoma a força curativa da palavra, tanto na reza como também na profecia de vida. Vida esta que se refere a fertilização da terra, do plantio, mas também das vidas nesse território seco e infértil que se chama Brasil.

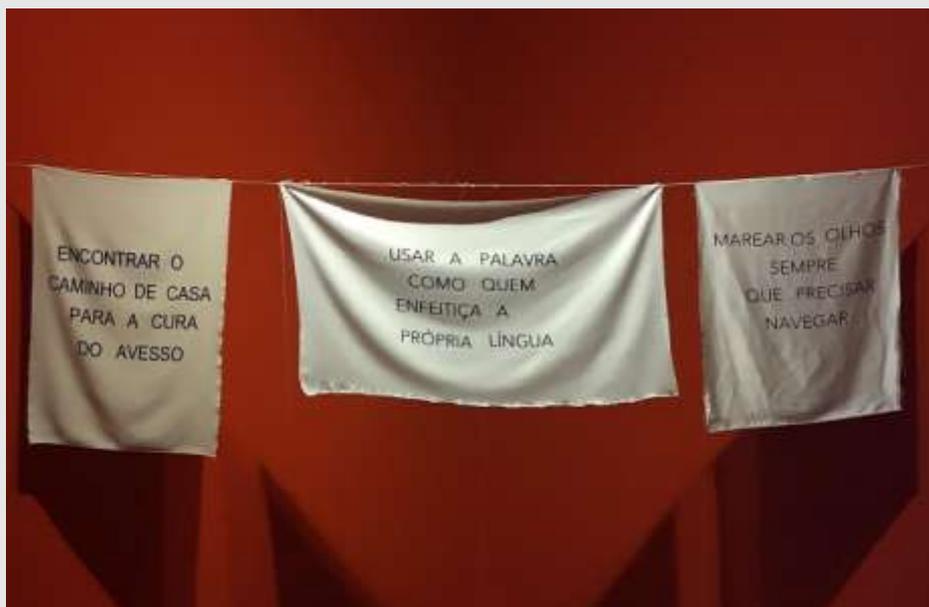


Figura 1: *Feitiçamentos da língua* (2021), Maria Macedo.
Fonte: Arquivo pessoal.

Apesar do Brasil, Maria escreve suas rezas em sacos de estopa que armazenam o alimento. Sendo as próprias rezas o alimento e o adubo para nos fertilizar e nos reflorestar. Maria dobra e torce a língua e a faz dizer algo de impossível, algo que nos transforma e nos modifica. Ela lança um feitiço e planta em nós uma semente de um germe por vir.

Artaud dizia que escrevia para os analfabetos. Ele escrevia no lugar dos analfabetos, como se para escrever fosse preciso se tornar um analfabeto em sua própria língua, como se fosse preciso desaprender as palavras que a norma sussurrou em nossos ouvidos. Para escrever, era preciso aprender uma outra língua, era preciso escrever em uma linguagem alienígena. Escrever para os analfabetos, escrever para aqueles que não têm língua, para aqueles que ainda estão por vir e que ainda não tem linguagem, para aquelas existências estrangeiras em sua própria terra.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Escrever para os analfabetos para dar uma língua àqueles que ainda não o tem, para tornar dizível aquilo que é indizível. Como se fosse preciso torcer a língua para fazê-la dizer algo de impossível. Como se fosse preciso enfeitiçar a língua para enfim conseguirmos pensar algo de novo. Diante da escrita poética, nós é que nos tornamos analfabetos, porque somos obrigados a reaprender a ler o mundo e a nós mesmos.

A filosofia, a arte e a literatura nascem do grito dos animais, como se o escritor precisasse escrever a força do grito. O escritor é alguém que força a linguagem até um limite que separa a linguagem da animalidade, limite que separa a linguagem do grito, que separa a linguagem do canto. O escritor escreve para os animais, para as plantas e para os minerais. O artista é alguém que promove um reflorestamento da linguagem, ele é aquele que aprendeu a cultivar a terra e fertilizar as palavras.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh: o suicidado pela sociedade**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2017.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução e apresentação de Danilo Marcondes de Souza Filho. 1. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BARTHES, Roland. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. In: **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- BERARDI, Franco. Poéticas e finanças. In: **Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem**. Tradução de Humberto do Amaral. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude**. São Paulo: n-1 edições; Editora Hedra, 2022.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françol. 1. ed. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Postulados da linguística. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LEAL, Dodi Tavares Borges. Fabulações travestis sobre o fim. **Conceição/Conception**, [S. l.], v. 10, p. e021002, 2021.
- PELBART, Peter Pál. Sopro e vibração. In: **Ensaio do assombro**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ADORNO E VALÉRY: O CONCEITO DE AUTONOMIA DA ARTE NA TEORIA ESTÉTICA

MATEUS MATOS BEZERRA⁶³

A estética proposta por Theodor Adorno e a concepção da arte pela arte de Paul Valéry dizem respeito à forma e organização do material, contudo se diferem da ordem da estrutura materialista na questão do método. Essa relação vai se encontrar em como ocorre a constituição da verdade na obra de arte, não imposta pelo autor, mas como uma organização lógica imanente. Uma organização que permite uma comunicação diferenciada, aquilo que não é mais o significante do real, sendo assim uma representação dada pela experiência da imagem como antítese social. Contudo, por ter uma lógica própria, não preestabelecida pela tradição, ela consegue apresentar o conteúdo de verdade de modo autônomo.

A arte se apresenta como um conceito ambíguo, pois, segundo Adorno, a tem como elementos: ser um fato social e apresentar-se através de sua autonomia irrevogável. Esse é o duplo caráter da obra de arte. Para isso, Albrecht Wellmer demonstra a arte como uma forma de síntese, que se difere da lógica da comunicação ordinária. A relação e aparição do sentido na obra de arte, caracterizada pela expressão do não-idêntico, passa antes pela realização da obra enquanto construção estética, mediada pelo sujeito, numa relação onde o sujeito não consegue dominar no material todos os anseios de sentido. Portanto, a obra de arte é trabalho, e seu caráter de fato social não pode ser eliminado ao estudar sua constituição de síntese, pois a arte ainda é dependente da técnica e sua evolução histórica, que auxilia, mas só o sujeito pode mediar o conteúdo de verdade.

Essa síntese, que se difere da comunicação do banal, mas se refere a uma lógica aparente na obra de arte, em cada uma, como uma mônada, se constitui como síntese não violenta. Síntese que apresenta e repele a realidade em que está inserida, criando críticas e vislumbres sobre outras sociedades possíveis, sem ser a

⁶³Graduado em Licenciatura em Filosofia pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT); mateus.matosb@hotmail.com.

da barbárie. A relação entre sujeito e objeto se torna cada vez mais latente, por isso Adorno irá demonstrar que há um teor de verdade diferente na concepção da forma estética da arte (ADORNO, 1982, p. 21).

Assim, podemos entender melhor a influência de Valéry para a síntese e logicidade que a arte apresenta como autonomia e fato social na obra de arte. O primeiro tópico analisado é sobre o caráter de trabalho da arte e sua concepção de trabalho social, pois comunicam pela empiria, são artefatos que tentam interpretar e apresentar a realidade, para além da mera alienação e manutenção do *status quo*, pois a arte se apresenta tanto como a aparência empírica, quanto negação da empiria (ADORNO, 1982, p. 17).

Para entendermos como se dá a autonomia da arte na *Teoria Estética*, primeiro precisamos compreender que a arte é fato social porque, enquanto parte da sociedade e produção humana, ela é trabalho. Adorno, quando pensa a arte como aparência, está criando como a arte será tratada, materializada, enquanto trabalho, pois é produção social no sentido marxista. Aqui há em Adorno um trabalho que não é útil, nem pretende alcançar o absoluto, ou dá ao espírito uma aparência objetiva, a subjetividade seria apenas um momento dessa aparição. A obra de arte irá se cristalizar, no sentido de ter características que a limitam enquanto trabalho. Acima da subjetividade que intenta ser expressa, que urge a aparição, há uma necessidade material, um rigor onde a produção necessita da materialidade (ADORNO, 1982, p. 209).

A arte como fato social a coloca em relação com toda a produção social, em que as correlações humanas estão ligadas ao sistema de divisão social do trabalho. Contudo, enquanto representação exterior, entende-se que há processos que necessitam da sociedade para ocorrerem, em suas transformações técnicas, sociais e tecnológicas. O que importa aqui para Adorno não é só a arte enquanto fato social, mas as transgressões que o princípio de identificação contém, pois, dado o caráter de tendência à identificação da arte, o sujeito acaba por utilizar das técnicas para desenvolver mecanismos que diferenciam.

O que importa é a expressão que a obra de arte realiza, pois, além do prazer, ela nega o mundo que está tentando representar (ADORNO, 1982, p. 209-210). A obra de arte será um fato social, pois em seus momentos ela irá tratar da

sociedade, retratar condições do mundo, em representações que só são permitidas pela existência do social. Assim, elas estão ligadas às tecnologias, aparatos conceituais e à própria visão de mundo permitida pela história, seja no momento de construção ou de interpretação da obra. Isso permite que, enquanto objeto, consiga retratar a validade do mundo em que vive, mas, para Adorno, não se trata de dizer como o mundo pode se tornar apazível, dada a barbárie derivada do mundo administrado.

Para Adorno haveria um modelo de conhecimento diferente na obra de arte, que estaria pautado nos conceitos de racionalidade e mimese. Com isso, Adorno começa a criar uma constelação que permite mostrar como o sujeito irá implantar no construto elementos que permitam que a arte seja um repúdio à sociedade existente. As consequências de tal caráter da arte, que farão com que ocorra a necessidade dela ser autônoma, são as separações da obra entre o aspecto de coisa e o de signo, como observa Albrecht Wellmer, “são estes locais em que, em Adorno, a ideia da arte como uma esfera de validade *sui generis* se destaca e, com isso, também um conceito de sua autonomia” (WELLMER, 2003, p. 36-37).

O que Adorno tenta construir é uma estética que oferece sua autonomia, não apenas pelo fato social que pertence, mas pela realização da objetivação que conduz o sujeito para fora, uma dialética que obriga o espírito a ser expresso para fora, de modo que ele mesmo já não seja o sujeito, que nada mais é que outro elemento na produção da obra de arte, sendo assim outro objeto perante a arte. Essa função subjetiva é a da mediação, interpretação e ordenamento dos materiais, o sujeito não expressa nada, quem expressa é a natureza, e tudo isso é representado pela mimese da imagem do belo natural. Por isso, sem a aparência da obra a ideia ficaria apenas retida na abstração do pensar.

Esse processo é próprio da forma, no entanto, ela carece da aparência empírica para conseguir se comunicar. Na *Teoria Estética*, os elementos que compõem a arte não podem ser considerados únicos para definir sua essência, principalmente, porque a realidade do fato social e a lei formal são ambas necessárias para a arte conseguir expor, pela linguagem, um conteúdo que expresse o fugaz conteúdo de verdade, que o lampejo da verdade produz. Portanto, a forma

depende do social, pois é conteúdo sedimentado, isto é, a representação do significado do em si na arte, a história (ADORNO, 1982, p. 129).

Esse momento de trabalho como produção da obra de arte é nada mais que um momento da arte como fato social, um entre os vários da constelação criada por Adorno, pois ele interliga os momentos da relação da verdade e da produção como momentos integrantes, que não podem ser tidos como a construção da verdade. O destaque é que o momento da aparência não é também a origem do conteúdo social inserido na obra, um fato interessante, pois a forma estética garantirá que haja uma apresentação única do teor de verdade, que não está ligado ao já existente. Adorno quer encontrar o momento em que o não-idêntico, aquilo que não está disposto no mundo administrado, possa ser expresso como um relâmpago.

Wellmer trata a questão da aparência em Adorno como um processo que não expressaria a verdade por si, pois a obra de arte não vai apenas ter sua verdade por tornar aparente, portanto, temos uma realidade que não poderia ser apresentada, fenômeno que Adorno chama da aparição da arte como fogos de artifício, pois é um lampejo que não pode ser captado. A aparência da arte é esse momento em que há a aparência da verdade, de modo que não pode ser captado, nem pelo artista, nem pelo receptor, mas inscrita pelo próprio primado do objeto (WELLMER, 1993, p. 19).

Tais meios podem ser expostos de modo que dependa do trabalho do artista para ocorrer uma inserção não dominadora, isto é, de modo que não pretenda imprimir a identidade como pensamento a ser objetivado. Em Adorno esses elementos são colocados como construção e expressão, o primeiro dado pelo intelecto do autor, meios técnicos e realização social do conteúdo. Já a expressão está ligada com a relação com a verdade, a expressão mimética da obra de arte. A mimese aqui é a expressão do não-idêntico, a realização da própria experiência e não de um pensamento da realização de um discurso que tenta, na linguagem discursiva, retratar a realidade como uma descrição das experiências. Por se tratar de uma realização não tanto definitiva, quanto apresentação do instante da experiência, podemos dizer que os impulsos miméticos da obra de arte são uma realização do contexto da racionalidade expressa pela lógica da própria obra de arte.

O sujeito tomou consciência da perda de poder, que lhe adveio da tecnologia criada por ele, erigiu-a como problema, sem dúvida a partir do

impulso inconsciente de dominar a heteronomia ameaçadora, ao integrá-la no ponto de partida subjetivo para dela fazer um momento do processo de produção. Chegou-se assim ao facto de que a imaginação, o caminhar da obra através do sujeito, para o qual Stockhausen chamou a atenção, não é nenhuma grandeza fixa, mas se diferencia segundo a acuidade e a indistinção. O produto vaporoso da imaginação pode, por seu lado, enquanto meio artístico específico, ser imaginado na sua imprecisão. O comportamento experimental equilibra-se aqui sobre o fio da navalha. É difícil decidir se, remontando a Mallarmé, ele obedece à intenção formulada por Valéry, segundo a qual o sujeito poderia comprovar a sua força estética, permanecendo senhor de si enquanto se abandona à heteronomia ou se, através de semelhante ato, ratifica a sua demissão. Em todos os casos e enquanto os procedimentos experimentais, na acepção mais corrente, se encontram apesar de tudo organizados subjetivamente, é quimérica a crença segundo a qual a arte se esquivaria através deles à sua subjetividade e se tomaria verdadeiramente o Em-Si, que ela não faz mais do que simular (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 45-46).

A arte estaria fazendo uma negação determinada da finalidade, pois ela ainda irá se manter como fato social. Do mesmo modo que ocorre com a tradição, consagrada no debate que veremos com Valéry, e sua influência na hesitação entre construir uma forma que se baseia na tradição, ao mesmo tempo que a nega, essa conservação, um princípio que busca não apenas a fuga do que já existe, mas que, para Adorno, é o princípio de construção da forma, que formula a obra de arte como autônoma.

A arte é *sui generis* por dois momentos da concepção que se coloca enquanto fato social, cuja expressão da realidade, em sua perspectiva histórica, está posta como uma aparição do que ela põe em dúvida e a dúvida de si mesma, postas pela formal. Essa liberdade, conquistada pela sua separação do âmbito sacro, tenta demonstrar uma ordem pouco sustentável, devido ao social que ela se insere ser um completo caos, devido à subversão do mundo administrado. O que Adorno coloca é que a arte tenta representar a imagem do belo natural, pois não consegue representar a experiência da natureza, não sendo uma utopia que busca a reconciliação ao estado natural.

Tal princípio é formalizado pelo material, não como elemento imóvel e apático, que permite que “o material, ao contrário, [traga] consigo uma organização, até mesmo uma intenção que decorre da história; o material, em suma, não é o som ou a cor, por exemplo, mas as relações de sons e de cores produzidas até o momento” (ADORNO, 2020, p. 15). A realidade dada pela experiência não é dada imediatamente, mas por intermédio da forma, por isso ela não reproduz a linguagem

do real de maneira estrita. E essa racionalidade deriva do: “conjunto de todos os momentos da logicidade ou da consequência nas obras de arte é o que se pode chamar sua forma” (ADORNO, 1982, p. 215).

Adorno considera o caráter de trabalho social da obra de arte, por sua composição de contraposição à sociedade, dado por seu surgimento como prática burguesa, mas não somente pelo estado de ser uma relação entre o artefato e a sociedade, ou seja, a arte precisa da mediação do espírito, por meio do trabalho social, para conseguir se tornar aparente. A arte encontrará na sua lei imanente, uma situação de troca, em que tudo nela é para seu outro, pois a obra de arte não é socialmente útil, muito menos tenta se basear nas normas existentes, pois é a cristalização do conteúdo imanente. Somente na lei imanente que ela consegue cristalizar esse conteúdo e distanciar da sociedade que denuncia.

Essa amostragem do que a obra de arte considera autonomia, por meio da forma estética, assegura possibilidade de interpretação do desconhecido, pois é por esse meio que ocorre um “[...] domínio sobre as coisas que como tal não se reconhece” (CHIARELLO, 2006, p. 53). Tais procedimentos são importantes para entender que a obra de arte tem sua autonomia, justamente, na qual a lógica conceitual não consegue demonstrar, pelo princípio de negação determinada.

Dessa forma, o conceito de autonomia está ligado ao modelo de forma e conteúdo de Paul Valéry, que consiste no modelo de forma e conteúdo, mas no momento em que a razão hesita, perante a construção, a significação dos momentos, o momento em que a racionalidade se faz menor perante ao absoluto, permitindo a expressão do não-idêntico. Em Adorno, tal momento ocorre pelo caráter mimético expresso na arte. E, inspirado pelo poeta francês, ele cria uma subjetividade que é a renúncia do momento mimético da autopreservação, mas colocado como mimese do belo natural. A arte vai deixar, assim, de ser mera aparência, mas pelo intuito de impactar o que a natureza não consegue dizer em sua essência, ela permite, pelo traço da objetividade, a realização da linguagem do não-comunicável.

Paul Valéry faz em sua literatura e ensaística um modelo de materialismo que Adorno considera de segundo grau. As afinidades entre o francês e Benjamin são muitas, e o que mais vai nos importar nesse momento é a linguagem da

natureza nesse autor que prega a ausência de religião, mas não o fim da teologia. A autora Elizabeth Kessler ajuda na compreensão de que a estética de Valéry é preocupada em como o espírito se relaciona com a matéria. Ela demonstrará, por meio de uma série de relações entre o materialismo de Benjamin e o de Adorno, a que mais nos interessa, como ocorre a relação entre o espírito, que não corresponde ao absoluto ou o transcendental.

A estética de Adorno é um tanto preocupada em como a noção de forma é importante, pois é a partir de sua aparição que o material é ressignificado, pela mediação do espírito, tornando o conteúdo uma antítese social, ao mesmo tempo que o material posto ali é um fato social ou, nas palavras de Adorno: “Um umbral da consciência social da estética frenda a banalidade é que a estética reflete a crítica social do ideológico nas obras de arte em vez de repeti-la” (ADORNO, 1982, p. 351). O que irá gerar a autonomia é o momento de hesitação do espírito perante ele mesmo, dado que o material de uma obra de arte é nada mais que aquilo que foi mastigado pelo espírito, como nos demonstra Kessler: “A poesia traduz a linguagem das coisas, as coloca de volta à sua primeira aparição” (KESSLER, 1999, p. 82)⁶⁴. Essa tradução que Valéry diz é o momento que Adorno percebe uma marca da relação entre a autonomia da arte que se opõe à sociedade e a razão de ser do material que é por si um conteúdo histórico. O espírito não está pronto, ele precisa passar pelo material, o mastigar, para então absorver na forma estética a autonomia de expressão estética, uma forma que possibilite demonstrar as dores do mundo: “o material, são todos os materiais que receberam a marca violenta do trabalho humano, sua mordida; é o rosto apagado de Abel ao longo da história” (KESSLER, 1999, p. 80)⁶⁵.

Essa concepção de Paul Valéry pode ser melhor compreendida pela obra de Márcio Seligmann-Silva, em “Ler o livro do mundo”: “Esta linguagem ordinária, arbitrária, Valéry iguala à prosa. A principal característica dessa linguagem é justamente sua transitividade – que os filósofos, segundo Valéry, não percebem. O objetivo dessa linguagem é a comunicação; uma vez decodificada a mensagem, o

⁶⁴ “*La poésie traduit la langue des choses, les remet à leur premier apparaître*” (KESSLER, 1999, p. 82).

⁶⁵ “*Le matériau, ce sont toutes les matières qui ont reçu l’empreinte violente du travail humain, sa morsure; c’est le visage effacé d’Abel tout au long de l’histoire*” (KESSLER, 1999, p. 80).

texto vira letra-morta, extingue-se” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 102). Essa concepção, na verdade, será percebida por Adorno em sua filosofia, mas a correlação passa por um sistema em que a relação entre sujeito e objeto não é feita pela intencionalidade. A concepção tomada como referência a Valéry por Adorno é a de que a arte apresenta sua autonomia na lei formal, permitindo que haja uma síntese que não mate a arte, pois ela não serve apenas para ser significada pelo receptor.

A forma supera qualquer intencionalidade do artista, tendo seu teor de verdade convertido ou não ao que ele queria expressar, pois o que importa para Adorno é o primado do objeto artístico. É óbvio que a arte possui seu próprio caráter de produção do trabalho, no qual o artista desenvolve técnicas e habilidades que possam expressar, tecnologias vigentes e até mesmo um retrato que expresse melhor o período histórico. Entretanto, isso não passa de apenas um dos elementos constitutivos da arte, ou melhor dizendo, da construção da arte. A arte tem uma hesitação do espírito, perante a forma e o conteúdo apresentado, entre o como e o que é expresso pelo objeto. Do mesmo modo, ocorre com o inconsciente, pois não é apenas a intencionalidade consciente que não pode ser definida como conteúdo de verdade, mas também as bases da psique do artista muito pouco têm a dizer sobre o objeto realizado.

Adorno, em seu texto *Sem diretrizes*, irá descrever que a normatividade é um problema que limitaria a produção artística, porque a realização da forma, sua construção, busca a expressão, e nem sempre ficará presa a própria obra, como um invólucro estilístico que permite, por si, representar qualquer coisa. Pela cifra do sofrimento do mundo, a realidade expressa essa necessidade da arte de que o novo é o que realiza uma antiga necessidade, aquilo que ainda não foi expresso, pois não encontrara uma forma de se realizar pelas linguagens disponíveis. Trata-se mais de buscar novas construções do que limitar a arte a sempre romper com a tradição. A hesitação limiar entre som e sentido condiz com a criação de uma diretriz, que não pode ser rígida o suficiente para limitar o exprimido. A arte deve dizer, na mônada que constrói, o que é certo e errado, pois é dentro da “complexidade da própria coisa” (ADORNO, 2020, p. 58) e por meio da técnica que é possível demonstrar o que deve ou não ser certo e errado.

Em outro texto, chamado *Sobre a tradição*, Adorno irá demonstrar que essa hesitação é crucial para o conceito de lei formal, que vive o conflito entre fato social e autonomia, pois é somente pela forma que é possível esse rompimento com a mera tradição, ao passo que não se garante uma arte sem a materialidade da história, sendo esses os dois princípios exigidos pela obra de arte. Como diz Adorno: “o que hoje, em diversos meios artísticos, é chamado de redução pertence à experiência de que não se pode utilizar nada além do que é exigido aqui e agora pela forma [*Gestalt*]” (ADORNO, 2020, p. 76).

Tal procedimento é utilizado por Valéry, e já foi analisado nos estudos benjaminianos, em como Valéry tenta expressar esse limiar entre a aparência da poesia – o som – e a construção de sentido, que não é criação, para ocorrer a expressão da verdade. Figuras como a do mar apresentam uma sociedade, ao mesmo tempo que é a sua antítese que desfigura o que o autor quer expressar. Isso seria o que Valéry chama de “hesitação limiar entre som e sentido” da lírica, pois o autor é muito mais que um escritor que tenta reportar o social ou criar conceitos por meio das imagens simbólicas inseridas. A arte seria o momento do jogo que realiza a ligação, mediada em aparência, entre a hesitação de som e sentido.

A obra precisa de interpretação, justamente, por estar cifrada, pelo artista conseguir explorar a essência da materialidade na aparência da arte, pois isso gerará a necessidade de atenção e interpretação: “Como o conteúdo social da arte não se encontra fora de seu princípio individualizante, senão na individuação, sendo algo social, a essência social da arte está oculta na arte mesma e tem que ser recuperada pela interpretação” (ADORNO, 2004, n.p.)⁶⁶. A capacidade de práxis da obra de arte, em relação a sua antítese social, advém de sua mediação do trabalho social, dada aqui pela representação do belo artístico por meio de imagens da negatividade. Portanto, a arte seria mais práxis do que a imediaticidade, pois ela é inserida no conceito de humanidade e traria disso seu conteúdo de verdade.

⁶⁶ “Como el contenido social del arte no se encuentra fuera de su principium individuationis , sino en la individuación, que es algo social, la esencia social del arte le está oculta al arte mismo y tiene que ser recuperada por la interpretación” (ADORNO, 2004, n.p.; 1982, p. 350).

Referências

ADORNO. Theodor W. **Sem diretriz – Parva Aesthetica**. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.

CHIARELLO, Maurício Garcia. **Natureza-morta**: finitude e negatividade em TW Adorno. São Paulo: Edusp, 2006.

KESSLER, Élisabeth. Matérialisme et art poétique: Valéry, Adorno, Benjamin. **Rue Descartes**, n. 23, p. 67-83, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo**: Walter Benjamin, romanticismo e crítica poética. Brasil: FAPESP, 1999.

WELLMER, Albrecht. Sobre a negatividade e a autonomia da arte: sobre a atualidade da estética de Adorno. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 155, out-dez., p. 27-54, 2003.

_____. Verdad, apariencia e reconciliación. In: **Sobre la dialéctica de modernidad y portmodernidad**: La crítica de la razón después de Adorno. Antonio Machado Libros, 2018.

CARNE: A RELAÇÃO ENTRE ÉTICA E MORALIDADE

MATHEUS FIDELIS FERREIRA VENTURA⁶⁷

A proposta deste artigo é elaborar uma relação entre o filme *Carne* do cineasta argentino Gaspar Noé e os conceitos abordados por Marco Zingano em seu livro *As virtudes morais*. Desse modo, pretende-se trazer uma reflexão sobre as ações do protagonista, assim como expor conceitos sobre a ética desenvolvidos por filósofos como Immanuel Kant (1724-1804), John Stuart Mill (1806-1873) que foram ilustres expoentes de conceitos como ética deontológica e ética consequencialista ou utilitarista. *Carne* não é fácil de ser digerido, o curta-metragem de 1991 tem origem francesa e é parte do gênero de drama policial. Gaspar Noé é conhecido como um cineasta que trabalha com temas muito pesados e um tanto quanto polêmicos por muitas vezes expor tabus de nossa sociedade. *Carne* não fica atrás quando se trata dessas questões, não é uma experiência fácil para pessoas sensíveis e pode servir até mesmo de gatilho para algumas pessoas.

Podemos fazer muitos questionamentos ao assistir esse filme. Como, por exemplo: uma mera ação é capaz de nos tirar tudo em frações de segundos? O desejo de fazer justiça com as próprias mãos seria uma solução justificável? Além disso, podemos nos questionar também até que ponto um pensamento premeditado pode acabar nos tornando assassinos. Para entender melhor estes aspectos, iremos usar como um apoio às nossas reflexões algumas ideias do livro *As virtudes morais* do autor Marco Zingano, que apresenta e discute duas teorias éticas, tanto a ética deontológica, defendida por Immanuel Kant, como a ética consequencialista ou utilitarista, defendida por John Stuart Mill. O objetivo desse artigo é apresentar essa relação entre a trama do diretor e os conceitos filosóficos exposto pelo autor, refletindo sobre a relatividade das ações e tendo como escopo as teorias éticas citadas. Pretendo analisar também questões concernentes aos limites da ética e da

⁶⁷ Graduando em Filosofia; Universidade Federal de Alagoas; matheus.ventura@ichca.ufal.br.

moralidade e ao que é imoral e amoral, de acordo com a história e com os acontecimentos narrados em *Carne*.

***Carne* (1991)**

Carne narra a história de um Açougueiro de carne de cavalo no subúrbio de Paris, um homem de aparentemente 55 anos. Visivelmente frustrado com sua vida, ele tenta criar sua filha Cinthya, que tem problemas para se comunicar com outras pessoas. Lidando também com o abandono da mãe de Cinthya e com desejos pervertidos pela própria filha na fase que ela vai ficando adolescente, sua vida se resume a trabalhar e cuidar de sua filha enquanto tem crises existenciais, sendo que seus pensamentos são preconceituosos, racistas e machistas. Quando Cinthya tem sua primeira menstruação, espantada com o sangue, vai em busca de seu pai. Mas, a caminho do trabalho de seu pai, ela se recorda de um brinquedo que costumava brincar quando criança e, no momento de nostalgia, acaba sendo seduzida por um estranho, que a leva para um terreno de construção com o intuito de assediá-la. Por sorte, um conhecido que passava a reconheceu e a levou para seu pai.

Quando o Açougueiro se depara com sua filha suja de sangue e com o relato de seu conhecido, ele pega uma faca e parte em busca do agressor de Cinthya. Quando chega no local, encontra um homem sentado e então o ataca, acreditando ser este homem o estuprador de sua filha. O Açougueiro acaba esfaqueando o homem errado e vai parar em uma cadeia, perdendo assim a tutela de sua filha. Para poder pagar as despesas, acaba vendendo seu estabelecimento e sua casa. Na cadeia ele sofre abusos e sai convicto de que nunca mais iria querer ser preso. O Açougueiro arruma um emprego e logo após um tempo começa a se relacionar com a dona do estabelecimento, a quem na maioria das vezes se refere como "Gorda". Com o passar do tempo ele vai demonstrando que está interessado apenas no dinheiro dela e com o forte desejo de recuperar sua filha.

Marco Zingano e as virtudes morais

Após assistir o filme de Gaspar Noé e ler o livro *As virtudes morais* do autor Marco Zingano, podemos perceber uma proximidade que acontece de uma forma não premeditada em relação aos conceitos apresentados por Zingano em sua obra e a trama analisada; principalmente quando analisamos a obra pensando nas éticas deontológicas e consequencialistas, apresentadas por Zingano. Os conceitos expostos por Zingano estão atrelados à moral e seus limites, à ética e seus paradoxos, e nos fazem refletir sobre uma grande questão. Poderíamos afirmar que o Açougueiro acreditava que seu ato era justificável, pois seu desejo de vingança devido ao possível estupro de sua filha deturpa seu senso ético e moral, querendo assim fazer justiça com as próprias mãos, o que se mostrou uma decisão equivocada, já que a fortuna revelou um ato totalmente prejudicial tanto para si quanto para os que estavam interligados.

A relatividade e arbitrariedade das ações desencadeia uma série de perspectivas, pois o que para um pode ser justificável, para outro não pode, como, por exemplo, se uma pessoa ameaça a família de outra pessoa forçando-a a tomar uma ação que salva milhares de vidas, é possível afirmar que tal ação foi virtuosa? Sabe-se que eticamente é errado ameaçar pessoas.

Como bem aponta Zingano, em seu cotidiano, os indivíduos acabam por se deparar com situações de índole moral, seja quando nos perguntamos se devemos ou não proceder de um modo:

[...] quando caracterizamos uma ação, feita por nós ou por outros, como *boa* ou *má*, ou quando julgamos a nós mesmos ou a outrem como um agente *bom* ou *mau*, estamos empregando linguagem moral, estamos envolvidos com avaliações de cunho tipicamente moral (ZINGANO, 2013, p. 9).

Vale salientar que não é necessário que sejam utilizados os termos “bom” e “mau” quando estamos lidando com avaliações morais. Nesse parâmetro, tais avaliações podem ser classificadas como julgamentos *corretos* e *incorretos* ou até mesmo quando um indivíduo julga algo como *certo* ou *errado*. Podemos perceber essa avaliação quando caracteriza atos e emoções como corretos ou incorretos ou quando os indivíduos aprovam ou reprovam um ato ou atitude afirmando que são dignos de elogios ou passíveis de censura.

Para Zingano, os indivíduos estão familiarizados com conselhos e até mesmo repressão, ambos fazem parte da linguagem moral que convive com tais indivíduos desde a infância. Sendo assim, também temos um sentimento de repúdio ou de apoio a uma determinada situação, sem uma capacidade de argumentar exatamente por que repudiamos ou apoiamos o que está ocorrendo, entretanto, dentro desse sentimento existe uma percepção de cunho moral a respeito da situação que nos faz apoiar ou repudiar (ZINGANO, 2013). Outro fator importante apontado por Zingano é que existe um acordo entre pesquisadores e filósofos sobre determinados discursos morais, como, por exemplo, um acordo em comum sobre as noções básicas de bem e mal, que se encontra no centro da linguagem moral. Enquanto o bem é caracterizado como um elemento positivo, o mal contrasta sendo apresentado de forma negativa.

Entretanto, essas não são as únicas noções existentes dentro da linguagem moral. Ao redor dessas noções podemos perceber categorizações que se apresentam como pares opostos, como útil/inútil, vantajoso/desvantajoso, buscar/evitar, entre outros. Tais categorizações de certa forma se relacionam com os pares centrais, a saber, as noções de bem e mal. Dentro dessa perspectiva, as noções, apesar de categorizar, não são suficientes para explicar os julgamentos das ações, uma vez que determinadas ações tomadas podem ser desencadeadas por questões que vão além de uma categorização central como bem e mal. Contudo, a partir desses elementos, se faz necessário também entender como funcionam as éticas que estão intimamente ligadas a essas noções centrais e funcionam como justificativas para determinadas ações morais.

Ética Deontológica

Nos últimos séculos, os sistemas que mais se sobressaíram concernentes à explicação do fenômeno moral foram as éticas Deontológicas e Consequencialista. Zingano descreve a Ética Deontológica como a ética que insiste na ideia de deveres que podem ser determinados previamente, sendo que esses agentes morais precisam ser aplicados em todas as situações em que se encontram. Em outras palavras, a ética deontológica é vista como um princípio

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

moral, por exemplo os princípios religiosos, como cristãos, budistas, hinduístas, entre outros, onde já se estabelece uma moral a partir do princípio e tais sistemas morais não precisam estar necessariamente relacionados com a religião. A ética deontológica foi estabelecida por Immanuel Kant, que temos como uma de nossas principais referências. Esse sistema é categorizado como a ética dos deveres e obrigações, tendo o filósofo supracitado, autor das obras *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785), *Crítica da Razão Prática* (1788) e *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), como um dos principais teóricos da área. Sua ideia sobre essa ética se baseia na razão como seu próprio legislador. Nesse sentido, a ética kantiana se baseia na priorização da autonomia do indivíduo, uma vez que valoriza tal indivíduo como legislador de sua própria moral. Desse modo, cada indivíduo racional e livre pode ter discernimento e refletir quais ações deve tomar.

Para Kant, a boa vontade é a implicação de que temos como “obrigação” a ação de acordo com os deveres, mesmo do resultado da ação. Segundo a perspectiva kantiana, o imperativo categórico traz a ideia de uma valorização do agir em modelo de moralidade onde a ação por parte de um indivíduo estará de acordo com um viés moral, que será seguido por todos os indivíduos.

As ações do Açougueiro estariam consideravelmente além dos limites da ética Deontológica, que parte do pressuposto que temos de agir de acordo com os princípios morais, fazendo o que é eticamente certo sem afetar sua integridade moral:

Uma das grandes inspirações desse sistema é novamente a Religião, que nos fornecia regras e leis a serem seguidas sob a forma de uma legislação moral, por exemplo, os dez mandamentos no judaísmo, cristianismo e islamismo (ZINGANO, 2013, p. 21).

Essa ética está ligada à ideia de sempre fazer o “certo”, ou seja, agir conforme as moralidades das leis, por exemplo, não matar, não roubar, não mentir, entre outras ações, do ponto de vista moral. Como bem aponta Zingano:

Voltando à ética do dever, sobre a qual discorríamos, é preciso dizer que um tal sistema costuma ser rígido, com leis que exprimem obrigações a serem seguidas universalmente e cujas exceções, caso existam, precisam estar elas próprias inscritas em sub generalizações (ZINGANO, 2013, p. 23).

Dentro desse parâmetro, Kant concebia a legislação moral de uma forma que, para o filósofo iluminista, as regras morais deveriam ser universais, ou pelo

menos generalizadas. Ademais, esses sistemas seguem a ideia básica de leis, de um mandamento ou regra que dita o que deve ser feito sob a forma de um dever a ser cumprido, sendo essa a ideia básica, ou seja, a ideia de uma deontologia que guia nosso comportamento moral, culminando em uma doutrina moral de natureza essencialmente *legalista*. Em outras palavras, a moral é vista como consistindo propriamente em uma *legislação* (ZINGANO, 2013). O Açougueiro não se enquadra nesta ética porque sua ação não visava um princípio moral, sua ação foi bastante equivocada sabendo que os princípios morais são contra a violência. Seria uma ação moral se ele ligasse para as autoridades e não tentasse fazer justiça com as próprias mãos.

Ética Consequencialista

A Ética Consequencialista, também conhecida como Ética Utilitarista ou Ética Teleológica, como alguns a irão chamar, é vista como o contraste da primeira ética supracitada, a saber, a Ética Deontológica. A Ética Consequencialista é a ética que procura a valorização das consequências da ação, ou seja, a finalidade é a felicidade de um número maior de pessoas envolvidas, atribuindo maior valor moral para ações que possuem o maior número de pessoas sendo beneficiadas:

Para a segunda perspectiva, porém, em contraste com a primeira, o valor moral de uma ação deve ser avaliado em função das consequências que ela possui quanto à geração do maior bem para o maior número de pessoas envolvidas (ZINGANO, 2013, p. 27).

John Stuart Mill foi um utilitarista londrino que defendeu essa ética no seu livro *Utilitarismo* (1861), sendo a utilidade o “critério que deve orientar a escolha da ação moral” e devendo, assim, visar a realização dessa felicidade resultando em ausência de dor e presença de prazer; não só isso, como também a cultivar a virtude e a aprimoração do caráter: “Mas não é de modo nenhum uma condição indispensável para a aceitação do modelo utilitarista, pois esse modelo não é a maior soma da felicidade do próprio agente, mas a maior soma de felicidade conjunta” (MILL, 2000, p. 196).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Vale salientar que na visão de Mill trata-se de uma ética que não é formal e fixa, ela pode ser relativa dependendo da situação em que o indivíduo se encontra. Segundo a perspectiva de Mill, cada situação será variável, o que consiste em ações diferentes. Sendo aí a divergência da ética kantiana, a ética utilitarista prioriza o resultado da ação.

Podemos notar que a importância para Kant é divergente da importância de Mill. Enquanto Kant acredita que a importância não está na felicidade e sim na realização do dever no princípio moral, Mill acredita que o importante é a felicidade do maior número de pessoas. Essa ética pode ter uma ação que não seja considerada a atitude “correta”, mas seu fim vai ter um benefício maior. Por exemplo, em um estado fascista, se uma pessoa da oposição e de grande relevância política está sendo perseguida injustamente e as autoridades vão a casa de quem está abrigoando o foragido, na ética consequencialista, a mentira seria o mais conveniente, pois a finalidade seria beneficiar o maior número de pessoas.

Pensando nesse exemplo do estado fascista, percebe-se que a Ética Deontológica acaba entrando em um paradoxo. Afinal, seria justo entregar o foragido pelo fato de mentir ser errado? Entretanto, o paradoxo não se restringe apenas à Ética Deontologia, mas também à própria Ética Consequencialista. A perspectiva do bem maior para um maior número de pessoas pode ser mais ou menos abrangente, em função do critério de caracterização das pessoas que contam para o cálculo do bem maior (ZINGANO, 2013). Se forem considerados os membros de uma comunidade, os indivíduos que não forem membros não deveriam ser levados em consideração dentro do cálculo? Existem inúmeros exemplos que podemos pensar para expor os paradoxos dessas éticas, mas o paradoxo não é a única coisa que relaciona essas perspectivas.

Apesar de ambas as perspectivas comportarem diferentes variantes, compartilham da tese que o elemento crucial na avaliação moral é o ato, aquilo que fazemos, seja priorizando as regras, como é o caso da Ética Deontológica, ou priorizando os resultados, como é o caso da Ética Consequencialista. Ademais, podem ser agrupadas nesses dois grandes tipos de doutrina moral que, em sua grande maioria, constituem o espectro maior da reflexão moral dos últimos tempos:

A perspectiva deontológica avalia o ato em direção ao que é anterior, investigando em que princípios o ato estava baseado, buscando verificar

quais regras o ato estava seguindo: o consequencialismo, por sua vez, avalia o ato em direção ao que é posterior, perguntando pela natureza de seus resultados (ZINGANO, 2013, p. 29).

Embora existam divergências, são éticas centradas na avaliação dos atos realizados pelos indivíduos. Nesse parâmetro, assim como na ética deontológica, também não podemos dizer que o Açougueiro se enquadra na ética consequencialista, sabendo que a finalidade de sua ação foi trágica ao ponto dele atacar um inocente, ser preso e perder tudo, inclusive a guarda de sua filha.

Amizade e moral

Por sua vez, essa razão estaria “deturpada”, como foi dito anteriormente, devido ao seu laço afetivo com a pessoa agredida. Esse assunto é abordado no capítulo “Amizade e moral”, no qual Zingano fala sobre como os laços afetivos podem afetar nosso discernimento diante de uma ação. “De certo modo, a amizade figura como um elemento perturbador nas relações morais ou justas” (ZINGANO, 2013, p. 44). A defesa desse argumento se pauta na ideia de que a amizade e o afeto podem ser elementos perturbadores das relações morais. Nessa perspectiva, é mais difícil exigir a imparcialidade de uma pessoa que está em uma situação onde uma pessoa querida está sendo julgada ou por outras questões que envolvem pessoas com laços afetivos.

Enquanto para a perspectiva deontológica a amizade se apresenta como um fator de parcialidade, por isso mesmo, parece introduzir rachaduras nos deveres morais, que deveriam fazer o oposto, isto é, priorizar a imparcialidade. Para a perspectiva consequencialista, a amizade parece introduzir um peso a mais na balança de quem deveria ser beneficiado com os resultados da ação, sendo assim, a amizade se caracteriza como elemento perturbador em ambas as éticas (ZINGANO, 2013). Outro apontamento de Zingano é que existe também um elemento ligado à amizade que se faz interessante abordar. Segundo o autor:

A amizade é uma relação de benevolência prática consciente e recíproca entre as pessoas: não posso ser amigo de alguém que desconhece minha amizade ou de quem não é meu amigo. Porém, há um certo tipo de amizade que é falho quanto à reciprocidade e consciência, mas que realiza em alto grau a benevolência prática que caracteriza a amizade. (ZINGANO, 2013, p. 46-47).

As relações às quais Zingano se refere são as amorosas. O autor defende que um indivíduo pode amar outro sem ser amado e sem que essa pessoa saiba disso. Entretanto, um indivíduo não pode amar outro se ele não faz nada de benevolente em relação a essa pessoa.

Para compreender melhor essas passagens acerca das relações de amizade e amor, podemos imaginar um indivíduo que tem afeto, seja por um familiar, um amigo ou um colega de trabalho, e que em um certo momento de sua vida pode acabar tomando uma decisão que não seja exatamente a decisão “certa” a se fazer, mas para favorecer uma amizade. Por exemplo, dois amigos em um colégio, um joga o papel em outro colega, mas nem o colega atingido e nem a professora sabem quem foi. A única pessoa que viu o que ocorreu foram os dois amigos. Na maioria das vezes, o que não jogou não iria entregar seu amigo que jogou, justamente pelo afeto que um amigo tem pelo outro. Outro exemplo mais delicado, um pai descobre que seu filho acabou de matar uma pessoa e escondeu o corpo. É moralmente correto que ele denuncie um assassino, mas, se tratando de seu filho, essa decisão se torna um pouco mais complicada, o que pode ocasionar na corrupção da decisão certa a ser tomada diante do ocorrido.

Conclusão

Diante dessas perspectivas apresentadas, Marco Zingano afirma que os animais não podem agir com imoralidade, pois eles não a reconhecem, logo, eles não rejeitam a moralidade, apenas não têm discernimento do que seria o certo e o errado. O mesmo vale para uma pessoa que perdeu a razão, sua eventual crueldade não é uma rejeição dos limites, ele não a reconhece, ficando, assim, em uma região apresentada por Zingano como a “não moral”. Dentro desse parâmetro, o ato do Açougueiro não poderia ser categorizado como participante de uma ética deontológica ou consequencialista, ele está além dessas éticas, podendo ser categorizado como um ato “não moral”, pois seu momento de insanidade devido aos acontecimentos fez com que ele tenha perdido sua razão, desconhecendo assim as éticas:

Animais, por exemplo, podem agir com crueldade, mas não por isso rejeitam aqueles limites que traçam o domínio moral, pois simplesmente não os

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

podem reconhecer. O mesmo vale para uma pessoa que perdeu a razão: a sua eventual crueldade não implica uma rejeição daqueles limites, pois não mais os pode reconhecer. Eles estão simplesmente em uma região “Não moral” (ZINGANO, 2013, p. 53).

Essa questão se encontra no capítulo que trata sobre os “Limites na ética das virtudes”. O Açougueiro, por sua vez, quando viu sua filha com sangue, perdeu sua razão, pois estava em um momento de insanidade devido ao ocorrido. Poderíamos chegar à conclusão de que sua ação não foi uma atitude baseada em moralidade, ela foi uma ação além da região moral, caracterizando-se como um ato amoral. Ou seja, naquele determinado momento, o Açougueiro não teria o discernimento para reconhecer tais morais e éticas, devido ao estado de insanidade com todo o ocorrido.

Referências

CARNE. Direção de Gaspar Noé. 1991. 40 minutos, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Vi6S3BYPM0>>. Acesso em: 05 fev. 2023.

KANT, Immanuel. **A metafísica dos costumes**. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2003.

_____. **Fundamentação da metafísica dos costumes e outros escritos**. Tradução de Leopoldo Holzbach. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MILL, John Stuart. **Utilitarismo**. Tradução de Eunice Ostrensky. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZINGANO, MARCOS. **As virtudes morais**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

NOMENCLATURAS EM JOGO: WASSILY KANDINSKY ENTRE ARTE CONCRETA E ARTE ABSTRATA

MAYÃ GONÇALVES FERNANDES⁶⁸

A questão da arte abstrata e da abstração foi recentemente debatida por Hubert Damisch na série de reflexões realizadas durante a conferência *Gauss Seminars in Criticism*⁶⁹ (2006). A partir dessa apresentação, surgiu o artigo “Remarks on Abstraction” (2009), no qual Damisch explica a diferença entre o abstrato e a arte abstrata, terminologias que, segundo ele, seriam imprescindíveis para a defesa da produção de obras abstratas na contemporaneidade.

A indicação de Damisch (2009, p. 134) de que ainda existe um espaço de diálogo e de disputa que precisa ser observado no campo da abstração serve como ignição para aprofundar a questão da abstração abordada pelo artista e teórico russo Wassily Kandinsky (1866-1944), que no início do século XX buscou criar uma sintaxe que se desvinculasse da visualidade naturalista enraizada no Ocidente.

Diante desse cenário, pretende-se neste artigo evidenciar as questões conceituais suscitadas pelas nomenclaturas “arte abstrata” e “arte concreta”, terminologias constantemente utilizadas por Wassily Kandinsky (1866-1944). As análises realizadas limitam-se aos anos de 1925 a 1938, período no qual o artista escreveu os últimos artigos que versam sobre o tema. Para situar Kandinsky como um artista que produz obras concretas, teoria defendida por ele e inicialmente pelo filósofo Alexander Kojève, é preciso compreender a dimensão do *conteúdo interior* e abstrato em oposição ao *conteúdo exterior* e material.

⁶⁸ Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Financiamento para a investigação via Edital DPG No 0001/2022: Apoio à execução de projetos de pesquisas científicas, tecnológicas e de inovação de discentes de pós-graduação – UnB, e bolsa DS - CAPES. fernandess.maya@gmail.com

⁶⁹ Em ocasião, o título do seu seminário era *The Visible, the Screen, the Crisis*.

Interioridade como partícipe da criação pictórica

No artigo intitulado “Arte abstrata”⁷⁰, Kandinsky realizou uma elucidação acerca do conceito de arte abstrata. Em sua teoria, esse conceito estava entrelaçado com a interioridade do artista e não poderia ser resumido a uma arte pela arte ou pela criação artística que desse preferência às características formais da obra desconsiderando o seu conteúdo. Esses apontamentos evidenciaram a problemática acerca da materialidade da obra e a sua relação com a interioridade do artista. No caso, a questão posta era: como criar uma obra que contenha aspectos do interior do indivíduo sem desconsiderar a questão da materialidade do objeto? Assim, Kandinsky propõe um estudo aprofundado sobre o objeto na pintura para, no fim, fundamentar a necessidade de sua exclusão.

Para tanto, observa-se que Kandinsky colocou em oposição o *conteúdo exterior* em relação ao *conteúdo interior*, assim como a dimensão material e a dimensão espiritual em suas obras. No artigo “Arte abstrata”, ele explicita que tanto a arte figurativa quanto a arte abstrata, em seu *conteúdo interior*, não possuem diferenças. As dessemelhanças ocorrem nos suportes, nas linguagens e nos formatos escolhidos para a expressão desse conteúdo. Nesse artigo, Kandinsky também afirmou que o século XX era o “período abstrato” (KANDINSKY, 2015, p. 211), chamando novamente a atenção para a necessidade de observar o *conteúdo interior*.

No que tange à questão do *conteúdo exterior* e da materialidade, Kandinsky abordou a formatação da matéria conforme uma sintaxe visual que expressasse o *conteúdo interior*. Esse *conteúdo*, sendo abstrato, ao ser externalizado pelo artista, precisa recorrer a modos de expressão. No projeto kandinskyano de arte, o artista contempla o conteúdo da obra em sua interioridade e não observa a natureza ou os objetos ao seu redor. Deste modo, esse conteúdo que é puro e abstrato, necessita de elementos pictóricos para existir no suporte.

⁷⁰ Publicado em *Der Cicerone*, n. 13, em 1925. Além do texto teórico em defesa dos valores da interioridade como a fonte da criação abstrata, o artigo acompanhava dez reproduções de obras de Kandinsky e uma xilogravura.

A necessidade da criação de uma sintaxe própria que mostrasse seu *conteúdo interior* fez com que o artista criasse a teoria das cores e a teoria das formas⁷¹. Assim, Kandinsky propõe um método de ensino em artes⁷² que conseguisse demonstrar para os jovens artistas como realizar uma obra que expresse o *conteúdo interior* sem recorrer ao naturalismo. Consequentemente, Kandinsky dispõe de uma metodologia e de elementos para a captura do *conteúdo interior* e a sua expressão no suporte, criando assim uma sintaxe pessoal.

Deste modo, o artista explicou que não é aconselhável observar a matéria e as formas já dispostas no mundo para a criação de obras. É preciso apegar-se ao movimento de olhar para si mesmo e, a partir dessa visão produzir, deslocando do interior para o exterior o conteúdo a ser mimetizado. Consequentemente, não se mimetiza mais os objetos da natureza e sim os inseridos dentro de si, trazendo para o suporte o *conteúdo interior*. Para tanto, o objetivo é alcançar um estado espiritual que encontre o olhar interior.

Mas toda coisa exterior também encena, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraca ou mais forte). Portanto, cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo. Tal é a definição do seu caráter interior (KANDINSKY, 2015, p. 76).

Neste trecho, Kandinsky assume uma perspectiva filosófica que explicita que a *mimesis*⁷³ que acontece no processo criativo ocorre por meio da observação dos objetos interiores encontrados na alma. Esse entendimento é evidentemente distinto dos outros entendimentos adotados pela arte ocidental. No trecho acima, o artista indica que todo objeto do mundo sensível é composto por um *conteúdo interior* e que este pertence ao artista. Ademais, Kandinsky descreveu a forma como

⁷¹ A teoria das cores foi demonstrada em *Do espiritual na arte e na pintura em particular (Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, 1911-1912)* e a teoria das formas foi apresentada por meio do livro *Ponto e linha sobre plano (Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der Malerischen Elemente, 1926)*.

⁷² Destaca-se seu engajamento na Fundação Inkhuk (Instituto de Cultura Artística), para o qual redigiu um programa educacional que foi adotado em partes, ocasionando o posterior afastamento do artista e a escolha pela Bauhaus.

⁷³ Erwin Panofsky em *Idea: a evolução do conceito de belo* (2013) explicita como a beleza esteve relacionada à concepção de verossimilhança. Essa compreensão entrelaçou o conceito de *mimesis* como a cópia do mundo sensível, movimento realizado principalmente durante o Renascimento. Contudo, Panofsky salienta que existem casos particulares, como em Plotino, que se observa uma teoria da *mimesis* que preserva a relação de criação pela cópia dos inteligíveis (PANOFSKY, 2013, p. 27).

se ela contivesse informações necessárias para a criação da obra, pois ela, como é observada em sua manifestação, transparece a informação na qual carrega. Esse *conteúdo interior* aparece ora fraco, ora forte, sugerindo que existe mais de uma maneira de concretizá-lo. Kandinsky continua explicando sobre o *conteúdo interior* e *exterior* das formas. “Entre esses dois limites constam as formas em que coexistem os dois elementos, o elemento material e o elemento abstrato, e em que predomina ora um, ora outro” (KANDINSKY, 2015, p. 77). As informações sobre o elemento material e o elemento abstrato servirão como guia para a criação do artista, resultando na obra de arte. Kandinsky acreditava que os artistas deveriam elaborar suas obras de acordo com uma *mimesis* de um *conteúdo interior*.

Após dez anos da publicação de “Arte abstrata”, Kandinsky realizou a defesa de sua teoria frente aos críticos franceses, que passaram a difamá-lo, escrevendo um ensaio intitulado “Pintura abstrata” (1935)⁷⁴. Nesse artigo o artista comenta diretamente sobre a questão das mencionadas nomenclaturas:

A expressão “pintura abstrata” não é muito apreciada. E com justiça, pois não significa grande coisa, ou pelo menos, se presta à confusão. Eis por que os pintores e escultores abstratos de Paris tentaram criar uma expressão nova: falam em arte “não figurativa”. Os elementos negativos de tais expressões (não, por exemplo) não são muito felizes: excluem o objeto sem nada colocar em seu lugar. [...] A meu ver, o melhor termo seria arte “real”, pois essa arte justapõe ao mundo exterior um novo mundo da arte, de natureza espiritual. Um mundo que só pode ser engendrado pela arte. Um mundo real, mas a velha denominação de arte abstrata já tem foro de cidadania. [...] Assim, a arte abstrata é uma arte atual, viva, que escapou à classificação, à etiquetagem – ainda bem! (KANDINSKY, 2015, p. 233).

Parece que essa flutuação teórica⁷⁵ deixa transparecer o que Kandinsky, ao elaborar a sua defesa em *Pintura abstrata*, afirmou acerca das formulações em torno da questão da abstração: ao contrário das vanguardas históricas, a arte abstrata não se enquadra em historicismos e, por isso, sobrevivia às tentativas de silenciamento. Em contraponto, essa flutuação teórica permitiu que tanto Kandinsky

⁷⁴ Publicado em *Kronick van Hedengaagse Kunst en Kultuur*, nº 5. Nesse artigo, que foi à público em meio à segunda guerra mundial, Kandinsky havia migrado para Paris e, com os descontentamentos em relação aos artistas do meio, decide retomar as suas defesas em relação à arte abstrata.

⁷⁵ No contexto de Kandinsky os artistas estavam interessados em teorizar suas próprias obras. Exemplo disso pode ser observado nos grupos artísticos formados como o *Der Blaue Reiter* (1911), que reuniu artistas como Kandinsky, Paul Klee (1879-1940) e Franz Marc (1880-1916), que teorizaram e escreviam sobre suas próprias obras.

quanto outros artistas desenvolvessem outras teorias emergentes da questão inicial da abstração (2015, p. 233). Argumento semelhante pode-se ver em “Remarks on Abstraction”, quando Damisch expõe por que do seu projeto de exposição “La dispute de l'abstraction” (2000) não foi realizado por uma instituição cultural a partir da justificativa de que a arte abstrata não era contemporânea o suficiente, tratando-se a questão do abstrato como estando terminada no século XX. Para Damisch (2009, p. 133), a disputa pela abstração permanece e ultrapassa as temporalidades.

Arte abstrata ou arte concreta?

Em 1936, Kandinsky passou a utilizar o termo “Arte concreta” para se referir às suas obras. Lima e Jallageas (2020, p. 305) explicam que, por mais que a crítica insistisse em definir Kandinsky como o artista da arte abstrata, ele insistia em definir suas obras como concretas. Entende-se que a utilização dessa nomenclatura para ele surge com o desenvolvimento da sintaxe do artista, sobretudo no que concerne ao problema do objeto em sua obra. Para além disso, suas discussões com o filósofo e seu sobrinho Alexandre Kojève foram decisivas para essa guinada terminológica. Kojève, em seu artigo intitulado *Les peintures concrètes de Kandinsky*⁷⁶, escrito em 1936, oferece à crítica especializada uma visão ímpar do resultado das cartas e conversas presenciais que teve com seu tio.

Kojève é responsável pelo desenvolvimento da teoria da “filosofia concreta”⁷⁷, fazendo referência aos estudos hegelianos em oposição aos neo-kantianos daquele período. Nesse sentido, para abordar as obras de Kandinsky, é evidente que sua perspectiva perpassa por uma abordagem única. No artigo, ele detém-se em exaltar a diferença terminológica entre arte abstrata e arte concreta por

⁷⁶ Ressalta-se que, por mais que o texto original tenha sido escrito em 1936, ele só foi publicado em 1966 nas celebrações do centenário do nascimento de Kandinsky. Uma versão editada deste artigo intitulada como “Porque o concreto?” foi publicada em língua vernácula em *Do espiritual na arte e na pintura em particular* (2015). Essa tradução também é utilizada nas citações do presente artigo.

⁷⁷ Segundo Sales (2003) a teoria da filosofia concreta e o pensamento de Kojève ganharam repercussão graças ao curso ministrado na École Pratique des Hautes Études entre 1933 e 1939, e a posterior publicação do texto em 1947 com base em anotações dos ouvintes e por estenografia. Esse curso foi decisivo para a reinserção do discurso hegeliano na França, mas fez dele, sobretudo a recepção da obra *Fenomenologia do espírito* [1807], com um viés específico, com ênfase na dialética do sujeito e a sua relação com o outro.

meio de uma abordagem filosófica, distanciando as obras de Kandinsky do que ele chama de obras não figurativas.

Deste modo, a teoria desenvolvida por Kojève torna-se basilar para a compreensão que Kandinsky irá adotar nos anos seguintes. Kojève (2015, p. 279) definiu e diferenciou a pintura por meio de argumentos filosóficos em dois grupos: a pintura tradicional e a pintura concreta.

A pintura tradicional poderia definir-se como a arte de extrair, de certo modo, o Belo encarnado de maneira visível na natureza e reproduzir esse Belo numa superfície monocromática ou policromática. Antes de Kandinsky, portanto, a beleza que se encontrava num desenho ou num quadro era sempre abstrata (KOJÈVE, 2015, p. 279).

Em suas colocações sobre a arte e a beleza, Kojève explicou que a arte e a beleza são diferentes. O belo pode estar presente em objetos do mundo, na natureza e inclusive na arte. De todo modo, ao observar um objeto no mundo, tem-se um objeto e a beleza. Ao observar esse objeto, a materialidade dele se sobrepõe à beleza e só então ela aparece. No caso da pintura, a beleza é encarnada, inserida na tela, ao passo que, se ela é suprimida, não existirá uma pintura. Deste modo, para Kojève (1985, p. 152), a beleza é essencial para um bom pintor, que terá acesso à ela contemplando a si e não ao mundo externo.

Assim, Kojève entrelaça a beleza com a arte como se a arte fosse um meio para o belo mostrar-se no mundo. Quando o pintor cria por meio da contemplação desses objetos do mundo ou da natureza ele extrai uma beleza inserida no objeto por outra pessoa (KOJÈVE, 1985, p. 151). Essa beleza, que é abstrata, é então abstraída, retirada, para ser inserida em um outro material. Para exemplificar esse conceito de abstração, utiliza o ato de abstrair uma árvore.

Contentava-se em extrair-lhe a beleza e reproduzir no desenho ou no quadro que ele produzia e levava consigo. Mas a beleza da árvore pintada é diferente da árvore real. Num caso, trata-se de um objeto de três dimensões situado num determinado ponto do espaço, de uma planta enraizada na terra e estendendo suas folhas no ar [...] No outro caso, trata-se de materiais corantes espalhados sobre uma superfície mais ou menos plana, e que não têm, em si, nenhuma utilidade ou valor. Assim, ao pintar ou desenhar uma árvore, o artista faz abstração de quase todos os elementos que constituem a árvore real por ele pintada ou desenhada, começando por fazer abstração da terceira dimensão do objeto concreto. Ora, a beleza que resulta de uma abstração pode ser chamada de abstrata. (KOJÈVE, 2015, p. 279).

Dadas as explicações de Kojève, pode-se então categorizar todas as obras criadas a partir da contemplação do objeto na realidade como abstratas? Sim, para esse filósofo, toda obra, seja ela naturalista ou não, ao ser criada pelo artista por meio da observação dos objetos reais, poderá ser compreendida como uma obra abstrata. Dito de outro modo, no ato de contemplar os objetos dispostos no mundo e *mimetizá-los* no suporte, o artista está realizando o movimento de abstrair, de retirar características desse objeto e transferi-las para a obra. Para ele, só um sujeito pode fazer abstração de certos elementos de um objeto (KOJÈVE, 2015, p. 279).

Quando a abstração é realizada pelo artista, tais elementos inatos do objeto não se perdem. Contudo, a representação criada pelo sujeito contém apenas alguns desses elementos. Assim, o artista não pinta a natureza e sim a *impressão subjetiva* que ele tem desse ato contemplativo. Kojève teoriza que existem níveis de abstração alcançados pelos artistas. Ele considera o movimento de abstração como sendo o de abstrair, retirar, suprimir, elementos a partir da natureza contemplada. Essas características do objeto exterior serão representadas no mundo sensível por meio de elementos pictóricos que serão impressos na matéria. Esse nível de contemplação realizado pelo artista é o que define se uma arte será subjetiva ou objetiva. Assim, ele delimitou 4 níveis, deixando alguns exemplos de acordo com vanguardas.

No primeiro nível, Kojève (2015, p. 280) indicou que, nas obras expressionistas, as pinturas compreendidas como figurativas são “tensionadas e elevadas”, reduzindo a abstração ao mínimo. Portanto, para Kojève (2015, p. 280), o artista expressionista não quer reproduzir o objeto e nem mesmo a impressão que o objeto produz nesse humano, mas unicamente a sua atitude perante a alteridade.

No caso da pintura impressionista, a abstração é mais acentuada (KOJÈVE, 2015, p. 280). Essa pintura é subjetivista no sentido de que o artista reproduz conscientemente e voluntariamente não o objeto, mas a impressão causada pelo objeto em sua interioridade. Dito de outro modo, o artista cria a partir das impressões produzidas pelo objeto sobre seu interior.

Na pintura naturalista em que o artista busca reproduzir o próprio objeto, para o filósofo (KOJÈVE, 2015, p. 280), observa-se o caráter subjetivo reduzido, mas não de todo ausente. O grau de abstração aumenta, visto que o artista vê no objeto

mais elementos do que o que se pode reproduzir. Por definição, o que está sendo reproduzido nas obras não é o objeto em si, mas as impressões de como o pintor observa seus elementos na exterioridade.

Na pintura compreendida por Kojève (2015, p. 281) como simbólica, observa-se o máximo de abstração e o mínimo de subjetividade. Nesse ponto, o artista abstrai da natureza os elementos essenciais para o que deve ser reproduzido, não permitindo que a sua subjetividade interfira no momento de reprodução da obra. Assim, essa obra tende a priorizar elementos formais em detrimento da impressão causada no artista pelo objeto real.

Kojève (2015, p. 281) opinou que os artistas anteriores a Kandinsky utilizaram as teorias abstratas de modo puro ou de modos híbridos, propondo diálogos possíveis, conforme foi explicitado. Porém, no caso de Kandinsky, o que se vê é a supressão do objeto no ato contemplativo, excluindo a possibilidade de uma abstração.

Retornando a Kandinsky, recorda-se que ele relatou em várias passagens de seus ensaios e livros o incômodo causado em si pelo uso do objeto em suas obras. Alguns desses relatos aparecem em *Rückblicke*⁷⁸ (1913-1918), livro biográfico do artista. Para alguns teóricos como Philippe Sers, esse período é considerado como de transição da carreira do artista, período no qual pode refletir sobre suas experiências estéticas e aprimorar suas obras.

Segundo Kandinsky, foi com uma de suas experiências estéticas em seu ateliê que entendeu que tinha algo que desgostava em suas obras⁷⁹. Essa experiência fez com que o artista refletisse sobre o “que é que deve substituir o objeto?” e, segundo ele, encontrou essa resposta ao olhar para seu interior (KANDINSKY, 1991, p. 88). Para Kandinsky, na pintura figurativa o artista não consegue se ver livre do objeto e convida o espectador a perceber uma primeira camada da obra, conduzindo-o em sua leitura e, por vezes, impede que esse espectador perceba por si os elementos pictóricos dispostos na tela.

⁷⁸ Trata-se de um livro publicado em duas versões. A primeira, em 1913, Munique e Berlim. A segunda, publicada em 1918 em Moscou. A edição de Berlim é cancelada nas edições *Der Sturm*. Publicou o *Rückblicke* em Moscou sob o título *Etapas* pelas edições *Narkompros*.

⁷⁹ Kandinsky relatou o caso do quadro que estava posicionado de lado e fez com que ele perdesse o referencial do objeto. (KANDINSKY, 1991, 88).

A saída para essa questão amadureceu a partir do diálogo com Kojève, em que ele insere o movimento de Kandinsky como diferente dos demais artistas. Ao contemplar o seu interior e buscar em si elementos pictóricos capazes de serem impressos na obra sem recorrer às representações do mundo real, estaria o artista fazendo o movimento de concretização.

A arte pictórica de Kandinsky é concreta, e não abstrata, por que se produz sem reproduzir o que quer que seja. Nada reproduzindo, o artista não tem mais nada de que poderia fazer abstração. Não sendo extraída de nenhum objeto não pictórico, a beleza produzida pela pintura não figurativa não é uma beleza abstrata. Essa beleza nada mais é que a beleza do quadro que a encarna, e esse quadro a encarna, portanto, tal como ela é, sem nada suprimir-lhe. A beleza encarnada em e por uma pintura não figurativa é tão concreta quanto a beleza que se encarna pela e na natureza, e é, por conseguinte, tão objetiva quanto esta última (KOJÈVE, 2015, p. 281-282).

Kojève, ao definir que Kandinsky realizava obras concretas por não ter como referencial o objeto no mundo sensível, indica que o artista prioriza a contemplação do *conteúdo interior* em seu processo criativo. Por isso entende-se que ele não realizava abstrações, pois não retirava nenhum elemento da natureza para a criação de suas obras. Consequentemente, Kandinsky, ao imprimir na materialidade o seu *conteúdo interior*, estaria trazendo a encarnação do quadro e logo, do belo encarnado. Outra constatação que se deve ressaltar é que Kojève (2015, p. 282) equipara o movimento de criação e concretização realizado por Kandinsky ao ato criativo utilizado pela natureza. Nesse sentido, Kandinsky não recorria a elementos mediadores para a criação de sua sintaxe, pois conseguia alcançar em seu íntimo a imagem que deve ser concretizada.

No caso das obras concretas, para Kojève (1991, p. 281), o artista liberta-se do objeto porque este o impede de exprimir-se exclusivamente por meios pictóricos. Se para ele é importante que as obras apresentem um conteúdo espiritual e sejam provenientes da intuição, esse conteúdo deve concretizar-se por meios puramente pictóricos. O abandono progressivo do objeto surge com a escolha da substituição da nomenclatura arte abstrata pela arte concreta. Neste artigo foi possível elencar algumas passagens dos livros de Kandinsky, além das discussões realizadas com Kojève, tão imprescindíveis para o artista. Entende-se que parte das perspectivas criadas sobre a sua obra partem dos estudos sobre a arte russa ou sobre as vanguardas europeias, o que de um lado valoriza a sistematização das

cores e das formas, mas ignora a crítica realizada pelo artista⁸⁰ sobre os materialistas russos. Em um artigo intitulado “Arte concreta” publicado em 1938⁸¹ Kandinsky indicou que o objeto permanece no centro da questão entre a arte concreta e a arte abstrata. Ainda em 1938, Kandinsky publicou o artigo *Valor de uma obra concreta*⁸², em que explicita a necessidade de se conhecer a produção pictórica de um artista como um todo, sem analisar as obras separadamente. O uso do termo “arte concreta” para designar as suas obras ressalta a importância da *intuição* e do *conteúdo interior* como chave de leitura. Com base na teoria de Kandinsky, constata-se que a *intuição* apresenta esse conteúdo no abstrato que reside na alma do artista. Portanto, no caso de Kandinsky, ao contemplar o seu *conteúdo interior*, estaria entrelaçando a beleza à arte, sem intermediários, que então, por meio de sua sintaxe, consegue concretizar.

Ao entender o movimento filosófico realizado por Kandinsky e Kojève, percebe-se que toda a sistematização feita pelo artista em seus livros⁸³ e artigos fornece o acesso do espectador ao seu processo criativo e a sua obra final. Portanto, as investigações sobre as obras do artista, bem como as análises sobre o abstrato contidas na interioridade e a sua concretização em obras de arte, estão longe de serem sanadas, demonstrando que ainda na contemporaneidade a questão da abstração permanece em aberto.

Referências

- DAMISCH, Hubert. Remarks on Abstraction. *OCTOBER* 127, p. 133–154, 2009.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- _____. *Ponto e linha sobre plano: contribuições à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

⁸⁰ Kandinsky chega a dizer que em sua época os artistas estão “entorpecidos pelas doutrinas materialistas, pela incredulidade e pelas tendências puramente utilitárias”. (KANDINSKY, 2015, p. 127).

⁸¹ Publicado no n. 1 de *XX siècle*.

⁸² Publicado no n. 5-6 de *XX siècle*, foi um texto escrito para o catálogo da Galeria Guggenheim.

⁸³ ressalta-se as sistematizações das cores em *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [1912] (*Do espiritual na arte e na pintura em particular*) e a proposta da sistematização dos elementos formais básicos para a criação de uma pintura, em *Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der Malerischen Elemente* [1926] (*Ponto e linha sobre plano*).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

____. **Olhar sobre o passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KOJÈVE, Alexandre. Por que concreto?. In: KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

____. Les peintures concrètes de Kandinsky. **Revue de Métaphysique et de Morale**, 90e Année, N. 2, Esthétique, p. 149-171, 1985.

PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

O NÃO LUGAR DA POPULAÇÃO PRETA BRASILEIRA: A ESCRAVIDÃO E O PROCESSO DE ALIENAÇÃO

RAFAEL DA SILVA DOS SANTOS⁸⁴

Introdução

A mácula da escravidão na história da humanidade deixou rastros de marginalização que preconizou para e no corpo preto uma herança histórica, social, moral e cultural. O trabalho forçado, o estupro dos corpos, a animalização das singularidades pretas, os castigos corporais e psicológicos, o assassinato de filhos, esposas e maridos na frente dos seus pares se institui como o meio para mostrar o poder e controle dos senhores brancos sobre estes corpos pretos. É justamente essa violência que se engendra e se naturaliza como um patrimônio ora subjetivo, ora objetivo. Ela tece a existência, atravessando os corpos pretos e confirmando-os como corpos não brancos, além de estender na atualidade, a continuidade de uma ação de descarte que, sendo social, torna-se política e firma a possibilidade do pertencimento ou do extermínio.

Deste modo, a escravidão entrelaça a usuabilidade do corpo preto e a superioridade branca, com a inferioridade preta que outorga a branquitude o direito legal e moral de usar e definir o futuro do preto, como lhe aprouver. A escravidão concentra assim não só uma prática de vassalagem, mas um controle de um ser sobre o outro, no qual um deles não é considerado nem mesmo um ser humano. O que está em jogo, e é preciso esclarecer, não é um determinismo de um passado que sustenta as desigualdades do presente. Mas, uma sobrecodificação, que está presente na multiplicidade dos campos da vida e das relações humanas, carregando as significações que foram capturadas nos mais de 300 anos de escravidão e que

⁸⁴ Graduado em Pedagogia pelo Centro Universitário La Salle RJ, Pós-Graduando em Neuropsicopedagogia Clínica e Institucional (UNINTER) e Graduando em Sociologia pela Universidade Federal Fluminense.

sustentaram pelo mesmo período de tempo os espaços políticos, educacionais, jurídicos, culturais e etc.

Diante do exposto, não se pode negar os resultados da escravidão no território, no mercado de trabalho, nos espaços acadêmicos, entre outros. Isso seria ingenuidade ou condescendência com a manutenção do sistema de marginalização. Isto porque a libertação dos escravos não corrige os processos de alienação que atingem e ferem o corpo preto, essa desumanização não se interrompe. Ao contrário, ela se legitima, mas também se oculta ao ser re-institucionalizada ao tornar o preto um sujeito social, que sem condições para existir se manterá à margem desta mesma sociedade pelo próprio estado que lhe deu a liberdade.

É esta escravidão que não se reduz há um tempo e espaço específico, mas que o extrapola, sendo posteriormente agregada a outras manifestações de marginalização e desigualdades. Escondendo mais ainda a inferioridade do preto, que não se restringe ao ato do cativo e serventia, mas que toma o seu próprio corpo e tudo que lhe atravessa em descarte, em substituível e em usável. Considerando o apresentado, este trabalho se propõe a refletir sobre a escravidão em seu papel histórico social de significar o corpo preto e suas demandas, outrora transformados em mera “coisa” pela branquitude. Entrevendo a formação de um não lugar, que se perfaz tanto com território, mas também se firma como parâmetro para o reconhecimento e pertencimento do preto, enquanto sujeito e ator político.

Escravidão, Branquitude e Lugar do Preto

A história do povo preto no Brasil é marcada pela violência, dominação e desumanização, pois recorta e projeta uma corporeidade específica para esta população tanto para e no seu agir produtivo, como para o âmbito da sua marginalização social. O que alimenta esta ação se consolidou no tempo por um fluxo de teorias humanísticas que, com base na religiosidade e mercantilização da época, perpassa os corpos e sua inclusão no universo social, ao lhe tecer um invólucro que evoca o preto para uma servidão utilitária, mas também descartável.

O que soergue neste ditame é não só a destituição de suas possibilidades reais de liberdade, existência e dignidade, mas um imperativo de

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

adequação social que confronta suas sensibilidades e experiências patrimoniais com um universo novo de comportamentos e culturalidades. Tais aspectos, ao diferir-se da cosmovisão do preto que foi tomado como escravo, o obriga a observá-lo e encarná-lo em si para que não morra, organizando para si, formas outras de estar e ocupar. Formas estas que irão versar sobre uma civilidade que os colonizadores não reconhecem estar presente no corpo preto.

A escravidão destarte não é somente o uso do homem preto como mão de obra, nem tampouco meramente o sequestro de sua terra natal. A escravidão é uma mescla de silenciamentos que invalida, asfixia e mata o sujeito preto em sua cultura, religiosidade, saberes e experiências. Recortando o corpo preto e a sua corporeidade que se historiciza na ancestralidade em uma ressignificação que transforma e anula a vida do sujeito preto pelo simples fato de ele existir não sendo branco. O que se aventa é a criação de um lugar, que retira do sujeito a sua possibilidade de corporificar-se, a não ser que esta se faça nos moldes do seu algoz. Destituindo, por conseguinte, o sujeito biológico da sua carne, o sujeito psicológico do seu livre pensamento, e o sujeito social da sua sociabilidade.

O preto escravo assemelha-se assim pelo espectro da colonização a seres não humanizados, mas que por outro lado também não podem ser considerados animais irracionais. *Data venia* que o trato dos colonizadores com seus animais eram qualitativamente superiores como destacado no trecho abaixo, que diferencia a escravidão na antiguidade romana com a brasileira:

No Brasil Contemporâneo é possível, no entanto, ir além do paralelo e falar mesmo de uma inferioridade do escravo em relação ao animal. Mencionei acima o caso de um proprietário que desiste de matar um trabalhador em fuga, refugiado em meio ao gado. Não queria arriscar-se com o tiro a perder um de seus bois (VASCONCELOS, 2012, p. 47).

O que resta ao preto é ser entendido pelo branco e por si, como “coisa”, e isso, somente na medida em que serve ao projeto colonizador, não só constringendo o preto a imitá-lo nos modos e formas de ser dos seus senhores, como pelo ato de transferir o poder sobre suas corporeidades para o branco. Tão logo, o corpo do sujeito preto, e aquilo que lhe atravessa, se esvazia de qualquer relação social que valorize sua humanidade, desconstituindo suas singularidades na medida em que o aliena das significações ontológicas derivadas do capital cultural

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

que elenca pela memória e experiência. A branquitude como violência física e simbólica passa a ser e dirigir o imaginário social, demarcando para o preto uma corporeidade política mediada pelo absolutismo e uma verdade de estereótipos que devem ser incorporados para que possam ser enxergados pelos brancos.

A escravidão se institui, assim, por uma prática colonial que, agenciada pelo Estado junto ao viés religioso que baliza o agir mercantilista, se prescreve por uma idealidade moral (DE OLIVEIRA, 2007), que não só desconecta a humilhação e desumanização de outros humanos, mas transforma as famílias destes, seus corpos e suas produções em uma entidade oca da essência e da potência metafísica do ser, transferindo a outrem mais evoluído o controle de sua vida, como destacamos no trecho abaixo:

Tomás de Aquino acrescentou na *Suma Teológica* que o escravo, enquanto escravo, não tinha capacidade de decisão – é o amo que decide por ele –, mas o escravo enquanto homem sim tinha essa capacidade. Considerando os textos citados podemos afirmar que no referente à escravidão natural Tomás aceitou a doutrina aristotélica de que as condições do escravo como a do senhor estavam determinadas pela própria natureza. Mas, por outro lado, concordou com Isidoro na afirmação de que a escravidão era própria do direito das gentes (GUTIÉRREZ, 2021, p. 80).

O que se presentifica é a naturalização da barbárie e da insensibilidade, forjada na exploração e na usurpação da vida cotidiana preta, em nome de um Deus e da legalidade do direito da branquitude.

O Estado neste ínterim é não só uma estrutura que alimenta e sustenta a escravidão, como a utiliza no enriquecimento da Coroa portuguesa, da colônia e dos próprios colonos. Funcionando no interior das relações sociais como um fluir político, que territorializa a existência em uma condição de ação e reação, que toma o servir como um modelo de estar social, performando os corpos dos sujeitos pretos, nos diversos campos da vida, há uma subordinação que resume este corpo ao jugo do serviço útil. E tal serviço é aquele que, antes tendo anulado o sujeito preto, lhe propõe um mundo diferente do real ao lhe introjetar em um universo que não é branco, mas que depende dessa branquitude para tornar o preto aquilo que ele deve ser no universo que o branco lhe impõe dentro e na estrutura social: um escravo.

O sujeito preto, deste modo é impedido de viver aquilo que a branquitude não o autoriza, sendo aprisionado em seu próprio corpo, tendo este corpo alocado em um universo criado por ela e para servi-la:

Não temos um problema negro no Brasil, temos um problema nas relações entre negros e brancos. É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre outro, como tantas que observamos cotidianamente ao nosso redor, na política, na cultura, na economia e que assegura privilégios para um dos grupos e relega péssimas condições de trabalho, de vida ou até a morte, para o outro (BENTO, 2022, p. 14).

O que se dá é a asfixia de suas potências e produções, restringindo-as ao reproduzir e experimentar aquilo que dentro do universo branco o preto pode ocupar. Para enxergar-se e viver segundo o modelo da branquitude que origina e ratifica as relações sociais em um processo de descaracterização do sujeito e das suas potencialidades, ao “lugarizar” um não lugar. O lugar do preto se edifica assim segundo as características que o universo branco lhe constrange em violência física e simbólica, não obstante este mesmo lugar é aquele que exige do preto perceber que não há lugar para ele dentro ou fora das regras e modelos da branquitude.

Deste modo, não importa se o preto assume ou não aquilo que a branquitude lhe impõe, pois há uma concepção de verdade sobre este, que se versa na sua incapacidade. O não lugar se forja não obstante pelo reconhecimento e pertença que o preto adquire na sociedade diante do branco, mas, não podendo tornar-se ele branco ante ao seu dono, sua condição de existência fica presa à sua pele descorporificada que nada tem senão este universo prometido pelo branco: humanização que nunca chega.

Tempo e espaço, o preto e a alienação de si

O tempo e o espaço funcionam na estrutura social como pontos de convergências, que alinham intensidades, fluxos e grandezas de fatos e sensibilidades. Isso significa dizer que cada época carrega e compele endereçamentos para os diversos sujeitos inseridos em variados espaços, lugarizando-os e imbricando-os (POHLMANN, 2005). Todavia, é a força aniquilante de um poder dominante que desterritorializa os corpos e aquilo que urge neles, não

os permitindo territorializar-se, castrando-os no processo daquilo que lhes dá sentido, ou seja, suas experiências, desejos e vontades (RODRIGUES; PEIXOTO JÚNIOR, 2011). Sendo os seres humanos entes sociais e tudo que lhe trespassa fruto das relações diretas e indiretas que agenciam as suas experiências e comportamentos de modo coletivo ou individual (PEREIRA, 2016), a privação forçada de modo físico ou simbólico destituem do eu sua autonomia e independência, além de sequestrar suas possibilidades de inventar um estar no mundo.

A alienação se constrói neste meandro como um duplo ensejo: pelo sujeito que a sofre, ao negar a violência que se vincula ao simples fato dele existir; e pelo próprio violentador em negar o ódio destilado sem sentido. O fato é que os corpos pretos e as corporeidades que podem ser externalizadas e internalizadas se agenciam com os dramas das estruturas estruturantes que atuam no cotidiano, nomeando as condições e os afetos das relações, bem como sustentam os sujeitos em suas diversas conexões e campos de permanência, como nos afirma Bourdieu abaixo, gestando, por conseguinte, a continuidade destas práticas que os aniquilam: “[...] esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 1996, p. 22).

Destarte, o sujeito preto é obrigado a sobreviver, assumindo o estilo e a mecânica da branquitude em um projeto de poder que muitas vezes se porta imperceptível e silencioso pela própria dor que o sequestra de corporificar-se e singularizar-se. Anulando da vida a sua multiplicidade e isolando o sujeito dos seus variados aspectos do fazer e das sensibilidades que lhe fazem humano. Isto significa dizer que a escravidão contorna os corpos pretos, os privando do tempo e do espaço, no qual o seu papel existencial na educação, no trabalho, na política, na economia, na saúde, na legalidade e em muitos outros campos se condiciona a encontros que são nulos em si mesmos. Isto é, o corpo preto só ocupa ou existe nas dimensões pautadas pela dinâmica que rege o universo criado pela branquitude:

[...] ao se deparar com o racismo, o negro introjeta um complexo de inferioridade e inicia um processo de auto-ilusão, buscando falar, pensar e agir como branco, até o dia em que se depara novamente com o olhar fixador do branco (BERNARDO-COSTA, 2016, p. 506).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Tão logo, se há um lugar para o preto na existência, este lugar é o não lugar da existência temporal, este lugar é um universo espacial à parte, que impossibilita qualquer reconhecimento de produção, de agenciamento e de criação. Assim, os feitos, as lutas e as contribuições do povo preto mesmo depois da escravidão precisam não ser expostos pelo próprio efeito do não lugar ao qual a estrutura social e a branquitude que é o poder dominante o colocou. O que se dá é o apagamento de sua historicidade e um esforço de destituir no tempo e no espaço o registro de presença, segundo Serafim:

Assim, a formação sociocultural brasileira direciona-se a uma perspectiva única de informação, com base em conteúdos discriminatórios e preconceituosos, que visam o apagamento da história dos povos originários, dos imigrantes do continente africano e da construção social afro-brasileira (SERAFIM, 2021, p. 56).

A escravidão, deste modo, pelas forças que a modelaram, determina um espaço para o sujeito preto e, por conseguinte, uma função para o mesmo, transformando tudo ou qualquer ação para além daquela delimitada em ridicularidade e crime, como aponta Lima:

Contudo, sobre a população negra pobre recaía, além da pecha de desordeira, a suspeita de ser escrava. Eram recorrentes as informações sobre a prisão de pardos, mulatos e pretos, a requisição do chefe de polícia ou do governador/presidente da Paraíba, para a averiguação de sua condição jurídica. Foi o que aconteceu com diversos homens e mulheres que, devido à tonalidade de sua pele, foram presos a título de serem escravos (LIMA, 2010, p. 268).

O preto por sua vez, torna-se e entende-se como uma “coisa”, que possui um futuro determinado, uma função a ser exercida, um comportamento a ser seguido e uma vida por sobreviver, lutando a cada dia para permanecer respirando. A alienação torna-se mirada na esfera da vida cotidiana por um desejo, um desejo por parecer-se branco, erradicando minimamente a mácula que o faz ser rejeitado que é ser preto e carregar na pele toda uma construção mirada pelo branco como selvagem, transmutando para si uma culpabilidade, que se assenta historicamente na negação de uma herança marginal do preto e na ausência que lhe imputam de esforço e de luta, quando tudo, inclusive o emprego, lhe foi negado.

A abolição dos escravos, que se dá de modo a parecer um beneplácito dos brancos e do Império, traz consigo a remodelação do lugar do preto na estrutura social. Não sendo mais este necessário ao trabalho e estando livre, pelas pressões

externas internacionais, o preto já não pode ocupar o lugar de escravo. Porém, também, pela migração europeia imposta pelo governo, não pode e nem tem como trabalhar nos espaços que outrora o tomava como “coisa” (FRANÇA, 2008).

É justamente aí que o ato de ser branco para o preto torna-se um complexo social e psicológico. Em primeiro lugar, porque ser branco já não o possibilita ser tomado como mão de obra e, em segundo lugar, porque querer ser branco quando tal proposição já não lhe possibilita nem obter as migalhas que alcançará quando era escravo já não lhe permite ser visto pelo branco como “coisa”. Fato é que o lugar que outrora ocupou como força de trabalho já não existe mais, e sua existência sendo reconhecida de modo jurídico e até mesmo político no âmbito cidadão não o torna de verdade cidadão na convivência comum (MOURA, 2021).

O preto desta forma está dividido em existir e mostrar que existe, em sobreviver e fazer da sua sobrevivência um campo e que deve ser atendido pela branquitude, para que sua sociabilidade aconteça, reconhecendo-o como humano e com direito ao trabalho, moradia, educação etc. Neste caso, o preto livre torna-se um problema estrutural, na mesma estrutura que o tinha gerido como útil, enquanto este fosse a coisa dominada pela branquitude. A liberdade chancelada pelo Estado, no entanto, torna o seu descarte um problema político e jurídico, ao separar dono e objeto, concedendo ao preto um corpo para existir e para chamar de seu. O preto figura-se então como inútil, pois não sendo reconhecido em sua corporeidade é trocado por imigrantes brancos para qualquer função laboral.

O ato de ser branco, ou melhor, de imitar os costumes e comportamentos de quando ainda era escravo, ganha um novo horizonte, ser branco agora não é mais ser incluído e sim ser aceito, afinal, antes o preto entendia ou percebia que para ser branco ele precisava imitar, agora, não sendo mais mirado como parte de nada, ele precisa ser visto, ser inserido naquela estrutura da qual a legalidade lhe tirou ao poupá-lo da submissão e da violência de um dono. Não obstante, o mesmo Estado que visava a escravidão como legítima a criminaliza, mas também o preto livre que não tem condições de subsistência, naturalizando a violência contra o preto e por conseguinte sua marginalização.

Conclusão

O período Colonial e Imperial brasileiro pautado no mercantilismo se defronta com as mudanças estruturais do capitalismo que se estabilizam na Europa: as guerras por território e controle, a ascensão do capitalismo industrial, a diminuição do poder religioso nos espaços sociais e o fortalecimento e crescimento das ciências humanas. Tais aspectos se incidem no Brasil de modo teórico e prático, tanto na questão que transforma o Brasil em nação quanto nos enlaces que o convoca a abraçar novos ditames a começar pela necessidade de abolir a escravidão seja por razões econômicas.

O que se tece e se operacionaliza é um universo histórico, que, negando no passado um lugar de existência para o sujeito preto, permanece negando-o no presente, se ocultando em diversos campos da vida humana. Enquanto socialmente lança o véu da pobreza sobre a pele preta para esconder aquilo que subjetivamente e objetivamente permanece vivo no imaginário social de um país escravocrata que nunca reconheceu a quantidade de sangue preto derramado no solo da pátria amada. É no silêncio do capitalismo que propõem uma ascensão financeira que a marginalização e a violência do Estado subsistem, buscando a pele preta para vigiar e punir, enquanto naturaliza a morte que os próprios pretos deixam de ver bater às portas.

Considerando o exposto este trabalho buscou mirar como a escravidão se constituiu historicamente como um lugar, que preconizou o sujeito preto a uma existência a partir do olhar do branco e daquilo que a branquitude confirmou como humanidade, constituindo para o sujeito escravo uma forma de ser, de estar, de existir, de comportar-se e de servir, para que deste modo o preto pudesse ao menos ser visto como útil. É importante salientar que até mesmo na utilidade o preto não deixava de ser selvagem, sendo obrigado a abrir mão de tudo aquilo que sustentava seu modo experimental e interpretar o mundo.

Referências

- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze. A prece de Frantz Fanon: oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!. **Civitas-Revista de Ciências Sociais**, v. 16, p. 504-521, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Papirus Editora, 1996.
- DE OLIVEIRA, Anderson José Machado. Igreja e escravidão africana no Brasil Colonial. **Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas**, v. 10, n. 18, p. 355-388, 2007.
- FRANÇA, Thiago de Novaes et al. **A substituição da mão-de-obra escrava e a opção pela grande imigração no estado de São Paulo**. 2008.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.
- GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.
- GUTIÉRREZ, Jorge Luís. O conceito de “escravidão natural” na filosofia medieval. **Basilíade-Revista de Filosofia**, v. 3, n. 6, p. 73-87, 2021.
- LIMA, Maria da Vitória B. **Liberdade interdita, liberdade reavida**: escravos e libertos na Paraíba escravista (século XIX). Doutorado em História. Universidade Federal de Pernambuco. 2010.
- MOURA, Clóvis. **O negro**: de bom escravo a mau cidadão? Dandara Editora, 2021.
- POHLMANN, Angela Raffin. **Pontos de Passagem**: o tempo no processo de criação. 2005.
- RODRIGUES, Juliana Martins; PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Para desarticular os estratos dominantes do organismo, da significância e da subjetivação. **Psicol. Argum**, jul./set, v. 29, n. 66, p. 285-293, 2011.
- SERAFIM, Daniela Guimarães. Protagonismo preto: museu afro brasil e a educação antirracista não formal. **Revista Em Favor de Igualdade Racial**, v. 4, n. 3, p. 52-60, 2021.
- SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2021.
- PEREIRA, Maria Iratelma. As identidades, as relações com os sujeitos e suas práticas sociais. **Revista Diaphonía**, n. 2, v. 2, p. 72-82, 2000.

PARTICIPAÇÃO (OU O CAMPO DE BATALHA SOBRE A SUBJETIVIDADE)

RAFAEL GOFFINET DE ALMEIDA⁸⁵

FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS⁸⁶

Sabemos que a “participação” despontou como palavra de ordem no horizonte de transformação político-cultural das décadas de 1960-70. Menos conhecidos, porém, são os deslizamentos semânticos subjacentes ao crescente interesse, em toda parte do mundo ocidental, por processos sociais de toda ordem. No Brasil, diferentes sínteses programáticas do período reivindicaram diferentes “posições participantes” – entre elas, a “conscientização popular” renovada pela arte “novista” e as “vivências descondicionantes” tropicalistas. Pretendemos explorar, no entanto, o ponto em que as divergências parecem tragicamente confluir: a tarefa de produção de subjetividades transformadoras abriu senão o campo da transformação subjetiva, estendendo terreno para certa formação discursiva da “racionalidade neoliberal” – aquela que, segundo Pierre Dardot e Christian Laval (2016), teria fundado o sujeito “ativo”, “precário”, “autorrealizável”.

Para tanto, partiremos de um reexame do embate entre “engajamento revolucionário” *versus* “rebeldia contracultural” de que trataram autores como Marcelo Ridenti (2014) e Heloísa Buarque de Hollanda (1982), para entrevermos, em seguida, a emergência de verdadeiras tecnologias de controle social à contraluz do léxico contestador da “arte engajada”. Não significa dizer que a ‘participação’ esgotou-se. Contudo, reconhecer sua contraface nos parece imprescindível se ainda pretendemos desvelar outros horizontes de transformação política e de emancipação social.

⁸⁵ Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Doutorando no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP); Bolsista CAPES; e-mail: rafael.goffinet.almeida@usp.br.

⁸⁶ Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do IAU-USP e membro Pesquisador do Núcleo de Espacialidades Contemporâneas (NEC); e-mail: sotosantos@uol.com.br.

Fronteiras e maus presságios na “arte engajada” brasileira

Em 1965, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império publicaram na Revista Acrópole o texto “Arquitetura Experimental” – uma espécie de breve manifesto da renovação radical da prática arquitetônica, a qual buscavam enquanto arquitetos e professores da Faculdade de Arquitetura, a FAU-USP.

Acompanhada pela apresentação de alguns de seus mais recentes projetos, a reivindicação de uma produção arquitetônica crítica às contradições de sua realidade presente era equacionada pela defesa de uma “arquitetura sóbria e rude, mas que também [estimulasse] a atividade criadora viva e contemporânea” (FERRO; LEFÈVRE; IMPÉRIO, 1965, p. 44). A “poética da economia”, associada a uma “posição participante” dos arquitetos, seria a base para uma trajetória marcada pela formulação de uma nova linguagem cifrada pela “condição de subdesenvolvimento” do país, e profundamente comprometida com a transformação dos “modos de produção arquiteturais”. A cobertura em abóbada, construída com recursos e técnicas simples e de baixo custo, mais do que configurar a identidade formal do Grupo Arquitetura Nova, desde sua primeira experiência na residência de Bernardo Issler, em 1963, seria o resultado da liberdade do operário no manejo e improvisado no canteiro de obras.

Dois anos mais tarde, em 1967, o artista carioca Hélio Oitica escrevia seu “Esquema Geral da Nova Objetividade”, procurando estender à vanguarda cultural brasileira as questões que investigava através de seu Programa Ambiental. Comprometido com a tarefa de renovação das atividades culturais, em franco ataque aos espaços e práticas convencionais do período, Oitica partia da indagação sobre “como em um país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu processo coletivo?” (OITICA, 1965, p. 154). Esta tentativa de síntese programática para o que enxergava como “tendência geral” atravessando “tendência múltiplas” entre seus contemporâneos – incluindo as produções artísticas de Ferro e Império – implicava a “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” (OITICA, 1965, p. 163). Mais do que isso,

representava uma espécie de correção político-estética para a emergência crescente de uma “arte participante”.

Dessa forma, Oiticica canalizava suas inquietações contra o que considerava como posições esteticistas através da busca por uma forma de “participação total”. Uma forma de retorno ao mundo real, ecoando a mesma urgência “novista”, digamos assim, de superar o “afastamento dos vínculos mais objetivos com a realidade”, reivindicado pelo trio de arquitetos, em direção à “interpretação correta de nossas necessidades” (FERRO; LEFÈVRE; IMPÉRIO, 1965, p. 43-44). Porém, o interesse de Oiticica pelos “problemas humanos, pela vida em última análise” se reflete no que Heloísa Buarque de Hollanda, analisando a efervescência cultural do país naqueles anos, descreveu como a “rebeldia da revolução social” e contrariando a preocupação política predominante entre a intelectualidade, até então.

No lugar de um “engajamento propriamente revolucionário”, que parecia caracterizar o debate e experimentação da Arquitetura Nova, notadamente marcado pela influência do pensamento Marxista, como afirma Marcelo Ridenti (2014, p.18), a provocação de “estados de permanente invenção” a partir de “vivências descondicionantes” compartilhava uma outra concepção de política, enquanto “problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura no sentido amplo” (HOLLANDA, 1982, p. 66). A tendência comum de proposições cada vez mais abertas significava, especialmente para Oiticica, dar ao indivíduo a oportunidade de ‘criar’ a sua ‘obra’ – que, para ele, já não se distinguia da própria vida cotidiana (OITICICA, 1967, p. 168).

Nestes termos, enquanto o foco do Grupo Arquitetura Nova cercava o campo objetivo das relações de produção, o Programa Ambiental de Hélio Oiticica aproximava a “posição participante” ao campo das relações intersubjetivas. Em todo caso, ambos posicionamentos revelam a multiplicidade de sentidos dentro de uma articulação política e cultural especificamente brasileira, mas cujas consequências e descobrimentos, em termos de agenciamentos político-estéticos, são de alcances significativamente mais amplos.

Afinal, e em primeiro lugar, se podemos aproximar o “canteiro participativo” com a “participação-total” de Hélio Oiticica, isso diria respeito à

expansão do primeiro programa para a totalidade da esfera da vida. Não seria arriscado dizer que tanto a “invenção lúcida” de Ferro, Lefèvre e Império quanto as “manifestações ambientais” de Oiticica contribuíram com o deslocamento do enfoque sobre a forma acabada em direção às suas significações sociais. Emergem daí as noções comuns de abertura e de valorização do processo como fatores que estruturam o trabalho, ou melhor, a atividade de criação que deveria estar conscientemente comprometida com a inclusão do operário ou, de modo mais geral, do sujeito-participante para a realização individual e coletiva da transformação de sua realidade. Neste processo, tanto a forma arquitetônica e urbana, como o objeto artístico serão tão importantes quanto as transgressões que devem provocar no modo de produção arquitetural ou na experiência intersubjetiva do comportamento e do ambiente social. Trata-se, portanto, da expansão de um aspecto que esteve sempre presente nas duas propostas até aqui discutidas: a disputa sobre a subjetividade dos participantes – e de tal modo que a construção coletiva de um espaço-comportamento é, senão, o exercício de uma nova consciência.

O que nos leva a um segundo campo de indagação. Se a “antiarte ambiental” de Hélio Oiticica provocaria certa radicalização das experimentações participativas na esfera da intersubjetividade, também as confrontaram com problemas de mesma proporção. Em entrevista realizada para o cineasta Ivan Cardoso, em 1973, Oiticica revela um permanente incômodo sobre os sentidos da participação do público e do desejo de desestetização da vida que o acompanhavam desde a formulação da “Nova Objetividade da Arte” (1967) até *Babylonests* (1971) – a realização de sua ideia-síntese de “crelazer”. O “estado de permanente invenção” perseguido pelo artista não deveria ser confundido com o que chamou de “atividades criativas”, promovidas pela incorporação das pesquisas de participação pelo circuito institucional da arte, por exemplo. Alcançar a condição de liberdade de invenção resultaria na superação de comportamentos e subjetividades repressivas, o que envolveria também a libertação da “tendência de estetizar a vida”. Esta última se traduz, neste caso, como a redução do agenciamento político-estético e também subjetivo, digamos assim, que pretendia subverter o dia-a-dia como um “campo experimental”, em atividades contraditória mente afeitas à condição alienante do

trabalho produtivo, mesmo quando realizadas na forma de “catarses psíquicas” (OITICICA, 1985, p. 52).

De maneira muito semelhante, Rodrigo Lefèvre também desferia, nessa mesma época, uma curiosa crítica sobre a “associação colaborativa” e “liberdade criativa” defendida pela Arquitetura Nova. Estava claro para Lefèvre, sobretudo durante a redação de sua dissertação de mestrado intitulada “Projeto para um acampamento de obra”, o conteúdo ideológico de *slogans* como o “faça você mesmo” e “a vida tem que ser simples” difundido pelos grandes meios de comunicação já naquele momento (LEFÈVRE, 1981, p. 15). Uma maneira de enfrentar esta contradição foi a de projetar a reorganização produtiva promovida pelo canteiro participativo em um “momento de transição” revolucionária. A produção arquitetural de casas-bairro deveria ser retirada da lógica de mercado, ou seja, em um outro contexto político-econômico, diferente daquele da modernização autoritária vivida no Brasil daqueles anos.

Desde nossa posição na história, cabe indagarmos: pois não seriam a criatividade, a colaboração, o improviso e a indeterminação entre trabalho e lazer as questões que atravessam os recentes processos de reorganização produtiva e de vida social? Os limites que apontaram Oiticica e Lefèvre se tornam ainda mais profundos se atentarmos para os desdobramentos que se seguiram a partir destas experiências político-culturais.

Basta recuperarmos, ainda que brevemente, a política de construção de moradias via mutirões autogeridos – implementada em São Paulo com ascensão do Partido dos Trabalhadores no poder municipal, em 1989; a sua despolitização promovida com o crescimento do chamado “terceiro setor”; e as formas agenciamento político, cultural, produtivo e também subjetivo que podemos observar a partir destes dois processos.

Processos de instrumentalização da participação

Objetos recorrentes na bibliografia arquitetônica sobre as formas de participação neste campo, tanto os mutirões autogeridos como as organizações não-governamentais (ONGs) de habitação, são também bastante discutidos pelos

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

autores das Ciências Sociais, uma vez que representam diferentes formas de mobilização política. Eles representam ao mesmo tempo uma continuidade e uma transformação contraditória dos horizontes abertos pelo debate político-cultural que conhecemos anteriormente. Nesta nova configuração, os impulsos de transformação radical (dos modos de produção e do espaço social) converte-se em políticas ou programas sociais. Fenômeno que pode ser explicado como o empresariamento da política acompanhado de perto por certa corporativização dos movimentos sociais.

De fato, a defesa dos mutirões autogeridos, primeiro pelos movimentos populares e, sem seguida, através de modelos institucionais como o FUNAPS-Comunitário, em São Paulo, foi em larga medida influenciada pelas experimentações e debates abertos por Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. No entanto, o que pretendemos discutir está contido na avaliação crítica feita por João Marcos de Almeida Lopes, um dos fundadores da USINA – escritório de assessoria técnica atuante junto aos movimentos de moradia – quando diz que o “imaginário que nos fazia crer nas possibilidades e potencialidades transformadoras das práticas autônomas atreladas [aos processos autogestionários] de produção da moradia”, na medida em que se convertiam em “práticas compensatórias”, permitiam “mais e mais a radicalização do projeto de transferência da responsabilidade administrativa do Estado para a sociedade” (LOPES, 2006, p. 10).

O exemplo da atuação da Habitat Brasil, a partir de 2002, é paradigmático para compreendermos a complicada articulação entre os anseios por fortalecimento da participação da sociedade civil, o processo de institucionalização que se segue e a lógica neoliberal das políticas compensatórias que a partir delas se desdobraram. Neste aspecto, o conceito de “confluência perversa” (ou a sua desmistificação, como veremos), originalmente proposto por Evelina Dagnino em artigo publicado em 2004, será crucial – sobretudo porque define as perspectivas pelas quais podemos compreender melhor a disputa político-cultural que, de acordo com a autora, caracterizou o processo de aprofundamento da democracia entre as décadas de 1980 e início dos anos 2000.

Segundo Dagnino, ocupando postos majoritários do poder institucional, os agentes das políticas de redução do papel social do Estado, do ajuste fiscal e das

privatizações de serviços, órgãos e instituições antes públicas se viram obrigados a estabelecer um “campo de interlocução” com a crescente reivindicação de acesso a direitos básicos e de maior participação popular na política. Foi exatamente nos espaços abertos pela “institucionalização da participação” que a interlocução ocorreu. A política participativa institucionalizada através de, entre outros exemplos do mesmo período, o FUNAPS-Comunitário, representaria, assim, o lugar da disputa político-cultural e do deslocamento de sentido de conceitos-chave como “sociedade civil”, “participação” e “cidadania”.

Contudo, a despolitização do processo participativo guarda ainda um conteúdo dramático, nas palavras de Dagnino, sobretudo em relação à disputa de sentido do conceito de cidadania. A interlocução entre “projeto redemocratizante” e o “projeto neoliberal” implicou uma profunda reorientação da política cultural dos movimentos sociais ao debruçar sobre eles a moldura pesada de um horizonte privatista e individualista. Este nos parece o ponto crucial da análise de Dagnino, quando busca sintetizar a distinção ético-política posta em questão, abrindo os caminhos para a compreensão dos processos que se seguiram a partir deste cenário de luta.

De um lado, é importante notar como a estratégia político-cultural da “nova cidadania” significava, em última instância, o “projeto de uma nova sociabilidade” (DAGNINO, 2004, p. 105). Se recordarmos como a forma do mutirão autogerido pressupunha a realização de um “trabalho social”, baseado na tarefa de conscientização para a construção de um outro espaço social, com outra compreensão sobre as relações de trabalho e de produção, mas também das formas de morar e de vida em comunidade, tendemos a concordar com a autora quando diz que “a participação efetiva dos cidadão no poder” e a “afirmação e o reconhecimento de direitos” pressupunha certa “prática de invenção de uma nova sociedade” (DAGNINO, 2004, p. 104). A ideia de “direito a ter direitos” e, mais, de um “sujeito de direitos” colocavam a própria definição de “direito” no centro da luta política. O que implicava, necessariamente, questionar o sistema político-social vigente, abrindo a possibilidade dos “não-cidadãos” de inventarem os novos espaços de poder, onde participariam da criação dos novos direitos, capazes, por sua vez, de reconhecerem estes novos sujeitos.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

A conformação de uma “cidadania neoliberal”, por outro lado, realizava uma sedutora conexão entre cidadania e mercado, aproximando o acesso à moradia, educação, saúde, saneamento básico entre outros serviços públicos urbanos e a noção de uma vida digna na cidade ao terreno privado da moral. Neste movimento, a emergência do voluntarismo, da benfeitoria, da filantropia e da caridade espelham a redução do significado coletivo do “direito a ter direitos”, submetendo-o a um entendimento estritamente individualista, isto é, de integração individual ao mercado – seja como consumidor ou, como veremos mais adiante, como empreendedor (DAGNINO, 2004, p. 105-106). Da mesma maneira com que as ONGs se veem como entidades oferecendo serviços a populações “carentes”, “desassistidas”, “em situações precárias”, também estas mesmas populações, sob o signo da autonomia da sociedade civil, passam a identificar o mercado como alternativa de cidadania.

De fato, outra face desse mesmo processo de inflexão político-cultural que estamos investigando diz respeito às formas de organização e de controle do trabalho que emergiram nesses mesmos anos. A presença do voluntarismo e a articulação entre Estado e Terceiro Setor baseada em “projetos” ultrapassam o universo das ações sociais. Estas formas também vem caracterizando e reestruturando diferentes segmentos da produção econômica, incluindo aí um papel de destaque assumido também pela cultura.

Cibele Rizek, na mesma esteira da crítica de Dagnino sobre estas formas de expansão e de transformação do neoliberalismo, demonstra em “Práticas culturais e ações sociais” (2011) como tornava-se evidente, já ao final dos anos 2000, o deslizamento da política cultural da nova cidadania – a que se referiu como deslizamento da “linguagem e léxico dos direitos” –, dando lugar a um “acoplamento entre programas sociais e programas culturais” (RIZEK, 2011, p. 137). Neste novo terreno, onde dimensões socioassistenciais se mesclam com a produção e gestão da cultura, emergem a enunciação não mais de direitos e de sujeitos de direitos, mas agora do “empreendedorismo social e cultural” e da constituição de “protagonistas” sempre filtrados – Rizek não nos deixa enganar – pelas “dimensões identificadas como investimento, como mercado, como associação entre as práticas artísticas e estéticas e com vínculos cada vez mais naturalizados à dinâmica dos fluxos e mecanismos do dinheiro” (RIZEK, 2011, p. 137).

A “culturalização” que teria se desenvolvido a partir da política-cultural participativa do neoliberalismo, digamos assim, seria uma das formas em que a gestão do social realiza uma expansão sem precedentes da perspectiva individualista e privatista identificada por Dagnino. Seu caráter inovador está no fato de que as formas de inclusão e inserção social via alternativa do mercado passam agora a produzir processos de estruturação de vidas, suas formas de sociabilidade, afetos e desejos.

O campo de batalha sobre a subjetividade

Fenômenos que podem ser verificados teoricamente a partir do que Eve Chiapello e Luc Boltanski (2009) chamaram de um “novo espírito do capitalismo”. Para os autores, o capitalismo avançado, baseado na economia financeira e de serviços, teria absorvido as “críticas sociais e estéticas” feitas ao modelo de produção industrial fordista – sendo Maio de 1968 sua maior expressão – em novos modelos de gestão empresarial, sobretudo a partir dos anos 1990. Contrariando formas mecanizadas e tecnocráticas de trabalho e vida social, emergia a defesa pela “capacidade criativa do homem e sua autonomia” (CHIAPELLO; BOLTANSKI, 2009, p. 208). “O capitalismo”, dizem, “foi obrigado a propor formas de engajamento compatíveis com o estado do mundo social no qual está incorporado e com as aspirações de seus membros” (CHIAPELLO; BOLTANSKI, 2009, p. 198). Diante deste contexto de “crise do trabalho”, foram forjadas novas formas de controle produtivo, não mais baseadas em sistemas de “punições-recompensas” dos anos 1960, mas enquanto apologia da mudança, do risco e da mobilidade, reconduzindo os anseios por criatividade e autonomia em “sensações” de liberdade, compartilhamento e autorrealização.

Restam, no entanto, alguns pontos cegos. Afinal, há ainda o que se explicar sobre a “obrigação” que levou o capitalismo a superar a matriz fordista de produção, especialmente as implicações recaídas sobre o sujeito do “mundo social” que teria animado este processo de transformação. Concordamos com Christian Dardot e Pierre Laval, em “A Nova Razão do Mundo” (2016), quando criticam Chiapello e Boltanski: quando empresas passam a produzir suas próprias formas de

envolvimento ou ativação dos sujeitos, devemos nos perguntar se não estamos diante de uma formação discursiva específica, através desses e tantos outros discursos ligados à “participação”.

Na tarefa de atualizarem os conceitos de “biopolítica” e de “neoliberalismo”, originalmente trabalhado por Michel Foucault (2010), os autores fornecem uma matriz teórica mais abrangente. A reorganização produtiva do “novo espírito do capitalismo” representaria apenas um dos processos de redimensionamento do próprio sujeito. No interior do discurso da flexibilidade, mas que responde ao imperativo da reprodução capitalista, as esferas da vida pessoal e profissional se confundem. Valores antes aplicáveis apenas às entidades empresariais e corporativas passam a fazer parte das relações sociais do “sujeito empresarial”. Competitivo, espera-se que os indivíduos desenvolvam “atitude social”, no sentido de explorarem a suposta autonomia recém conquistada para a “autovalorização” no mercado (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 337).

Nestes termos, muitas das manifestações da “participação” descrevem senão um imperativo de poder, um controle sistemático de si mesmo, de modo que o desejo de participação do sujeito se converte em uma forma de desejo alheio.

Não é por acaso que os autores chamam a atenção para ideia de um “política de sociedade” que acompanhou diferentes autores ideólogos comprometidos com a refundação do liberalismo. À fundação do Estado empresarial deveria concorrer “uma política que visa a transformação completa da sociedade”, mas num sentido muito diferente do “coletivismo” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 123).

Podemos pensar, por fim, que as práticas participativas da arte engajada que miravam a transformação social, incluindo sua dimensão subjetiva, de uma outra sociedade, incluindo aquela que deveria ser constituída por sujeitos autônomos e de direitos universais, está muito próxima de uma ordem de transformação social que a racionalidade neoliberal exige, digamos assim, para que o Estado de direito privado, concorrencial e empresarial, se sobreponha ao Estado de direito público, baseado na solidariedade e no comum. Nestes termos, a participação desponta senão como um dispositivo de ativação social que, em tempos recentes, tem cumprido o papel de expandir a lógica empresarial por todo o tecido da vida

cotidiana, pondo em operação uma sociedade de sujeitos “ativos”, “competitivos”, “empresários de si mesmo” ocupados com a autovalorização do capital humano.

Diante desse quadro, também devemos nos indagar se a dicotomia que haveria de caracterizar os embates entre projeto revolucionário versus projeto contracultural não perde força enquanto capacidade de interpretação dos problemas político-culturais atuais. Quando uma série de discursos e práticas ditas participativas, e que se legitimam pelas práticas da arte engajada, estão contraditoriamente funcionando como dispositivos de controle e de acumulação flexível – incluindo as formas de arte-ativista que se confundem com modelos de gestão compartilhada da cidade; ou a profusão de espaços de trabalho colaborativo, ao que, em outra oportunidade, descrevemos como “laboratórios de experiências criativas” (ALMEIDA, 2021).

Referências

ALMEIDA, Rafael G. Laboratórios de experiências criativas: novos circuitos de produção entre vida, cultura e trabalho. In: LOPES, Ruy Sardinha. (Org.) **Arte e Mercado: afinidades eletivas**. São Carlos: IAU/USP, 2021, p. 63-86.

ARANTES, Pedro. **Arquitetura Nova**: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos Mutirões. São Paulo: 34, 2009.

BISHOP, Claire. **Participation**. Cambridge: The MIT Press, 2006.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DAGNINO, Evelina. Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando? In: MATO, Daniel. (Org.) **Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización**. Caracas: Faces, 2004. p. 95-110.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**. São Paulo: Boitempo, 2016.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2015.

GOHN, Maria D. G. **Participação e democracia no Brasil**: da década de 1960 aos impactos pós-junho de 2013. Petrópolis: Vozes, 2019.

HOLLANDA, Heloisa B.; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2014.

RIZEK, Cibele S. Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza. **XIV Encontro Nacional da ANPUR**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2011, p. 127-142.

CHRISTIAN BOLTANSKI: EM BUSCA DA PEQUENA MEMÓRIA

RAFAELA ALVES FERNANDES⁸⁷

Infância

Como reconstituir nossas primeiras recordações, as mais antigas, aquelas que nos transportam à infância mais recôndita? Essas são recordações pouco precisas envolvidas numa teia complexa de afetos e significados, às vezes, difíceis de discernir se são nossas, resultantes da imaginação ou de histórias apenas escutadas. O desejo de reconstituir os restos dispersos da infância, oscilando entre o pessoal e o impessoal, a história e a ficção, foi o que motivou obras de Boltanski como *Busca e apresentação de tudo o que resta da minha infância* (Figura 1) e *Tentativa de reconstituição – três gavetas* (Figura 2). A primeira consiste num livro com apenas nove páginas, publicado em 1969, que reúne fotografias do artista quando criança e de objetos que lhe pertenceram, tais como uma cama e um suéter. No livro há também uma espécie de manifesto contendo já algumas indicações preliminares do seu projeto estético, como se verifica nessa longa citação:

Nunca será suficientemente notado que a morte é uma coisa vergonhosa. Afinal de contas, a gente nunca tenta lutar de frente, os médicos, os cientistas não fazem mais que um acordo com ela, brigam pelos detalhes, retardam alguns meses, alguns anos, mas tudo isso não é nada. O que é preciso é atacar a raiz do problema por meio de um grande esforço coletivo em que cada um trabalhe pela sua sobrevivência e a dos outros. Por isso, porque é necessário que um de nós dê o exemplo, decidi enfrentar o projeto que há muito me é caro: manter-nos inteiros, preservar um traço de todos os instantes de nossa vida, de todos os objetos que estiveram ao nosso redor, de tudo o que dissemos e do que foi dito ao nosso redor, esse é o meu objetivo. A tarefa é imensa e meus meios são escassos. Por que não comecei antes? Quase tudo relacionado com o período que inicialmente me prescrevi para salvar (6 de setembro de 1944 - 24 de julho de 1950) foi perdido, jogado fora, por uma negligência culposa. Só com infinita dor pude encontrar os poucos elementos que apresento aqui. Provar sua autenticidade, situá-los com exatidão, tudo isso só foi possível por meio de questionamentos incessantes e uma investigação cuidadosa. Mas quão grande é o esforço que resta a ser feito e

⁸⁷ Doutoranda e mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo, bacharela em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo e licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes; E-mail: rafa_a_fernandes@usp.br.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

quantos anos se passarão, ocupado procurando, estudando, classificando, antes que minha vida esteja segura, cuidadosamente armazenada e etiquetada em um lugar seguro, a salvo de roubos, incêndios e guerras atômicas, de onde seja possível retirá-la e reconstituí-la a qualquer momento, e que, com a garantia de não morrer, eu possa, finalmente, descansar (BOLTANSKI, 1969).

Desse texto, que mereceria por si só um extenso comentário, cabe reter algumas observações. Primeiro, quando Boltanski recusa o inexorável destino humano e propõe esse projeto, ele não o faz buscando a eternidade contida na promessa de fama futura, isto é, na glória individual conquistada graças aos grandes e heróicos feitos de uma vida, como a reunião de objetos na forma de relíquias poderia sugerir. Boltanski apenas admite a fragilidade de toda uma espécie, mesmo diante dos esforços da ciência e da medicina, em estender o tempo de sobre-vida do ser humano.

Outro aspecto que merece nossa atenção é a ambiguidade desse empreendimento no tocante à complexa relação entre preservação e destruição. Afinal de contas, o próprio artista admite que “a partir do momento que você preserva alguma coisa, você a mata”, pois, “a vida é a destruição” (BOLTANSKI, 2019, p. 8). Boltanski, ao tentar preservar traços de todos os instantes vividos, de toda sorte de objetos, palavras enunciadas e ouvidas, recai no mesmo paroxismo que o personagem borgeano: o desejo de preservação converte-se tão logo em paralisação do tempo e, conseqüentemente, da vida.

A reconstituição que ele efetua neste trabalho volta-se aos seus primeiros seis anos, período que se confunde com a reconstrução das ruínas de uma catástrofe sem precedentes na história que, aliás, Boltanski e sua família acompanharam de perto. Os objetos e elementos que Boltanski reúne desse período são provenientes do cotidiano, em sua maioria coisas banais e sem importância evidente, provavelmente, referentes a lembranças indiferentes da infância, mas que “por trás de sua inocência aparente costuma se esconder uma profusão insuspeita de significados” (FREUD, 2020, p. 8).

Ora, por que lembranças precoces da infância, sobretudo, impressões de situações triviais, fixam-se em nossa memória com maior acuidade que acontecimentos que nos afetaram profundamente no mesmo período? Freud confrontou-se exatamente com esta questão quando desenvolveu a noção de

lembrança encobridora, segundo ele, “aquela que não adquire um valor para a memória em função do seu próprio conteúdo, mas da relação que mantém com um outro conteúdo reprimido” (FREUD, 2020, p. 18). Um dos aspectos mais reveladores desse conceito é que não existem lembranças puras e originais, toda lembrança, não apenas as infantis, são submetidas a um processo de revisão e retradução por parte daquele que recorda, cujas cenas e impressões autênticas do passado associam-se a outras vividas posteriormente. Portanto, não existem impressões verdadeiras ou falsas, tampouco cabe reduzi-las a meras fantasias.

Para Boltanski, as lembranças mais antigas correspondem a afetos relacionados a objetos, pessoas, situações ou lugares. A ação voluntária de remontar objetos e imagens remanescentes da infância não visa recuperar o passado rigorosamente como foi, mas despertar os sentimentos e as memórias involuntárias que se revelam num simples pedaço de tecido, memórias pessoais ou pertencentes a qualquer um que reconheça como familiar um trapo de padronagem xadrez. Esse trabalho de reunião dos elementos mais triviais da existência assemelha-se à restituição da aura do rebaixado encontrada em Baudelaire, conforme observado por Benjamin, que aproxima a avareza do trapeiro, que recolhe o que foi rejeitado pela cidade grande, ao ofício errante do poeta, que escreve a partir da impureza das coisas.

Em seu ensaio *Grande brinquedo mortal*, Didi-Huberman ressalta a dimensão lúdica do processo de remontagem do tempo sofrido empreendido por Boltanski. É de fato fascinante pensar as obras de Boltanski como brinquedos gigantes que tratam do tema da morte para gente grande, pois, se para Baudelaire a destruição do brinquedo equivale à primeira experiência metafísica da criança, para Didi-Huberman “o brinquedo é a primeira iniciação da criança à arte, ou, antes, é para ela sua primeira realização” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 258). *Tentativa de reconstituição – três gavetas*, de 1969, reproduz esse momento de descoberta de Christian Boltanski, quando moldava pequenas criaturas em massinha e seu irmão Luc o elogiara dizendo “É bonito isso que você faz...”. É comum Boltanski misturar materiais resistentes junto de outros que se caracterizam por sua fragilidade. Nesse caso, três gavetas, na verdade, caixas de metal, indiciam a capacidade do tempo de exsudar o material, desgastando-o estruturalmente e comprometendo sua

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

resistência até culminar na degradação completa. As caixas enferrujadas contêm pequenas criaturas precariamente moldadas que aludem a esse instante epifânico no qual Boltanski se descobriu artista brincando.

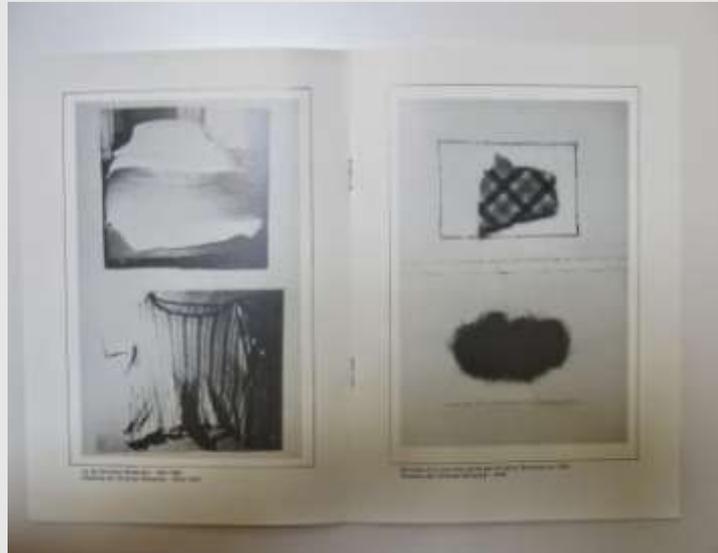


Figura 1: *Busca e apresentação de tudo o que resta da minha infância* (1969), Christian Boltanski.



Figura 2: *Tentativa de reconstituição (três gavetas)* (1970-1971), Christian Boltanski.

Anonimato

Nesses dois trabalhos, observa-se que Boltanski parte de sua infância para, na verdade, falar da de todos e de ninguém. Ambas as obras estão entre o indivíduo e o coletivo, o documento e o monumento, o derrisório e o mítico. Já em sua série de *Inventários* (Figura 3) são reunidos objetos que pertenceram a pessoas anônimas, na maioria dos casos já falecidas, a fim de servirem de testemunho de suas existências. Eventualmente formados por vitrines com objetos acompanhados de fotografias, outras vezes apenas por registros fotográficos dos objetos adquiridos, classificados e minuciosamente organizados, os *Inventários* buscam reconstituir tudo o que resta de um anônimo após sua morte. Cabe observar, a maioria dessas obras foi destruída após a exibição, exceto poucas que foram mantidas no acervo das instituições, numa controversa patrimonialização do que fora criado para ser efêmero e replicado em outros lugares. É impossível saber quanto de tudo que fora exposto resulta da invenção do artista, mas talvez o mais relevante seja perceber o potencial que os objetos têm de evocar pessoas ausentes, como verdadeiros dispositivos mnemônicos, principalmente devido aos traços de humanidade que as marcas de uso deixam neles. Além, claro, de servirem como inventário das mercadorias utilizadas e do estágio técnico de determinada sociedade em dado período da história, como se o artista fizesse uma arqueologia da cultura.

As etapas envolvidas na elaboração de inventários, de compilação, reunião e, finalmente, condução dos objetos a seus destinos são minuciosamente seguidas por Boltanski. Comumente associado ao âmbito jurídico, o processo de inventariar os bens de uma pessoa envolve a apuração do que subsistiu aquém dela, seguido pela catalogação pormenorizada dos itens a ela vinculados e, por último, o seu arquivamento. No entanto, a descrição das fases acima se faz intencionalmente incompleta, pois nela falta aquilo que talvez seja a verdadeira finalidade da realização do inventário: a *partilha* dos bens do sujeito. No caso das obras aqui analisadas, esta partilha assume a forma de uma *partilha do sensível*, nos termos de Jacques Rancière.

O ato de coletar e colecionar objetos retirados da vida ordinária e apresentá-los como coisas dignas de serem vistas suspende a hierarquização e divisão entre o que é interessante mostrar e aquilo que é dispensável, contrariamente ao que ocorre no espaço social estratificado. Desse modo, Boltanski opera uma disjunção entre a distribuição desigual do visível e nomeável na sociedade e a heterogeneidade do sensível inscrito em elementos prosaicos da vida cotidiana.

Vejamos o *Álbum de fotos da família D.* (Figura 4), obra composta de 150 fotografias em preto e branco pertencentes ao amigo de Boltanski, Michel Durand, tiradas entre 1939 e 1964. O conjunto é exibido na forma de um mural, como o próprio título indica, um grande álbum de família com cenas de rituais sociais conhecidos: aniversário, batismo, casamento, passeios, enfim, traços de uma trajetória de vida que caminha em direção ao esquecimento. Aqui adentramos irremediavelmente um território em que estética e política entrelaçam-se não só pelos conteúdos que as obras supostamente guardam, mas porque, como afirma Jacques Rancière, “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RACIÈRE, 2009, p. 17).

Podemos, então, concluir que a “pequena memória” de que nos fala Boltanski é aquela em geral destinada ao esquecimento profundo, ao apagamento ou desaparecimento total dos rastros de uma existência dita comum. Para Boltanski, salvar a pequena memória significa reencontrar a singularidade de cada um, de cada instante trivial.

História, ficção e regime estético da memória

Memória e imaginação não possuem o compromisso com a verdade tal qual a história, todavia, esta pode ser tão fabulosa e lendária quanto aquelas. É preciso lembrar, conforme Régine Robin (2016, p. 65), que às vezes “é a ficção que inventa o passado [...]. Outras vezes, é a história que constrói o mito, o discurso político [...]. Acontece ainda de ser a ficção a desconstruir esse passado opaco. Os discursos se fazem e se desfazem”.

No trabalho de Boltanski a ficção é assumida como parte constituinte da memória, não com o intuito de colocar em questão a historicidade dos fatos passados, mas para vislumbrar a superfície esburacada do tecido da verdade que nos foi apresentado. *Reconstituição de um acidente que ainda não aconteceu comigo e em que morri* (Figura 5), de 1969, e *10 Retratos fotográficos de C. Boltanski* (Figura 6), de 1972, por exemplo, consistem em documentos fotográficos sobre fatos e situações ficcionalizadas. Na primeira obra o artista forja documentos que reconstituem as circunstâncias de um suposto acidente que o teria vitimado. Mais uma obra do ciclo de trabalhos em que o artista aborda a temática da morte, nesse caso, a sua própria. Na segunda, trata-se de um conjunto de 10 fotografias dispostas lado a lado em ordem aparentemente cronológica, a começar pela imagem de uma criança e a terminar com o retrato de um homem adulto. Abaixo das imagens, legendas informam que se trataria do próprio artista nas fotos, além de constar também sua idade em cada ocasião e a data em que a foto teria sido tirada. No topo, acima de cada imagem, lemos a informação “retrato fotográfico”, recurso redundante que enfatiza o artifício empregado pelo artista assim como a artificialidade do conjunto, pois basta olhar um pouco mais atentamente para notar que não são retratos de Boltanski.

Boltanski joga com os referenciais ligados às noções de temporalidade (“Isso foi”) e de verdade (“É isso!”), os quais o senso comum acerca da fotografia carrega como pressupostos. Do mesmo modo, embora a autoridade arcôntica esteja, inequivocamente, inscrita nas obras de Boltanski, ele parece jogar com ela, fazendo-nos desconfiar do estatuto que foi atribuído aos arquivos. De modo que o suposto valor documental e a atestação de qualquer verdade factual são

continuamente colocados em questão. Os artifícios empregados por Boltanski alinham-se à interpretação de Jacques Rancière quanto à noção de ficção que não consiste na invenção de histórias, mas no estabelecimento de relações novas entre os elementos visíveis e dizíveis, na construção de espaços nos quais as palavras e as formas visíveis se entrelaçam (RANCIÈRE, 2012, p. 99), haja vista a relação que o artista estabelece entre texto e imagem em ambas as obras.

A propósito do caráter seletivo e combinatório das lembranças, Rancière (2013, p. 159) observa: “uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos”; nessa perspectiva, uma memória implica a formação e a supressão de elos que conferem maior ou menor consistência a uma história. Reparemos a semelhança dessa definição com a de “ficção” segundo o mesmo autor, qual seja, “a mobilização dos recursos da arte para construir um ‘sistema’ de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem” (RANCIÈRE, 2013, p. 160). Se para Rancière, por exemplo, um “filme de ficção” não se opõe em absoluto a um filme “documentário”, deve-se ao fato de que em ambos os casos seu inventor opera um arranjo de ações, signos e situações que, em geral, pode igualmente se opor à realidade ou buscar “a produção imaginária das verossimilhanças e dos efeitos de real” (RANCIÈRE, 2013, p. 160). Nesse sentido, a busca cada vez mais exigente pelos efeitos de real na ficção dominante, desprovida de qualquer distância ou dissenso, opera em direção contrária à ficção que Rancière e Boltanski defendem, ou seja, aquela que embaralha as fronteiras entre a ficção e o real, e que não pretende “fingir”, mas “forjar” outras relações sensíveis com a realidade. E se por um lado a história não pode ser confundida com a memória, por outro, é inegável que ambas operam segundo regimes de temporalidade igualmente heterogêneos e anacrônicos. Pode-se afirmar, portanto, que o reconhecimento da dimensão ficcional da memória significa simplesmente que o esquecido, o preterido e o involuntário são elementos irremediavelmente constituintes da lembrança e da rememoração do passado. Encontrar outras formas de relação e arranjo entre imagem e palavra, passado e presente, singular e comum, pode ser o início da escrita de outras histórias. Nesse sentido, quando Boltanski propõe a noção de “pequena memória” e entende que para o real ser pensado precisa por vezes ser

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

ficcionado (RANCIÈRE, 2013, p. 58), ele está de acordo com o que poderíamos chamar de um regime estético da memória.

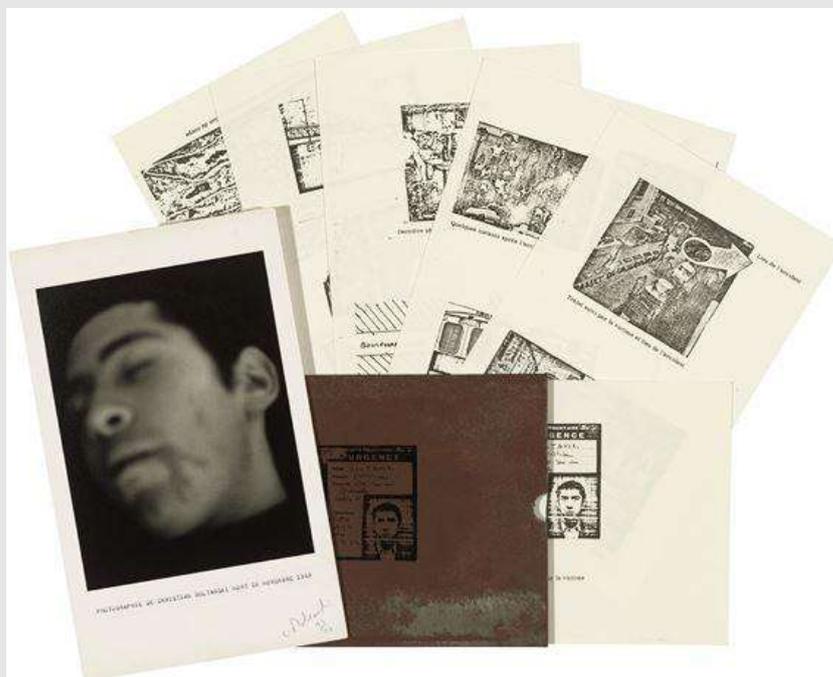


Figura 5: *Reconstituição de um acidente que ainda não aconteceu comigo e em que morri* (1969), Christian Boltanski.



Figura 6: *10 Retratos fotográficos de C. Boltanski - 1946-1964* (1972), Christian Boltanski.

Referências

BOLTANSKI, Christian. **Boltanski – Faire son temps**. Dossier de presse. Paris: Centre Pompidou, nov./ 2019 – mar./ 2020.

FREUD, Sigmund. **Sobre lembranças encobridoras** (1899). Tradução de André Carone. Repositório Institucional Unifesp, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica C. Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. “A ficção documentária: Marker e a ficção da memória”. In: **A fábula cinematográfica**. Tradução de Christian P. Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

_____. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Tradução de Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

**A UTOPIA NÃO TEM MAIS LUGAR? A ARTE COMO RESPOSTA A UM MUNDO
SUFOCANTE NA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA**

RODRIGO VICENTE RODRIGUES⁸⁸

Utopia: um não lugar?

Quando se pensa no desenvolvimento das artes plásticas no Brasil do século XX e se observa seu pano de fundo social e político, necessariamente se chega à longa atuação de Mário Pedrosa. O crítico, desde pelo menos a década de 1920, teve uma sólida participação e militância políticas na esquerda; desse modo, tal militância antecipa aquela nas artes, sendo a base para que sua obra tivesse um direcionamento muito preciso e consistente.

A década de 1930 assiste à estreia de Pedrosa como crítico de arte tendo por base um marxismo crítico – um socialismo singular, como o classificou Antonio Candido (1996, p. 13) – e sua participação em publicações da esquerda. Tal debute se deu com o famoso ensaio sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz, no qual o pensador vai tentar juntar as duas faces de sua atuação: a militância marxista e a crítica de arte. Inicialmente, o trabalho serve para fazer uma interpretação materialista-marxista da obra de arte, o que está bem longe do entendimento do fenômeno estético como “arte pela arte” e/ou autônomo. De qualquer modo, Pedrosa já dá mostras de distanciamento da ortodoxia do Kremlin, negando uma arte panfletária e vendo em Kollwitz uma representante fiel da classe a que pertencia, o que se dava justamente pelo fato de a artista manter nas obras uma visão interna dos problemas que assolavam essa classe e denunciar problemas e conflitos que o início do século XX já engendrara e que se intensificariam posteriormente.

⁸⁸Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP); pesquisa desde 2017 a obra de Mário Pedrosa; bolsista CAPES; e-mails: rodrigo.vicente.rodrigues@usp.br e rodrigovicenterodrigues@gmail.com.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

O que fica claro desse primeiro *modus operandi* de Pedrosa, do qual ele se distanciará posteriormente, sobretudo depois do primeiro exílio causado pelo Estado Novo que propicia o contato com o ambiente artístico estadunidense e sobretudo com a obra de Calder, é que o crítico enxerga o fenômeno artístico como um componente social de primeira importância e que não se desvincula das outras dinâmicas sociais e políticas nas quais os homens estão inseridos. Tal visão será algo perene em toda a trajetória do pernambucano e, mesmo que nela haja mudanças, nunca a arte será vista como algo apartado do todo e sua importância sempre estará calcada na visão de que ela pode ser fator de mudança social, seja em nível individual ou macro.

Assim, quando se pensa em Pedrosa, a militância política e seus inúmeros trabalhos nesse sentido são sempre evocados. Porém, ele nunca foi um militante panfletário, de modo que a arte, ainda que seja elemento social por excelência e, assim sendo, também político, nunca ficou reduzida a agendas políticas. Isso fica claro quando vemos o modo extremamente negativo como ele interpretava o realismo socialista soviético e como valorizava Mario Sironi, artista italiano vinculado ao fascismo. Ou seja, há momentos em que a junção entre arte e política fica mais pronunciada e outros em que a obra artística é abordada *per se*, mas nunca sendo vista como algo apartado de outras dinâmicas. O que fica claro é que Pedrosa tentava devolver à arte a sua importância como elemento de mudança social, ainda que por vias várias, motivo pelo qual, ainda que seja lembrado como o maior porta-voz das vertentes concretas, conseguia, sim, ver valor na arte da tradição, seja a renascentista, seja em alguns artistas acadêmicos brasileiros do século XIX etc. Além disso, Pedrosa logrou abordar vertentes que não lhe eram tão caras, como o tachismo, justamente ao divisar maior profundidade/valor em determinados artistas que nelas se inseriam.

Ademais, é importante frisar que o crítico se dedicou grandemente a escrever para periódicos, focando um público amplo sem nunca perder rigor teórico. Ou seja, ele esteve diretamente em contato com o leitor, intentando destrinchar a complexa trama das dinâmicas artísticas do século XX para que chegasse de forma clara àqueles que já com ela dialogavam e também ao homem “comum”. Assim, observa-se que sua crítica focava a arte não só como fator social, mas também

como algo intrinsecamente humano, de modo que, em 1947, *Arte, necessidade vital* foi a conferência de encerramento da exposição organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, no Ministério da Educação, pronunciada na ABI em 31 de março e incluída, dois anos mais tarde, num livro de mesmo título e que fala por si.

Se se pensar na estreia com Kollwitz e nos derradeiros textos (sobretudo o *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*), observa-se que Pedrosa não teve uma trajetória homogênea, mas um itinerário crítico no qual vão se adicionando camadas de significação, interpretações e leituras que, contudo, mantêm um centro de gravidade coerente com a trajetória de militante político e de militante nas artes; tendo isso em vista, fica claro que não poderia haver uma crítica monolítica ou com pendores a certa ortodoxia, já que o breve século XX, como o chamou Hobsbawm (1994), engendrou uma sucessão de fatos que abalaram muitas das certezas que antes pareciam sólidas. Nesse sentido, podemos citar as duas Grandes Guerras, às quais se juntam as ditaduras militares da América Latina, a ascensão dos EUA, o stalinismo e a Guerra Fria.

Pode-se afirmar que século XX que Pedrosa conheceu foi um período de lutas e de tentativas de colocar utopias em prática. Os maiores exemplos talvez sejam a Revolução Russa e aquelas que lhe seguiram. Ou seja, a utopia estava no horizonte da esquerda, e houve todo um aparato ideológico que tentava embasar a impressão, o desejo ou ilusão de que haveria logro. Assim, podemos evocar novamente o realismo socialista soviético, mas também o modo como os EUA elevaram o expressionismo abstrato como *prodotto D.O.C* e tantos outros exemplos do uso de bens simbólicos para fins políticos. De qualquer forma, será a Revolução Russa o maior exemplo de uma promessa de grandes frutos para a esquerda que, contudo, descambou no stalinismo, e Pedrosa sabia disso, motivo pelo qual sempre se manteve como ferrenho opositor do regime, já que, apesar de tudo, 1917 prometeu muito, mas entregou pouco em muitos sentidos; a vitória bolchevique, de grande promessa, transformou-se em pesadelo.

Pedrosa sempre atuou de forma muito lúcida, seja na questão política, seja na artística. Assim, o horizonte da utopia nunca foi um não-lugar, mas o desejo de mudança e o direcionamento de esforços para esse fim; observando seu início de carreira como crítico, percebe-se que lá já estava o germe de seu *modus operandi*

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

durante toda a vida: o desejo de, quase numa retomada de um dos motes das vanguardas históricas, reaver a junção entre a arte e a vida, com aquela interferindo como elemento real na práxis vital e não sendo apenas algo que visava a fins hedonistas.

Destarte, se desde os anos 1920 havia em Pedrosa ações para a mudança social a partir da militância política, na década seguinte, tal desejo se fará também a partir do ato de refletir sobre a arte. Havia a necessidade de recuperar a importância desta como elemento real da vida humana e que dialoga com as outras instâncias. Isso era imperioso porque a arte no Ocidente, sobretudo nos países ricos da Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos, teria se apartado da vida, o que viria desde pelo menos o fim da Idade Média; o Renascimento seria o paradigma de uma nova relação do homem com a arte, tendo esta se transformado em algo antropocêntrico e individualista, paradigmas do estado burguês. Ou seja, desde muitos séculos, teria havido o distanciamento entre o homem e o fenômeno artístico, o que deveria ser recuperado, já que a arte, apesar de na conjuntura capitalista-burguesa ser reificada em muitos aspectos, transformando-se em algo puramente comercial-mercadológico, é aspecto inato ao ser humano, perpassando todas as sociedades desde sempre.

Segundo o crítico, “a atividade artística [...] se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso” (PEDROSA, 1996, p. 46). Por conseguinte, algo que perpassa a obra do pensador é o desejo de recuperação de uma arte sintética, isto é, uma arte que fosse parte do todo social, que com ele dialogasse, que estivesse calcado na coletividade e que não se mostrasse como algo individualista e/ou hedonista. Se tal arte sintética estava presente nas sociedades ditas “primitivas”, nas quais “a arte não é contemplativa, mas ativa, participante e coletiva” (PEDROSA, 1996, p. 97), isso não significa dizer que a arte da tradição renascentista ou a modernista não tivessem enorme valor para Pedrosa; o problema eram as dinâmicas em que se inseriam, o modo de acessá-las e a relação mantida entre o sujeito que observa essas produções e elas.

Desse modo, se a expressão artística é algo inato ao ser humano, o modo como se pode observá-la também o é; se a arte é “necessidade vital”, é um dever

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

ético propiciar o contato entre o sujeito e ela, além do fato de que “pintura e escultura, as artes em geral, são técnicas que devem ser aprendidas como se aprende a ler e a escrever, a costurar, a cozinhar, a tecer” (PEDROSA, 1996, p. 56). Contudo, como a arte está apartada do cotidiano, há o embotamento dos sentidos e o homem moderno se desvencilha de algo que antes lhe era natural. Segundo o crítico,

ainda nos encontramos numa civilização que teme a educação dos sentidos e das emoções, que timbra em abafar no homem o impulso espontâneo inicial para criar. Para ter do mundo um conhecimento que não seja a mera acumulação de informações quantitativas sobre as coisas, não basta ao homem o atual conhecimento exclusivamente conceitual. [...] O homem atual é um ser imperfeitamente desenvolvido, pois a educação e o meio a que é submetido lhe embotam o desenvolvimento espontâneo da visão, dos outros sentidos, da sensibilidade (PEDROSA, 1996, p. 68).

Há que se operar o treino das percepções e da sensibilidade que estariam limitadas por mecanismos intelectualistas quando afrontam o problema estético. Portanto, a mudança operada – de uma posição intelectualista para uma mais intuitiva – contribuiria para o desenvolvimento da subjetividade, aparelhando o sujeito para melhor agir nas outras dinâmicas em que se insere, justamente porque

[...] é privilégio da Arte nos dar da vida uma imagem muito mais complexa e profunda do que qualquer outro meio de expressão. Suas formas nos revelam virtualidades irrealizáveis pelo nexos causal simples, descobrindo em nós mesmos novas maneiras de sentir e, portanto, de ser. Uma nova ética (PEDROSA, 1996, p. 230).

Pedrosa vai, portanto, sempre pensar em modos de a arte não se segregar do grande público, isto porque obviamente no período em que atuou havia mais limitações técnicas para se acessar as obras de arte do que atualmente; assim sendo, fica claro o porquê de o crítico ter defendido tanto as mostras que Bardi trouxera ao Brasil em 1946 e 1947, os museus de arte que se fundaram no País na década de 1940 – MAM-SP, MAM-RJ e Masp – e a Bienal de São Paulo. É interessante também lembrar que nesse mesmo período Pedrosa escreve sua tese sobre a *Gestalt*. Ainda que não se trate aqui de evocar as teorias da escola alemã, é importante frisar que, baseado nas teorias da psicologia, o crítico tentou buscar uma explicação ampla para a apreensão do fenômeno estético: se a apreensão das formas se dá de forma una, imediata e não atomista, isto é, de um modo natural, isso seria inato ao homem, de modo que o contato com a obra de arte seria a condição

sine qua non para que o observador pudesse desenvolver sua relação com a arte, já que a capacidade de apreensão dos fenômenos estaria já internalizada, segundo a *Gestalt*.

Nossa situação de país periférico fazia com que as iniciativas que focaram os mestres da tradição e os grandes nomes do modernismo fossem vistas como grandes empreitadas por Pedrosa. Elas serviriam para trazer aos artistas e à população o contato com o que havia de mais sedimentado na história da arte e com o que existia de mais atual internacionalmente; é a multiplicidade de poéticas que seria de grande valor ao país, não como modelos a serem seguidos, mas como demonstração da amplidão do espírito humano.

As limitações técnicas que impediam o acesso aos grandes nomes internacionais teriam, portanto, de ser remediadas com as iniciativas de trazer ao país as obras que edificavam a arte no ocidente. Por conseguinte, tratava-se de um dever ético, já que o sujeito só poderia “desembotar” os sentidos na sua vida reificada através do contato desinteressado com a multiplicidade de obras (não só estrangeiras, mas também brasileiras). Assim, transformando-se em algo mais rotineiro o contato com a arte, o sujeito poderia ir desenvolvendo suas percepções, lapidando-as através de uma evolução interna e desinteressada, isto é, algo que não visa a um fim. Além disso, haveria que se distanciar de um mundo discursivo-verbal, colocando no lugar de um racionalismo utilitário a intuição, isto é, algo interno e que naturalmente está presente no sujeito que trava contato com a arte. Assim, esse seria um caminho para que nós reaprendêssemos “a perceber as coisas” [...] [pois] temos de retomar o contato com a coisa, e não com a relação conceitual na nossa mente burocratizada” (PEDROSA, 1996, p. 234).

Obviamente Pedrosa não queria dizer que ao tratar da obra de arte o intelecto deveria ser posto de lado, mas defendia que se operasse um movimento de voltar ao âmago da apreensão estética, “sensibilizando a inteligência” (PEDROSA, 1996, p. 227). Destarte, o contato com a obra de arte, a partir de uma fruição intuitiva e desinteressada (portanto apartada de uma base de ação capitalista), ampliaria o horizonte subjetivo do homem, o que poderia e deveria ser levado a outros quinhões de sua vida, ampliando também o modo como se relaciona com a realidade e encara o estar no mundo. Assim, mais do que algo utilitário, a arte estaria recuperando seu

papel fundamental de elemento basilar da vida social e humana, ajudando o homem no controle dos sentimentos, no desenvolvimento harmônico dos sentidos, no despertar da sensibilidade e no equilíbrio interno das emoções e criando, desse modo, “um melhor aparelho de apreensão e recepção”, já que a educação artística é uma educação “dos sentidos e das emoções” (PEDROSA, 1996, p. 62).

Não obstante, o homem, sendo um animal político e social, não poderia se apartar do meio em que se insere. Por isso, em meados da década de 1970, quando Pedrosa escreve o *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, retoma a questão política, econômica e social para interpretar as dinâmicas artísticas que se haviam sedimentado ao longo do século XX. Nesse texto, expõe uma visão negativa do desenrolar da arte no Ocidente, sobretudo nos países do Norte, de modo que enxerga um ocaso, um esgotamento das propostas artísticas, justamente por elas terem se apartado cada vez mais da sua dimensão humana e se transformado em produto a ser consumido, o que refletia também o esgotamento da sociedade capitalista e rica dos países desenvolvidos (o que estaria presente já em Marinetti). Assim, o *Discurso* é um balanço um tanto desesperançado, mas que propõe um novo *modus operandi*: uma opção terceiro-mundista.

O crítico, retomando ou salientando sua visão marxista, enxerga nas relações globais a desigualdade entre os países; o Brasil e os demais países da América Latina estariam fadados a não conseguir alcançar o desenvolvimento das nações ricas, isso porque a economia globalizada e as diferenças de poderio político seriam limitações que não poderiam ser transpostas. Contudo, Pedrosa não prega a rendição, mas que largássemos o desejo de correr atrás dos países ricos seguindo receitas que não dariam certo para nós. O que deveria ser feito era abandonar uma corrida que, de antemão, já nos condenaria ao fracasso porque países como o nosso “já não podem alcançar o avanço dos ricos” (PEDROSA, 1995, p. 335), e começar a fazer um movimento interno, de olhar de si para si. A solução proposta por Pedrosa seria as “populações destituídas da América Latina” (PEDROSA, 1995, p. 336) assumirem a própria realidade e não tentarem seguir os caminhos já calcados pelos países desenvolvidos, expulsando “de seu seio a mentalidade ‘desenvolvimentista’” e fugindo do “beco sem saída” dos países do Norte (PEDROSA, 1995, p. 335).

Somente a partir do ato lúcido de se encarar como periferia do sistema político e econômico mundial seria possível, abandonando o desejo de alcançar os países do Norte, criar algo que fosse autóctone e verdadeiro, e que refletisse a nossa real situação, o que perpassaria as várias camadas da realidade social, e a arte, sendo aspecto social e humano por excelência, também deveria caminhar nessa mesma direção. Além disso, quando em 1978 Pedrosa fala da “arte de retaguarda”, evidentemente um contraponto à arte de vanguarda, defenderá que arte estaria noutra posição no projeto de mudança social, mas ainda presente e ativa.

Percebe-se que, no *Discurso*, texto da maturidade, Pedrosa observa um momento de inflexão no andar do século XX que poderia colocar os países do Sul na dianteira da criação de uma mudança da nova ordem social que fugisse à “saturação cultural” dos países do Norte, e isto estaria embasado numa “nova arte” (PEDROSA, 1995, p. 338), o que seria uma revolução que deveria ser enfrentada como “tarefa histórica do vigésimo primeiro século” (PEDROSA, 1995, p. 338).

Assim, pode-se observar um caminhar utópico que permeia toda a obra de Pedrosa, não como o lugar inexistente, mas como os mais elevados anseios de mudança que, cerceados e contingenciados pelas conjunturas políticas, sociais e econômicas do século XX, transformam-se em um norte para o qual são direcionados os esforços; observa-se também que a atuação política do crítico esteve sempre calcada num desejo libertário, que se espraia para a questão artística, como dois polos que se retroalimentam.

Considerações Finais

Concluo este texto evocando a visão de Pedrosa frente ao fenômeno estético como modo de melhor enfrentar o século XXI. O crítico sempre asseverou que o contato com a arte, ainda que não bastasse por si só, era uma condição indispensável para o desenvolvimento da subjetividade do homem reificado no contexto moderno e pós-moderno capitalista. Se Marx falava da reificação do sujeito na produção industrial, o mundo pós-moderno adicionaria novas camadas a isso (ainda que não a modifique) e o século XXI as elevaria à máxima potência, já que a

sociedade globalizada cada vez mais se transformou em uma “civilização mecanizada” (PEDROSA, 1996, p. 63).

O crítico percebeu isso e, no início da segunda metade do século XX, já divisava as mudanças de paradigmas que, como já foi muito comentado na sua fortuna crítica, não tardou a identificar com a “pós-modernidade”. Nesse sentido, já destacava a influência crescente da cibernética e da informática, o poder da publicidade e a nova sociedade que passava a ser uma “civilização de pura comunicação” (PEDROSA, 1996, p. 262). Atualmente, com a disseminação das redes sociais, isso fica muito mais evidente; redes como o *Instagram* produzem centenas de milhares de imagens por dia; além disso, as instituições museais e culturais em geral também têm a necessidade de estar nas redes e produzir conteúdo para elas; em paralelo a isso, há iniciativas como o *Google Arts & Culture*, que permite visitas virtuais aos grandes museus do mundo e o acesso a seus acervos; as exposições imersivas e “instagramáveis” também são nova realidade, justamente por permitir uma rentabilidade com custos infinitamente menores do que se fossem trazidas as obras originais das grandes coleções. Ou seja: há uma faca de dois gumes: se antes Pedrosa pregava o contato com a arte, até mesmo através de reproduções – algo que Bardi levou a cabo no Masp –, justamente pelas contingências técnicas, como um primeiro passo para o desembotamento dos sentidos, hoje isso não mais existe para quem tem um *smartphone* e acesso à internet. Porém, se antes havia uma limitação pela falta, hoje há a limitação pelo excesso, que também cega. Em vista disso, evoca-se um excerto de um texto de Pedrosa que se mostra tristemente atual:

O que fazemos, todos os dias, não é ver, é rever; não é tomar conhecimento das coisas e dos objetos, é reconhecê-los. Essa operação se apoia em uma combinação de analogias [...] e vamos assim organizando, sem nos dar conta, as nossas experiências na mais estéril das rotinas. Tudo acaba num automatismo que torna a vida movimentada e excitada de nossos dias numa sequência mecânica de fatos vistos e revistos, sobre fundo cinzento, monótono e deprimente. O homem moderno, quando não tem medo, é um entediado, um ser corroído por dentro, vazio e triste. [...] Por isso vivemos num mundo de imagens-clichês, tanto na linguagem verbal como na visual. É a civilização de hoje uma civilização exclusivamente de clichês, geometricamente multiplicados (PEDROSA, 1996, p. 236).

Hoje, o excesso de imagens e facilidade de acesso virtual à grande multiplicidade da produção artística humana desde tempos pré-históricos não serve necessariamente como um exercício de treino de percepção estética e nem mesmo

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

para refletir sobre a amplidão da criatividade humana. Por isso, há que se voltar àquilo que Pedrosa pregava: doar-se à arte de forma desinteressada, não utilitária, treinando criticamente o olhar e a interpretação daquilo que se coloca defronte ao homem. Só assim, recolocando como algo de extrema importância o que não está na ordem do dia, poder-se-á lograr mais êxito num mundo cada vez mais complexo e frenético, em que tudo muda quase instantaneamente. O desarraigamento do sujeito há que ser remediado com a arte.

Referências

- CANDIDO, Antonio. Um socialista singular. In: MARQUES NETO, José Castilho. (Org.) **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Perseu Abramo, 1996, p. 13-18.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: O breve século XX. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. In: **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos II. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 41-58.
- _____. Arte infantil. In: **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos II. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 63-70.
- _____. A força educadora da arte. In: **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos II. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 61-62.
- _____. Arte dos Caduceus, Arte Negra, Artistas de Hoje. In: **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos II. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 95-101.
- _____. Arte e Freud. In: **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos II. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 221-230.
- _____. A arte e as linguagens da realidade. In: **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos II. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 233-242.
- _____. Problemática da arte contemporânea. In: **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos II. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 265-301.
- _____. Fundamentos da arte abstrata. In: **Forma e percepção estética**: Textos escolhidos II. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 253-264.
- _____. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: **Política das Artes**: Textos escolhidos I. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 333-340.

INTERLOCUÇÕES ENTRE: *SELFIE*, ESPELHO E SIMULACRO

ROSANA AP. DALLA PIAZZA⁸⁹

O autorretrato, a fotografia em sua estrutura, desde sua gênese, sempre teve uma relação com o espelho. Trata-se do desejo constante de visualização do eu que acompanha o homem desde os tempos primórdios, comparar o autorretrato digital ao estudo dos espelhos, a sedução fotográfica ao Mito de Narciso. O homem precisa se ver, ao reconhecer sua imagem no espelho e ser impactado por isso. Essa necessidade de reconhecimento da sua própria imagem é tão forte que desde a idade de 6 meses aproximadamente se faz presente, conforme cita Lacan (1996, p. 98):

[...] o espetáculo cativante de um bebê que, diante do espelho, ainda sem controle da marcha ou seque da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial [...] supera, numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem.

Nesta reflexão, de que mãe e filho são seres distintos, iniciando o processo de individuação, ilustra a intensa magia de sedução narcísica do ato de se olhar no espelho. A discussão tem como ponto de partida estabelecer relações entre o autorretrato/*SELFIE* e o jogo especular sob à luz do conceito do “simulacro” de Jean Baudrillard (2011) sem a menor intenção de esgotar o assunto. O que se pretende neste artigo é fazer alguns apontamentos sobre o recorte. Entre autoimagem formada na fotografia e a autoimagem no espelho refletido, forma-se uma espécie de janela/portal ao observar. A pose permite a construção de inúmeras máscaras para escamotear o caráter físico (BARTHES, 1984, p. 27). A *selfie* busca a apresentação de si como um outro distante, fictício, procurando uma concepção de identidade como se estivesse encenando o eu. O jogo do duplo do reflexo, o eu persona resulta na forma como os outros me olham. O autorretrato se transforma

⁸⁹ Graduada em Artes Visuais Licenciatura na Unb, Mestre e Doutoranda no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP) e arte-educadora.

em retratos de outros, simulando o eu, aludindo a todo esse pensamento contemporâneo de que o simulacro, a realidade, é resultante da forma como os outros nos olham, conforme as demandas sociais. Conforme Baudrillard (1991), o reflexo da imagem e o observador se unem no espelho dando a impressão de totalidade do eu. Assim como na fotografia e no espelho, produz uma realidade virtual. O real torna-se virtual, transpondo-se para o “hiper-real”. Contudo, o efeito é forjado e ilusório, a repetição em torno de si mesmo amplia-se ao espectador. Assim, um sujeito real se constrói como objeto ideal, pleno em sua autoconsciência, num movimento de pôr-se a si mesmo, num processo de tautologia. Na perspectiva de Barthes (1984, p. 4): “a imagem no espelho refletido é entendida como um dispositivo de despiste, sua função é encobrir, dissimular, ocultar-se daquele que observa a foto, o *espectator*”. Essa imagem refletida no espelho assenta a ideia de disfarce que por trás da sua superfície de nitrato de prata se encontra talvez alguma verdade ocultada. A imagem refletida no espelho fotografado é uma imagem adulterada, forjada, iludindo a convicta capacidade de avaliar o sujeito da percepção que possui sobre si mesmo. O espelho pode ser considerado como instrumento predileto da contrafação do eu, o veículo favorito da alteridade. A possibilidade de afastar, simular uma identidade, de um desdobrar num personagem fictício, de fazer nascer um *avatar*, mostra a consumação de réplica e repetição. Como se observa nas produções da artista Helga Stein. Sua autoimagem interfere, modifica seu autorretrato virtualmente, simulando um eu que deseja ser, mas que na realidade é inventado, imaginado. Em frente ao espelho o sujeito que se reflete torna-se o limite do seu próprio mundo, assim como o olho vê tudo, mas não vê a si mesmo. Como em um jogo de espelhos, em que o espectador se vê na condição do observado e não mais de observador. Todo retrato é, em certo sentido, um autorretrato que reflete o espectador. Como o olho não se contenta em ver, atribuímos a um retrato as nossas percepções e a nossa experiência. Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho. Segundo o teórico Vilém Flusser (1998), o autorretrato feito por um indivíduo tem o objetivo de se mostrar e ser visto. Neste universo de imagens, Baudrillard (2011) mostra que não há uma diferenciação entre o real e o virtual nas redes. Para ele, não há uma separação clara, por isso a necessidade de avançarmos

para o hiper-real, ou hiper-realidade ou ainda uma realidade imersiva. A insurgência da virtualidade mostra que a realidade não é mais suficiente.

O *selfie*, o espelho e o simulacro

O mundo contemporâneo hoje é tecnológico. Dispomos de uma infinidade de recursos e escolhas sem precedentes na rede social. E, por essa autonomia que a tecnologia nos proporciona, cada vez mais produzimos nossos próprios retratos, fotografias e autorretratos instantaneamente, sem a ajuda de um profissional-perito, como antigamente. Todo registro fotográfico é realizado por nós mesmos, a memória se mantém e se perpetua, mesmo o indivíduo não sendo totalmente alfabetizado. Basta observarmos as crianças, os nativos digitais.⁹⁰ A geração dos anos de 1990 domina a arte de fazer *selfies*, autorretratos fotográficos com muita destreza. Esses nativos digitais dificilmente conseguem imaginar um mundo sem internet, aplicativos e redes sociais. O mundo hoje está conectado. Hoje, os *selfies* são autorretratos fotográficos realizados com *smartphones* equipados com câmera frontal ou *webcam* feitos para compartilhar nas redes sociais. O autorretrato na pintura renascentista, por exemplo, era algo demorado e só poderia ser feito por encomenda de algum profissional, um pintor que dominasse a técnica pictórica, em toda a sua abrangência, portanto, era uma prática restrita e cara. Segundo alguns pesquisadores contemporâneos, um dos maiores influenciadores das diferentes maneiras de se incluir em retratos foi o pintor Velázquez.

Já que Velázquez sempre foi considerado um dos influenciadores de tendências posteriores, podemos afirmar também que foi um dos precursores do *selfie*, incorporando-se ao quadro em sua famosa tela *Las Meninas*. Mas esse tipo de assimilação, mais ou menos afortunada, nos devia ser de verdadeiro interesse nesses fenômenos sociais. Se algo caracteriza o *selfie* tanto quanto o meme é a sua imensa capacidade de difusão [...] (AGUIRRE; MUNAIN, 2014, p. 12).

⁹⁰ O termo “nativo digital” descreve o jovem que nasceu numa época na qual as tecnologias digitais são realidade. A exposição a elas concederia a essa geração talentos e características inéditas e educadores nascidos em outras épocas deveriam se adaptar para continuar ensinando com sucesso (PRESNKY, 2001).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Como mencionado anteriormente, o *selfie* não surgiu com as mídias digitais dessa época. Esse fenômeno viral é marcado pela obra do holandês Escher. Em 1935, ele segura em sua mão uma esfera, refletindo a si mesmo numa esfera espelhada em uma impressão de litografia. Na reflexão, a maior parte da sala ao redor de Escher pode ser vista e a mão segurando a esfera é revelada (Figura 1). Autorretratos em superfícies esféricas e reflexivas são comuns no trabalho de Escher. Essa imagem é o exemplo mais proeminente. Em grande parte de seus autorretratos, Escher está no ato de desenhar a esfera, enquanto nessa imagem ele está sentado e olhando para ela. Nas paredes, há várias fotos emolduradas, uma das quais parece ser um boneco. Na imagem, existem também estantes, móveis, outras fotos e muitos outros itens.

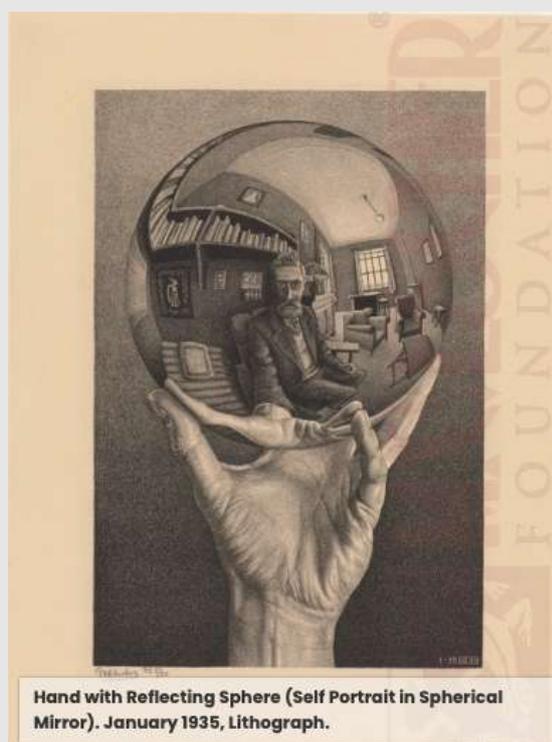


Figura 1: *Mão com esfera refletora* (1935), Escher. Litografia. Fonte: Website do artista.

O retrato é um espelho. Ele é, por definição, um instrumento que reflete; que especula *speculum* (espelho) (FLUSSER, 1998). O espelho reflete o presente do indivíduo que “reflete”, pensa sobre a representação no futuro, o retrato, por sua vez, é um espelho que reflete o que já está morto no passado congelado. O ato de olhar/mirar o espelho é um momento narcísico de cumplicidade, pois ajustamos nosso reflexo ao nosso desejo. Não se trata puramente de moda, maquiagem,

mudança de expressão e postura diante do aço. O maior desejo de si é a esperança de ser cobiçado ou invejado por outros. Há uma artificialidade no eu, a partir do momento que me sinto na presença da objetiva. O olho do fotógrafo equivalente ao olho humano. Entretanto, o espelho revela, sendo possível a identificação na imagem forjada ou o repúdio pela imagem. O autorretrato no espelho conduz o próprio indivíduo ao poder de se autoconceber. O reflexo da imagem e o observador unem um ao outro, o espelho dá a impressão de totalidade do eu, na fotografia, assim como no espelho enquanto realidade virtual, o real se torna virtual, tornando-se “hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991). Os sistemas culturais têm se multiplicado e, assim, o indivíduo contemporâneo se vê desafiado a criar identidades, porém, temporais. O sujeito pós-moderno transita por diferentes identidades em diferentes momentos, assume o papel que deve assumir, conforme o momento e o contexto social. Esse homem pós-moderno faz *selfie* e acredita, como práxis, que está se solidificando nesse momento da história. Mas, enquanto produto/produção, esse é volátil, uma vez que o registro fotográfico desse momento logo será substituído por outro que também terá vida breve. Eles não deixam de existir, porém ficam ultrapassados por um novo *selfie*. Um *selfie* pode espelhar um momento real de uma pessoa ou ser o personagem criado para aquele dia ou para um propósito específico, nem sempre irá revelar algo que está interiorizado nela. Sendo assim, a tecnologia alcança um nível de perfeição que homogeneiza a obra de arte, criando um padrão que antes de sua criação não era permitido ao mais habilidoso pintor ou escultor alcançar com sua técnica e instrumental. Há uma uniformização técnica. Diferente dos retratos na Renascença, que só as pessoas abastadas tinham acesso, o *selfie* é uma prática bastante usual entre todas as classes. O *self* se caracteriza pela propagação e circulação da imagem de si mesmo, em situações do cotidiano. Face à velocidade que se propaga, alcança todos os contatos do seu autor de forma instantânea, basta estar conectado e de uma forma quase instantânea, alcança o mundo.

O *selfie* parece uma obsessão do homem pós-moderno, quem não posta fotos na rede pode não existir. As pessoas querem ver e sobretudo serem vistas. Através do *selfie* a pessoa pode construir sua imagem, criar um personagem, uma nova identidade, mesmo que virtual, faz recortes de fatos e situações, e dispara aquilo que deseja expor sobre si e seu cotidiano. Através da prática do *selfie*, as interações pessoais foram alteradas. Não há possibilidade de refletir sobre o *selfie* sem passar pela fotografia e a

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

necessidade do homem de deixar marcas de seu cotidiano em diferentes aspectos, mas sempre sob o recorte de seu olhar para a realidade. Seja em uma pintura ou na fotografia, a imagem retratada do objeto não é o próprio objeto, apenas um aprisionamento do fato, que passará a ser eternizado enquanto dure o objeto midiático (COHN, 2015, p. 6).

O retrato, por sua vez, é um espelho que reflete o que já se foi um dia. O espelho em si é o ponto de partida para o conhecimento da pessoa que a imagem representa. O homem contemporâneo busca a si mesmo na imagem “*selficada*”, uma espécie de autorretrato produzido a partir de si mesmo, da imagem captada. O autorretrato é um gênero da fotografia, e sua relevância está no desejo do homem registrar sua própria existência. Podemos compreender o autorretrato como um espelho do artista, nele o artista reflete sua imagem em um determinado tempo e espaço de sua existência. O retrato é o registro feito por ele mesmo. Como vemos na citação de Fabris:

É preciso estar ciente do fato de que “quando se opõe o retrato ao autorretrato, esquece-se frequentemente que todo retrato é também virtualmente autorretrato do retrato, que se reconhece nele, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade. (FABRIS, 2004, p. 11).

Fabris (2004) afirma ainda que o indivíduo retratado é pré-fabricado em sua imagem, construindo uma forma de representação, o que faz o indivíduo alcançar sua própria identidade graças ao olhar do outro. O Mito de Narciso e da Medusa compõem as narrativas da origem do retrato na fotografia (SILVA, 2022). Eles reportam à questão das origens da representação, a presença marcada no retrato, indicando o discurso do homem sobre si mesmo. Realizar um autorretrato é vislumbrar-se refletido, tomar consciência de si como um todo unificado. O diálogo com os mitos aparece como pretexto para questões eminentemente plásticas e torna os trabalhos paradoxais. Como Narciso, parecem não reconhecer a fronteira entre o próprio eu e os outros. No Mito da Medusa enfrenta-se a imobilidade (vira pedra quem a olha) para afirmar como imagem-tempo, ou seja, imagem sequencial. O autorretrato pressupõe a ideia de uma micronarrativa embutida nela mesma. Para Barthes (1984), em *A Câmara Clara*, refere-se à identidade algo como impreciso e imaginário:

[...] pois ele se assemelha à cópia da cópia, questionando o sujeito no retrato, no surgimento do eu como o outro. Já que a pose é um artifício técnico, abrandando o efeito da realidade na fotografia. A pose permite a construção de inúmeras máscaras para escamotear o caráter físico. A pose

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

assume o caráter simulacro, o sujeito torna-se o modelo no puro jogo teatral das aparências (BARTHES,1984, p. 27).

A duplicação dos códigos manifesta o dispositivo Narciso, a preocupação do duplo na foto é interpretada de duas maneiras, o duplo na foto e o duplo no espelho. O desejo de visualização na fotografia ocorre no corte do fotógrafo, a imagem é extraída deste tempo e espaço, é como se o obturador fosse a guilhotina da duração. A fotografia é um ato de congelar, ato de autorrepresentação, tornando possível a condensação de duas instâncias simultâneas no ato do fazer artístico. Conforme o pensamento de Dubois (1994, p. 128): “a afirmação toma campo quando coloca que o narcisismo indiciário do autorretrato só pode se realizar teoricamente na petrificação fotográfica”. Para a realização de um autorretrato podem ser experimentados processos diversos e, entre eles, encontram-se como exemplo o uso do espelho (ou outra superfície refletora). Em Dubois (1994) o processo consiste em captar o autorretrato com disparador automático como que num jogo, o artista capta o conjunto de tempo e espaço em uma “corrida”, posa para sua própria objetiva preparada.

No autorretrato é preciso armar o aparelho, colocar-se diante dele, aguardar o disparo, voltar, rearmar, tornar a se colocar etc. Mas uma foto com disparador automático [...], engloba de qualquer forma magicamente todo o tempo da operação de cada foto. Como se o instantâneo tivesse captado o tempo bastante longo do enquadramento, o deslocamento, os trinta segundos do disparador. Tudo isso é captado. Provavelmente nesse tipo de fotos sente-se mais a duração e o movimento, o vaivém (DUBOIS, 1994, p. 174-175).

O autorretrato busca a apresentação de si como um outro distante, fictício, procurando uma concepção de identidade como se estivesse encenando, simulando o eu. De acordo com Mucci (2016), pensar em simulacro implica referir o que seria o seu avesso, ou seja, o real. Para ele, o simulacro constitui uma realidade diferente da que simula. O simulacro é uma tautologia, um signo que só se refere a si mesmo. Para Klix Freitas (2013):

[...] a imagem se constitui em um artifício para simular alguma coisa a que não se tem acesso direto. As imagens constituem o mundo. Aumont (1993) escreve que o ser humano atribui um julgamento de existência às imagens, acreditando que aquilo que vê existiu, ou pode existir realmente (KLIX FREITAS, 2013, p.15).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Na visão de Baudrillard, o que vale sem dúvida alguma é o valor de troca, onde o real se transforma em idealização (utopia), “adotando a imagem como objeto perdido” (KLIX FREITAS, 2013, p. 10). O simulacro distorce o real e confunde-se com ele, o que nos confunde é a significação do valor real das coisas. O que predomina é a lógica da funcionalidade do objeto, o valor econômico, como objeto de mercadoria, a lógica da troca simbólica como parte do objeto e a lógica do valor-signo (KLIX FREITAS, 2013, p. 14). Tal simulação é um processo contínuo entre a imitação e a metamorfose, caracterizada pelos mecanismos de defesa e poder, comparado a uma máscara que pertence ao mundo das aparências, como dispositivo de defesa. O simulacro é entendido como procedimento relativo à produção de sentidos, quanto mais próximo da realidade, do objeto, menos aparentará representação e se tornará a própria matriz, uma ideia do real, algo parecido com sua forma original. Quanto mais próximo estiver da realidade, do objeto, menos deixará de ser uma representação. O distanciamento da matriz colabora para o surgimento das manifestações de simulacro. Quanto mais distante, mais se tem uma ideia do real, mais se imagina o que é o real, menos clareza se tem do que é a realidade. É como se houvesse uma transformação das coisas em algo parecido com sua forma original (KLIX FREITAS, 2013, p.11). Conforme o pensamento de Mucci (2016):

[...] um signo é *“aliquid qui stat pro aliquo”* (“aquilo que existe para alguém”), a imagem especular constituir-se-á num signo, não da pessoa presente, que se reflete, mas de algo ausente na magia do espelho. Belamente, Baudrillard enuncia: “Eu serei o seu espelho; não serei o seu reflexo, mas serei o seu engano”. Na quase infinda sinonímia do simulacro, aponta-se, ainda, a questão do duplo, tão moderna e, ao mesmo tempo, tão sempiterna (MUCCI, 2016, p 15).

Para Mucci (2016), a imagem refletida no espelho é comparada a uma tela de fundo na vida de cada pessoa. O duplo é o que me pertence e ao mesmo tempo aquilo que me é estranho, a irrealidade é uma alucinante semelhança do real comigo mesmo. Klix Freitas (2013) escreve que o real não é apenas o que pode ser reproduzido, mas também o que está sempre reproduzido. Para ele, o hiper-real só está além da representação porque está por inteiro na representação, ultrapassando o real, tornando-se o hiper-real.

[...] perpetuação do sonho, que leva a dizer que se sonha, mas tal não passa de um jogo de censura e de perpetuação do sonho, o hiper-realismo faz parte de uma realidade codificada que ele perpetua e na qual nada altera (BAUDRILLARD, 1992, p. 137).

O reflexo da imagem e o observador unem-se um ao outro, o espelho dá a impressão de totalidade do eu. Na fotografia, assim como no espelho enquanto realidade virtual, o real se torna virtual, hiper-real. O espelho reproduz, a fotografia reproduz, as respostas das miragens são quase sempre negativas, pois perde-se de sua origem na temporalidade e espacialidade da “hiper-realidade”. Artista brasileira Helga Stein propõe a discussão da identidade e narcisismo onde ela mesma se fotografa, desdobrando sua imagem em outras bem estranhas e diferentes, manipulando *pixel por pixel* de sua matriz original, dando asas à imaginação. A artista manipula seu retrato transformando-se em mil novos autorretratos, novas faces. Transformando a cor de pele, estrutura óssea, numa verdadeira metamorfose, a ponto de perder de vista a sua origem, sua verdadeira autoimagem, sua matriz original. Hertz (2022) afirma que a verdadeira identidade é consumida no meio de tantas caricaturas de si mesma. O projeto foi iniciado pela artista em 2004, intitulado *Andros Hertz*⁹¹ (Figura 2), forma uma galeria de “personagens” compostos e manipulados a partir de autorretratos, alterados digitalmente, todos publicados no website *Flickr*. Por meio cibernético de exploração dos meios, ela manipula a sua imagem, questionando o valor da autenticidade de sua própria identidade, forjando encenar, simular sua imagem. Sua obra serve para questionar nossa crença sobre a realidade, o indivíduo construído e manipulado por editores, onde o virtual se sobrepõe ao real, que se torna secundário. Hertz (2022) e suas personas, de existência restrita à imagem, pulsam intensamente no mundo da expressão⁹². Imagens manipuladas perdem sua origem, a localização no tempo e no espaço.

⁹¹ ANDROS, Hertz. Coleção de imagens no serviço de compartilhamento Flickr. Disponível em: www.flickr.com Acesso em 04 de março de 2022.

⁹² Fonte: <http://ederchiodetto.com.br/portfolio-helga-stein-texto-do-curador>.



Figura 2: Helga Stein (2004). Fonte: website da artista.

Desta maneira, Helga constrói sua própria autoimagem, propondo questões sobre o fenômeno na contemporaneidade da “neurose das selfies”, uma vez que a neurose está relacionada com a questão da compulsão e repetição, bem como com a obsessão pelo eu, que deve ser admirado, elogiado narcísico.

Considerações Finais

A fotografia se apresenta como autorretrato, assim como todo retrato apresenta-se com autorretrato de si para o outro, então observa-se que autorretrato é um simulacro potencial, onde não existe de fato um “eu” e sim uma sucessão de “eus” possíveis, forjados e encenados, diante do espelho, diante da câmera, de uma *selfie*. O corpo não delimita uma identidade estável, nem verdadeira, o que determina é um conjunto de identidades sucessivas, contraditórias, umas das outras, e que parece ser definido e determinado pelo olhar do outro para existir. O que se busca é na verdade que os outros vejam como gostariam de ver a si mesmos no outro. O “eu” passa a ser a forma como nos veem, o jogo do duplo do reflexo. O eu persona resultante da forma como os outros nos olham fixou-se a tal ponto que nossa existência aos olhos do espectador tornam uma segunda natureza.

Referências

AGUIRRE, Ander; MUNAIN, Gorka. Hacia la Cultura Visual. In: **Estúdio de la imagens, experiência, percepción, sentido(s)**. Santander: Shangrila, 2014.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

COHN, Maria Cecília Falcão Mendes. *Selfie*, a cultura do espelho: No Espelho? In: **CCLACC Centro de Estudos Latino Americanos de Cultura e Comunicação**. São Paulo, p. 1-40, 2015. Disponível em: <http://paineira.usp.br/celacc/?q=pt-br/tcc_celacc/selfie-cultura-espelho-espelho>. Acesso em: 04 jun. 2021.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. Do Espelho. In: **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 171-176.

KLIX FREITAS, Neli. Representação, simulação, simulacro e imagem na sociedade contemporânea. **Polêmica**, 12, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6435/4861>>. Acesso em: 10 out. 2021.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavoj. (Org.) **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 97-103.

MUCCI, Latuf Isaias. **Nascemos Todos e vivemos sob o mesmo signo do simulacro**. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/artigos/art064.php>>. Acesso em: 10 out. 2016.

PRENSKY, Marc. Nativos Digitais, Imigrantes Digitais. **On the Horizon**. NCB University Press, v. 9 N. 5, out. 2001. Disponível em <http://www.colegiogeracao.com.br/novageracao/2_intencoes/nativos.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

A SÉRIE *FEMME MAISON*: OS SERES HÍBRIDOS E A EXPERIÊNCIA NA ASFIXIA

SULAMITA FONSECA LINO⁹³

Introdução

A proposta do seminário “Sentidos na asfixia” (2022) foi aproximar a experiência estética nas artes com a catástrofe contemporânea. Quando foi identificado que as escolas eram, potencialmente, locais de intensa contaminação, isso provocou o deslocamento de grande parte do sistema educacional para o espaço virtual e, conseqüentemente, doméstico. Diante desse contexto, propomos a leitura da série *Femme Maison* a partir da experiência de estar em casa, da sobreposição entre as tarefas domésticas e o trabalho, ou seja, a reconfiguração das práticas da domesticidade. Porém, mesmo reconhecendo essas sensações diante das obras da série *Femme Maison*, o contexto da pandemia não foi o primeiro ao qual a obra de Louise Bourgeois se vinculou às questões da vida doméstica. De acordo com Chadwick (2020, p. 340), as conexões entre arte, corpo e casa tiveram lugar de destaque na produção da artista, mas foi a partir das questões levantadas pelo movimento feminista que esse corpo da mulher fundido com arquitetura foi lido como uma negação da voz feminina.

A partir desse breve relato, temos aqui duas leituras distintas e, de certa maneira, complementares da série *Femme Maison*. A primeira, ocorrida no período da pandemia de Covid-19, provocada pelo tema da experiência na asfixia, e outra, que considera as questões de gênero, realizada meio século antes. Ambas nos conduzem às seguintes perguntas: a obra de arte nos proporciona experiências estéticas distintas a partir das questões contemporâneas? Estas experiências se modificam e/ou se sobrepõem ao longo do tempo? Para lidar com essas questões, recorreremos, aqui, à síntese sobre as conexões entre o passado e o presente

⁹³ Arquiteta com doutorado em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, é professora associada da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), atuando na graduação em Arquitetura e Urbanismo e na pós-graduação em Filosofia.

proposta por Georges Didi-Huberman (2015, p. 16). O autor descreve que, recentemente, esteve diante de uma pintura de Fran Angelico realizada em 1440 em Florença, e que, a partir dessa experiência, concluiu que sempre que estamos diante de uma imagem, estamos, na verdade, diante do tempo. Esse tempo, por sua vez, é estabelecido por intermédio de um movimento pendular, que oscila entre a reconfiguração do passado e a configuração do presente. Segundo o autor, diante de uma imagem antiga, “o presente não cessa de se configurar”, e, em contrapartida, diante de uma imagem recente, “o passado nunca cessa de se reconfigurar, essa imagem se torna possível em uma nova construção da memória”. Essa perspectiva é o suporte para a constituição deste trabalho, pois se, por um lado, a série *Femme Maison* foi lida a partir das experiências sufocantes do presente, por outro, ela nos despertou para os seguintes passados: um bem distante, por meio da rememoração dos seres híbridos na arte; e outro mais recente, relativo às experiências das vanguardas Dadaísta e Surrealista no século XX. O arco histórico desse pêndulo é bastante extenso, portanto, a seguir, pontuaremos algumas questões decorrentes.

Híbridos

A fusão de corpos de animais, humanos e plantas figurou nas artes em lugares e tempos distintos, tais como na Mesopotâmia, na Grécia, no Egito, na Europa e nas Américas, sendo que as imagens dessas criaturas foram usadas para descrever lendas, mitologias, provérbios, narrativas religiosas etc. Entretanto, essas formas ganharam destaque, por exemplo, nas esculturas medievais, nas pinturas de Bosch, nas obras do Dadá e do Surrealismo. De acordo com Kaiser (2003, p. 20), os seres híbridos retratados nas artes provocam a suspensão de nossa realidade, pois estamos em contato com algo que não encontramos no mundo, que pertence exclusivamente à imaginação. Por isso, eles nos trazem uma experiência estética na arte diversa no tempo e no espaço, muitas vezes ligadas a algo transcendente. Historicamente, eles aparecem em tempos longínquos vinculados às questões místicas, contudo, mesmo diante da racionalidade da era industrial eles permaneceram nas representações artísticas até o século XX.

Dentre as artes mais recentes, encontramos os seres híbridos nas obras do Dadá e do Surrealismo. Em suas essências, essas vanguardas têm como aspecto comum o deslocamento crítico da realidade: a primeira o faz como uma forma de protesto à sociedade que automatiza a vida dos seus sujeitos e que produz a guerra; já a segunda deseja deslocar as experiências para além da realidade consciente, tentando revelar as pulsões do inconsciente, dos sonhos, da loucura etc. Em ambas, a presença dos híbridos parece uma proposta coerente de linguagem, eles são encontrados nas colagens de Max Ernst (humanos e animais) e nas pinturas de De Chirico (humanos e arquitetura), por exemplo. Contudo, a presença dos seres híbridos, a partir das vanguardas modernas, ganhou mais uma camada de complexidade, pois, agora, a fusão de seres e/ou objetos passou a ser associada com os textos (conceitos) que fazem parte da obra. Nessa associação (jogo) dadaísta e surrealista, consolida-se um novo processo artístico que foi iniciado a partir da proposta do *ready made*.

O *ready made* foi uma das principais constituições práticas/teóricas do dadaísmo elaborado por Duchamp, que retirou objetos do cotidiano e os deslocou para o mundo da arte. Um dos exemplos icônicos desse processo é o mictório, que, ao ser assinado pelo artista, tornou-se *A fonte* e foi exposto como objeto artístico. Como colocado por Krauss (1998, p. 88), esse gesto do artista não alterou em nada o objeto original, mas o revestiu de um aparato conceitual. A partir daquele momento, a obra de arte passaria a vir acompanhada de um texto, de uma ideia, de um conceito. Podemos considerar, de maneira geral, o *ready made* como aquilo que está pronto, que foi fabricado e faz parte do cotidiano, não se detendo apenas aos objetos, mas também às imagens entre outros.

O *ready made* (imagem), por exemplo, está na obra de Picabia, que realizou pinturas e colagens a partir de fragmentos de ilustrações técnicas. Segundo Batchelor (1998, p. 34), seu intuito era produzir formas absurdas, mecânicas, que traziam conotações antropomórficas ou sexuais. Para conseguir esse efeito, o artista fez uso do recurso de apresentar as engrenagens de máquinas com títulos que fazem alusão a questões do cotidiano, tais como: *Garota nascida sem mãe* (*Fille née sans mère*, 1916-18), *Retrato de uma jovem americana em situação de nudez* (*Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, 1915).

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Nas colagens de Max Ernst, por sua vez, encontramos duas questões de práticas artísticas de tempos históricos distintos: os seres híbridos e o *ready made* (imagens). Segundo Batchelor (1998, p. 58-59), tais obras cumprem duas finalidades. A primeira está vinculada às práticas do dadaísmo, que, ao deslocar um objeto de um lugar ordinário de expectativa de associação, atribui a ele um caráter disruptivo. A segunda é associada ao âmbito do surrealismo, descrito pelo próprio artista como o deslocamento que possibilitaria a transcendência das convenções. A colagem, para Ernst, é vista como similar à escrita, ao desenho e à pintura “automáticos”, que promovem, tanto no artista quanto no observador, a experiência de ver as coisas sob uma luz mais poética e verdadeira. Assim, quando o artista formula os seres híbridos em suas colagens. Eles não foram constituídos para demonstrar um imaginário místico ou religioso, eles estão atrelados aos mecanismos propostos pelas vanguardas tanto por meio do uso do *ready made* quanto na criação de obras “automáticas”.

Femme Maison

A série *Femme Maison* foi realizada por Louise Bourgeois ao longo de seis décadas, isto é, dos anos 1940 aos anos 2000. Os trabalhos, por sua vez, foram executados com o uso de diferentes técnicas, tais como nanquim sobre papel, gravura, pintura, escultura etc. Na série, encontramos um conjunto que se dedica à representação da mistura do corpo feminino com a arquitetura, uma fusão que ocorre de maneiras diversas. Nas obras bidimensionais ocorre uma variação na apresentação dos corpos. Na maioria dos exemplos, eles se encontram estáticos, padronizados, em outros, representam o movimento por meio dos braços e das pernas. Em todas as obras, o rosto e/ou parte do torso da mulher não aparece. O conjunto das obras tridimensionais é vasto, incluindo várias técnicas, como tecido, pedra etc. Nessa versão, nem sempre o torso da mulher está coberto pela edificação. Em alguns casos, ele foi atravessado pela arquitetura, em outros, está acéfalo. Tendo em conta a longevidade da produção desta série, podemos considerar que ela foi constituída como uma obra em aberto ao longo de sua trajetória. Ao observar toda a série considerando a relação entre ideia e forma,

percebemos que a artista elaborou um conceito do trabalho, na década de 1940, e reelaborou a forma ao longo das décadas. Em linhas gerais, as obras são constituídas de partes do corpo feminino, elementos arquiteturais e o seu título.

Tendo em vista que os primeiros trabalhos são bidimensionais e foram elaborados nos intervalos de 1946-1948, optamos aqui por pesquisar algumas obras contemporâneas, tendo como objetivo desvendar os processos de produção aos quais Louise Bourgeois recorria naquele momento. Temos como exemplos as obras *Caminhada difícil* (*Montée difficile*, 1946-1947) e *Família* (*Famille*, 1947-1949), nas quais o corpo humano foi representado por meio de formas geométricas, tais como o retângulo, o triângulo etc. Nessas imagens, o texto descreve ações da vida humana que são ilustrados por objetos alheios à vitalidade do corpo. Sem o título, veríamos ali uma obra abstrata.

Contudo, é em um pequeno livro, escrito e ilustrado por Louise Bourgeois, também de 1948, que temos a oportunidade de desvendar outros aspectos do seu trabalho. Seu título é *Ele desapareceu em completo silêncio* (*He Disappeared Into Complete Silence*), e contém nove páginas com suas respectivas ilustrações. A concepção deste trabalho passa pela mesma dicotomia dos anteriores, isto é, temos a descrição de experiências humanas ilustradas por meio de objetos, formas geométricas, partes do corpo, engrenagens de máquinas e espaços arquitetônicos. Na página sete, a seguinte ação é descrita: “o homem fatia o corpo da mulher, cozinha os pedaços e convida os amigos para um coquetel, todos se divertem”. A imagem que ilustra esse texto foi elaborada através da mistura de máquina, engrenagens e pedaços do corpo feminino, como a vulva, por exemplo.

Ao elaborar essas obras, Louise Bourgeois recorreu a aspectos que estão presentes no Dadá e no Surrealismo. Do primeiro ela atribuiu às formas abstratas a descrição de ações humanas; do segundo ela traz elementos que remetem às pulsões, à sexualidade. Se víssemos as imagens dessas obras desvinculadas dos seus respectivos títulos e textos, provavelmente as consideraríamos trabalhos de composição meramente abstratos. Essa associação do texto e imagens abstratas provoca no observador a inquietação, pois aqueles retângulos e quadrados presentes nas obras *Caminha difícil* e *Família* revelam também a formatação do corpo/vida humanos. Ao passo que a ilustração do texto, constituída na forma da

engrenagem de uma máquina, se contrapõe às palavras que falam de assassinato, canibalismo e a banalização da morte de uma mulher, promovendo, assim, um coquetel no qual “todos se divertem” após um feminicídio. Esses exemplos revelam alguns aspectos que fazem parte da obra da artista, tais como: o texto não é apenas uma descrição da obra ou de um título, mas sim um aparato conceitual do objeto, ou seja, ele e a obra são indissociáveis. A partir dessas referências fica mais fácil compreender os processos de produção da série *Femme Maison*, tendo em vista que a atribuição de “Mulher casa” (tradução livre) é um conceito que foi trabalhado em obras distintas. Se, por um lado, o desenho do corpo e da arquitetura podem parecer, a princípio, bastante simplificados, por outro, são obras que estão revelando a relação entre o corpo e o objeto. Esse corpo é apresentado através de partes, de braços, membros inferiores, de maneira geral, transmitindo, desse modo, a ideia de estaticidade. A série *Femme Maison*, como toda obra de arte, está infinitamente aberta a leituras diversas ao longo do tempo, como apontado por Didi-Huberman (2015). Um momento crucial dessa experiência foi a década de 1970, aproximadamente um quarto de século após a criação do primeiro trabalho, quando ela passou por interpretações à luz do movimento feminista. Outro momento é a proposta deste trabalho de analisá-la a partir das condições contemporâneas da Covid-19.

Considerando a primeira abordagem, Chadwick (2020, p. 340) e Laurentiis (2017) têm leituras complementares sobre o tema. A primeira afirma que Louise Bourgeois coloca a casa como lugar de conflito para as mulheres artistas, onde a indissociabilidade entre a mulher e a arquitetura remete à estagnação do corpo provocada pelo edifício: seja por o que ele representa ou pela demanda às mulheres em relação às inúmeras tarefas domésticas. Já Laurentiis (2017, p. 43-44) identifica na série aspectos sobre a condição das mulheres que estão presentes na série *Femme Maison*, mas que também fazem parte da trajetória de Louise Bourgeois, que considera: “[...] as lutas para se livrar do peso da identidade da Mulher universal e as possibilidades de invenção de outras formas para as mulheres criarem a si mesmas emergem de diferentes maneiras em seus trabalhos uma crítica feminista mordaz.”

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

Assim, quando estamos diante das obras da artista, somos conduzidas para experiências que: “[...] produzem formas para sensações compartilhadas de questionamento do modelo dominante do feminino, filiando-se a uma crítica feminista às imagens e aos discursos que aprisionam os corpos das mulheres em identidades sedentárias.”

Essa condição do feminino diante do edifício é lida aqui como estagnação, tarefas domésticas, imagens e discursos que aprisionam. As formas representadas pela artista constituem no título do trabalho uma complementação da experiência, assim como ocorreu nos exemplos do Dadá e do Surrealismo supracitados.

Em contrapartida a essas leituras, não encontramos na série referências explícitas ao trabalho doméstico. A condição de casa (*Maison*) está no título e nas formas gerais da arquitetura. Mas é evidente que essa mulher parece não resistir a essa condição, ela e a arquitetura são uma coisa única, um ser híbrido. Essa leitura da obra ganhou mais uma camada de interpretação, considerando o “presente” contexto histórico da pandemia de Covid-19, no qual o conflito entre o trabalho intelectual e doméstico afetou uma determinada parte da população mundial, isto é, aquela que pôde se isolar em casa. Nesse sentido, dentro da série *Femme Maison* há algumas opções sobre a maneira com que Louise Bourgeois lidou com a cabeça, pois na maioria dos trabalhos ela é substituída ou sufocada pela casa. A artista também representou o corpo feminino amputado fundido com a arquitetura. Em algumas obras esse corpo está acéfalo. Podemos considerar essa ausência ou sufocamento da cabeça como uma crítica ao cerceamento do trabalho intelectual das mulheres?

Ao observarmos os outros trabalhos da artista aqui apresentados e as abordagens de Chadwick (2020) e Laurentiis (2017), concluímos que essas aproximações são evidentes. Para Louise Bourgeois, as condições da vida doméstica, para as mulheres, não estão associadas à ideia de conforto, mas sim de aprisionamento. Em contrapartida, o que a leitura deste trabalho soma às anteriores é a compreensão de que o “estar em casa”, no período contemporâneo, significou a sobreposição das tarefas, intelectuais e domésticas, e que isso, evidentemente, não

afetou somente as mulheres, mas todos aqueles que estiveram submetidos a essa condição.

Asfixia

A asfixia é definida de maneira geral como uma situação na qual algo nos falta, se for o ar, somos sufocados. Nos tempos recentes, como apontado no tema deste seminário, as ausências se agravaram, englobando a falta de alimentos, direitos e bem-estar social. Parte dessa condição foi provocada pela pandemia, e outra parte pela ascensão da extrema direita neoliberal ao poder. Assim, quando consideramos o termo asfixia como uma metáfora ou conceito, seu espectro de significados aumenta. Portanto, se a asfixia é aquilo que falta, o que a *Femme Maison* nos desperta como ausência?

Os seres híbridos que constituem a série de Louise Bourgeois, em sua maioria, nos deixam com a dúvida sobre se suas cabeças foram substituídas ou sufocadas pela casa. Se fizermos um contraponto dessas obras do século XX com os seres híbridos presentes na pintura de Bosch, nos séculos XV e XVI, percebemos que esse artista optou, muitas vezes, por substituir (sufocar) a cabeça humana pela cabeça de algum animal. Essa condição coloca os seres híbridos executando tarefas intermináveis, arrastando carros, conduzindo condenados etc. A ausência da cabeça humana nos induz a considerar que a falta do intelecto leva ao automatismo das ações do corpo.

Louise Bourgeois optou por substituir a cabeça humana pela arquitetura, definida por ela como “casa”. Contudo, essas formas variam bastante. Há edifícios de vários pavimentos, outros que fazem uso de elementos das ordens clássicas e até mesmo modelos que remetem às formas do desenho infantil – a casa com telhado triangular de duas águas. Na maioria das obras, o corpo da mulher é representado de maneira estática. Em síntese, essa cabeça (arquitetura) inviabiliza o movimento, as ações do corpo. Contrapondo os híbridos de Bosch com os de Bourgeois, observa-se uma diferença fundamental no que tange à ausência da cabeça humana. No primeiro, ela provoca a repetição automática das ações, no segundo ela paralisa o corpo. E foi essa estaticidade que as leituras da obra

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

elaboradas a partir da década de 1970 reconheceram como cerceamento das mulheres devido às práticas das tarefas domésticas, ou seja, ao sufocamento do intelecto. A ideia da casa se transmuta do espaço agradável da vida doméstica para o lugar que aprisiona.

Em 2005, Louise Bourgeois fez uma obra que, em termos compositivos, é similar à versão da *Femme Maison* de 1947. Chama-se *Topiaria (Topiary)*. Nela, o lugar, que era da arquitetura, agora é uma planta. Pelo título sabemos que essa vegetação não cresce livremente, pois a prática da topiaria é aquela que poda, corta, molda, retira da forma natural a espontaneidade. Essa aproximação, inicialmente formal, entre as duas obras da artista nos revela maneiras distintas de lidar com a ausência (sufocamento) do intelecto. Em uma é pela obviedade da poda, em outra pela solidez do edifício. O contraponto entre as opções da artista pela substituição (asfixia) da cabeça pela planta ou pela arquitetura, contudo, pode nos conduzir para outra leitura da série *Femme Maison*.

O período pandêmico colocou a seguinte condição para um determinado grupo social: o corpo não poderia se locomover pela cidade, não poderia se deslocar para além do espaço da casa. A produção intelectual, por sua vez, sucumbiu ao sufocamento de incontáveis interrupções, seja pelas notícias da catástrofe, a falta de recursos, os cortes orçamentários, a propaganda explícita contra a produção científica. Horas e horas nas quais o pensamento esteve sufocado. Porém, a catástrofe cotidiana encontrou lugar de alento nas artes, nos encontros virtuais etc. Essa troca intelectual remota, na qual os humanos se tornaram imagens e vozes em uma tela, possibilitou também novas relações com a domesticidade. As atividades que antes eram completamente separadas, tais como fazer compras de mercado, lavar roupa, cozinhar, agora podem ser fundidas, hibridizadas.

Podemos considerar que o fato de termos nossos corpos com sua mobilidade cerceada não nos impediram de pensar. Em um exercício ficcional, podemos comparar essas mulheres híbridas criadas por Bourgeois a partir de seus elementos, isto é, a topiaria e a casa. Na primeira, a estaticidade do corpo fez com que em sua cabeça nascesse uma planta que, posteriormente, cresceria livremente, mas foi cortada e moldada constantemente. Na segunda, também podemos imaginar que essa mulher imobilizada imagina diferentes arquiteturas e lugares,

como se esses edifícios (tão diversos) fossem sendo construídos sobre o seu torso e/ou cabeça. Em ambas, a redução dos movimentos não impediu a criação de algo novo. Assim como nós, a *Femme Maison* e a *Topiary* representam experiências híbridas, mistura de trabalho intelectual e doméstico, fusão de estaticidade e criação. Não sabemos se ela é realmente algo intrínseco à nossa condição, não sabemos se algum dia respiraremos o ar puro em abundância ou se seremos sempre parcialmente sufocados.

Conclusão

Podemos considerar que os seres híbridos de Bosch e os da Idade Média, por exemplo, foram produzidos também na catástrofe, seja aquela da Peste Negra ou a do imaginário da punição religiosa. Aqueles seres condenados a se arrastarem pelos infernos, conduzindo eternamente seus pertences, sendo torturados, eram um aviso: para ter acesso ao paraíso após a morte era fundamental sufocar seus desejos, pulsões, enquanto vivessem na Terra. Nessa mensagem está subentendido um sentido de imobilidade, de não ação. Catástrofes, pestes, doenças, pandemias, são ciclos da existência humana, provocados por mudanças drásticas nas condições ambientais. Entretanto, o pêndulo dessa história muda seus assuntos, mas não as suas questões: de um lado temos o aprisionamento do corpo, de outro o desejo, as pulsões. Louise Bourgeois, buscou colocar nesse jogo o corpo feminino, apontando para a compreensão de como esse sufocamento atinge um determinado gênero. Ao fazer o seu registro, seja através do desenho, da pintura, da escultura, ocorre a materialização daquilo que estava em seu pensamento. Em um exercício de suposição, podemos imaginar que a mulher artista resiste ao seu sufocamento cotidiano por intermédio da arte. Em algum momento, no final de 2022, tendo no horizonte o controle da pandemia e a esperança do fim da catástrofe da extrema-direita no poder, realizei esta leitura da série *Femme Maison*, provocada pelo título-conceito “Sentidos na asfixia”, e talvez o legado mais significativo desta experiência estética seja a percepção de que, mesmo na iminência de um sufocamento intelectual, conseguimos nos encontrar virtualmente e compartilhar as experiências por meio da arte. Sentimos a asfixia, mas não sucumbimos ao seu sufocamento.

Referências

BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte do entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

CHADWICK, Withney. **Women, Art and Society**. London: Thames & Hudson, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

KAISER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAURENTIIS, Gabriela. **Louise Bourgeois e os modos feministas de criar**. São Paulo: Annablume, 2017.

ARTES PRODUTORAS: MUNDO, RELAÇÃO E COMUNIDADE NAS FILOSOFIAS DA
ARTE DE HEIDEGGER, BOURRIAUD E RANCIÈRE

VANER MUNIZ FERREIRA⁹⁴

A proposta deste texto é pensar algumas concepções de arte que a entendem não somente enquanto produto, mas principalmente como produtora. Nas interpretações sobre a arte elaboradas por Martin Heidegger, Nicolas Bourriaud e Jacques Rancière, é possível verificar confluências e distanciamentos no que se refere ao poder artístico de produzir e transformar a realidade. O contexto maior desta discussão é o intenso debate em torno das expectativas vanguardistas (talvez frustradas) de uma arte que fosse capaz de instaurar o novo homem ou um novo mundo, que pouco será comentado, mas sempre presente no horizonte. Ao cabo da discussão, será feito um exame de caso da instalação de Bené Fonteles, *Ágora: Oca Tapera Terreiro* (2016), exposta na 32ª Bienal de São Paulo.

Em meados da década de 1930, Heidegger proferiu sua primeira conferência sobre a arte. Publicado posteriormente como ensaio na coletânea *Caminhos de floresta* (1950), “A origem da obra de arte” é marcada pela aproximação com o pensamento romântico ao conceber o sentido como uma invenção poética⁹⁵. Algo semelhante, para estabelecer logo de saída uma primeira conexão, também é perceptível na *Partilha do sensível* de Rancière, em que pese as críticas do filósofo francês ao alemão. Ambos os autores se apropriam, por exemplo, da aposta schilleriana no poder transformador da arte. Para ambos, o âmbito estético é mais do que o campo onde se decidem as questões artísticas. Os dois autores entendem a estética como um campo de batalha onde são decididas, para Heidegger, as fundações metafísicas de uma época e de um povo e, para Rancière, as ordenações da vida política de uma comunidade.

⁹⁴ Vaner Muniz Ferreira é mestrando em Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP com bolsa FAPESP. E-mail: vanermuniz@usp.br.

⁹⁵ Esta ideia é desenvolvida por VANDEVELDE, 2012.

Em sua investigação, Heidegger se preocupa em distinguir ontologicamente a obra de arte dos objetos de uso e das meras coisas. Haveria, para o filósofo, algo próprio a cada um desses entes. Para diferenciá-los, ele realiza uma descrição fenomenológico-hermenêutica já muito bem conhecida de duas obras de arte, *O par de sapatos* de Van Gogh e o templo de *Paestum*. A descrição do primeiro leva a conhecer o que são os objetos úteis (*Zeug*), definidos essencialmente pelo uso, ao qual é inerente o ocultamento do próprio objeto útil (o fato de que ao usar um sapato, supondo que ele “funcione corretamente”, jamais tomaremos consciência dele) e a sua gastura (o uso constante desgasta o objeto até fazer com que ele perca a utilidade que o define). Para contemplar uma ferramenta, por exemplo, é preciso que ela tenha sido descontextualizada das relações que estabelece ao ser empregada para consertar algo, de modo que só podemos percebê-la quando ela não é mais aquilo que a define. Na obra de arte, entretanto, o utensílio aparece como aquilo que ele verdadeiramente é, como um objeto útil. Na descrição dos sapatos de Van Gogh, eles são devolvidos ao seu contexto na vida cotidiana de quem os utiliza. Assim, defende Heidegger, descobre-se não só o que é próprio ao instrumento (o ser-útil), mas também à obra de arte, porque ela se mostra como aquilo que traz à luz a verdade dos úteis, seu ser. O caráter ontológico da arte heideggerianamente elaborada consiste em sua estreita relação com a verdade, entendida não em um sentido mimético ou representativo, como se a obra operasse a redundância de fazer ver aquilo que já vimos, mas principalmente como acontecimento de uma luta entre a materialidade fechada da obra, nomeada por Heidegger como terra⁹⁶, e do sentido histórico que nela se configura sob a forma de um contexto, nomeada como mundo.

Mundo e terra são contraconceitos que deslocam a discussão estética da arte para uma discussão ontológica. São figurações que interpretam o jogo de

⁹⁶ O termo é ele mesmo romântico. Basta lembrar as páginas iniciais da *Conversa sobre poesia*, de Schlegel, em que o termo aparece como a matéria de toda poesia. “*Nós todos, humanos, não temos nenhum outro objeto e nenhuma outra matéria de toda ação e alegria, sempre e eternamente, que não o poema único da divindade, de que somos também parte e flor – a terra. Somos capazes de perceber a música do infinito mecanismo, de compreender a beleza do poema, porque em nosso íntimo também vive uma parte do poeta, uma fagulha de seu espírito criador, que, bem debaixo das cinzas de nossa própria desrazão, nunca cessa de arder com secreta violência*”. Cf. SCHLEGEL, 1994, p. 30, grifo nosso.

oferta e recusa em curso nas obras de arte, o fato de que em toda obra há uma incansável luta entre o avanço e a retração do sentido. Essa luta faz da obra mais do que mero produto. A obra é produtora, porque configura uma época ao oferecer-lhe suas possibilidades históricas e o complexo de significações que compõem seu mundo. A descrição do templo, que facilita um diálogo com a *Partilha do sensível* de Rancière, faz ver essa dimensão ampla da verdade histórica.

O templo circunscreve todo o seu recinto como sagrado, oferecendo ao povo a visão de si mesmos e das coisas ao seu redor, estabelecendo as dicotomias que orientam sua vida.

É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma de seu destino. A amplitude dominante destas relações abertas é o mundo deste povo histórico (HEIDEGGER, 2018, p. 32).

Não só esse aspecto amplo das significações é estabelecido pela obra. A própria sensibilidade é ordenada em contraste com ela. É neste ponto que pensamos ser oportuno refletir com Rancière. A ideia de uma partilha do sensível na política, proposta por Rancière como o estabelecimento do comum, faz da estética um “sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2012, p. 16). E mais: “é um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2012, p. 16). O que é dado a ver e a ouvir, o que se fala e sobre o que se silencia, todas essas questões se referem à sensibilidade, no sentido do conhecimento sensível. Ao mesmo tempo, todas elas imperam na vida política. Dessa ambiguidade de que são carregadas as noções de tempo, espaço, sentir, ver e falar, Rancière elabora a vinculação entre estética e política. Esse comprometimento encontra na arte seu objeto privilegiado, fazendo dela o campo de batalha das promessas, ilusões e desilusões históricas.

Semelhante a Heidegger que dá à arte o poder de nomear, fazer ver, pensar e recordar⁹⁷, Rancière é categórico ao filiar pensamento e ficção. “O real

⁹⁷ “Quanto mais puramente a obra é arrebatada na abertura do ente por ele mesmo patenteada, tanto mais simplesmente nos empurra e nos lança nesta abertura e, ao mesmo tempo, nos arranca ao habitual. Seguir essa remoção significa: alterar nossas relações habituais com o mundo e a terra e, a partir de

precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2012, p. 58), no sentido de que a inteligibilidade é poeticamente erigida. Nesse sentido, não há disparidade entre escrever a história e escrever histórias, no que diz respeito à verdade, segundo o autor. Crucial, o sentido de “ficção” aproxima política e arte. Ficção, nos termos de Rancière, é um rearranjo dos “materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

A arte assim entendida tem um comprometimento com a transformação social, porque ela, tal como a política, surte efeito no real. Enunciados políticos e literários, afirma Rancière,

Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundos os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

As ficções dão ao pensamento e à sensibilidade o substrato a partir do qual o real pode ser transfigurado.

Em Heidegger, a arte é capaz de configurar o rumo da história. Ela forma o povo, os seus receptores e protetores. Há um lado “revolucionário” na concepção heideggeriana de arte, no sentido da produção de um novo paradigma histórico. De maneira parecida, a *Partilha do sensível* elabora uma noção de arte munida de um intenso poder disruptivo, na medida em que reconfigura a percepção e o pensamento do real, redistribuindo o “mapa do sensível”, na expressão do autor. Esses dois pensadores concebem a arte com um poder radical, fundado na construção poética do sensível e do sentido, de negar o presente.

Diferentemente dessas concepções de uma arte altamente produtiva, capaz de fazer vir um outro mundo, a saber, o mundo ficcionado pelos artistas e

então, suspender o comum fazer e valorar, conhecer e observar, para permanecer na verdade que acontece na obra” (HEIDEGGER, 2018, p. 55).

expresso nas obras como uma promessa⁹⁸, a centralização do conceito de relação como uma produção artística, proposto por Bourriaud em sua *Estética Relacional*, visa pensar a arte nas sociedades do capitalismo avançado, da *masscult* e da *mass media* sem um programa para revolucioná-lo. É uma maneira mais comedida – pensando-a em contraste com as outras duas concepções – de ficcionar uma alteridade.

Certas obras de arte da metade do século XX em diante teriam por mote, segundo as interpretações de Bourriaud, a produção de um encontro fortuito onde o tempo é fruído em um ritmo distinto daquele do mundo da vida. Essa arte foi cunhada pelo crítico como relacional, que entendia por esse nome “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*” (BOURRIAUD, 2009, p. 19). As produções contemporâneas, ao menos aquelas que ganham a atenção do crítico, não se preocupam com a realização de outro mundo, “mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Há uma diferenciação em pauta entre o imaginário vanguardista que delega à arte a função de transformar a realidade, rompendo primeiro com a instituição artística burguesa, marcada pela autonomia da obra de arte em relação ao mundo da vida⁹⁹, e, se assim for possível chamá-lo, o imaginário pós-vanguardista, desvinculado das utopias que caracterizaram o começo do século XX, mas ainda interessado no embaralhamento entre arte e vida.

⁹⁸ O termo é de Herbert Marcuse, em *A dimensão estética*. Trata-se da contrapartida que a arte deve oferecer ao denunciar o real. “A denúncia não se esgota a si mesma no reconhecimento do mal; a arte é também a promessa da libertação. Esta promessa é, também, uma qualidade da forma estética ou, mais precisamente, do belo como qualidade da forma estética. A promessa é arrancada da realidade estabelecida. Invoca uma imagem do fim do poder, a aparência de liberdade. Mas só a aparência; naturalmente, a realização desta promessa não está dentro das possibilidades da arte” (MARCUSE, 1981, p. 54).

⁹⁹ A interpretação é de Peter Bürger, em sua *Teoria da vanguarda*: “A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana” (BÜRGER, 2008, p. 77). E mais: “na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não-verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como ‘essência’ da arte)” (BÜRGER, 2008, p. 101).

Quando o assunto se volta para a transformação do imaginário, não se pode ignorar a emergência de novas formas de vida social e as transformações na ordem econômica, na esteira de Fredric Jameson. Existem disparidades evidentes entre a sociedade dos anos 20 e a sociedade dos anos 70 em diante. “Outrora, em júbilo ou alarmado, o modernismo era tomado por imagens de máquinas; agora, o pós-modernismo é dominado por máquinas de imagens” (ANDERSON, 1999, p. 105). Deve-se pensar a cultura e a arte contemporâneas em face das máquinas de imagens, dos meios de comunicação e da complexa rede de circulação de capital, porque “a cultura pós-moderna não é apenas um conjunto de formas estéticas, é também um pacote tecnológico” (ANDERSON, 1999, p. 140), de modo que as produções artísticas precisam ser reportadas aos problemas que essa sociedade manifesta.

É nesse contexto que Bourriaud insere os artistas que enquadra como relacionais. A ênfase nas relações humanas responde a um retraimento dos espaços democráticos de diálogo e interações que não aquelas regidas pela ordem do mercado. Esse retraimento e o modo como a arte responde a ele entram em curso quando o ideal emancipador da modernidade começa a abandonar o imaginário coletivo. A frustração das vanguardas em anunciar um mundo que nunca chegou não poderia, para Bourriaud, significar o fim da modernidade. “Não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica” (BOURRIAUD, 2009, p. 17). A arte contemporânea não seria, com isso, uma renúncia ou resposta crítica à arte moderna, como quer Jameson, em “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. Ela só não se pretenderia um meio de realização de um mundo ainda por vir. O poder transformador da arte não desaparece, mas se transfigura em outra proposta: “*aprender a habitar melhor o mundo*, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica” (BOURRIAUD, 2009, p. 18, grifo do autor).

A arte centrada na produção de novos modelos de socialidade realizaria, para o crítico, o projeto emancipador ao representar um interstício social, correlato à heterotopia de Foucault na medida em que figura como um

contraespaço, um espaço livre com duração própria, que procura negar a lógica dos lugares comuns do cotidiano¹⁰⁰. A arte relacional produziria, então, um *tempo outro* para as relações livres (artificiais, mas livres) canalizando as forças transformadoras para este mundo, procurando colocar seus usuários em negociação para que estabeleçam um acordo sobre como habitá-lo, contrastando com a ideia de dissenso que predomina em Rancière.

A lógica da eficiência, da maximização dos prazeres e dos lucros, da sociedade informatizada, descrita por Lyotard e Lipovetsky¹⁰¹, colocam a perder as relações significativas e dialógicas. Ao tentar solucionar esse curto-circuito no tecido social, “a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009, p. 23). Os artistas caracterizados como relacionais pelo crítico, dentre os quais talvez o melhor exemplo seja Rirkrit Tiravanija, problematizariam a carência de negociação em uma sociedade farta de meios de comunicação.

Não havendo estilo ou signo em comum, o conjunto da arte relacional se define pelo horizonte prático e teórico em que os artistas operam. Todos eles “atuam num campo que pode ser chamado de esfera relacional, que é para a arte de hoje aquilo que a produção em massa foi para a *pop art* e a arte minimalista” (BOURRIAUD, 2009, p. 60). Enquanto *pop art* e *minimal art* respondiam à produção industrial em massa, a arte relacional respondia ao capitalismo informatizado, das redes complexas de comunicação de massa. No entanto, a arte relacional também

¹⁰⁰ Situando e caracterizando as utopias como países sem lugar e histórias sem cronologia, Foucault se propõe, em *O corpo utópico, as heterotopias*, a pensar um outro tipo de utopia, a utopia dentro do tempo e do espaço reais, “lugares utópicos” e “momentos ucrônicos”. Mais precisamente, as heterotopias. Para se explicar, o filósofo distingue quatro regiões onde “vive-se, morre-se, ama-se” : regiões de passagem (“ruas, três, metrô”), regiões fechadas (“de repouso e moradia”) e, por fim, os contraespaços (“lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los”). São vários os exemplos destes últimos, dentre os quais os jardins, os cemitérios, os asilos, as casas de tolerância, as prisões, as colônias de férias etc. Cf. FOUCAULT, 2013, p. 19.

¹⁰¹ Pensamos aqui na investigação de Lyotard sobre o saber na era da sociedade informatizada, em *A condição pós-moderna*, e a proposta de Lipovetsky de estabelecer uma nova fase do capitalismo que não se esgota na ideia de pós-modernidade, como já era afirmado pelo autor em *Os tempos hipermodernos*, sendo aprofundado em *A estetização do mundo: vivendo na era do capitalismo artista*. Neste último caso, o autor é incisivo em sua tese: “Tudo acontece como se o capitalismo houvesse sido capaz de realizar em grande escala, na escala da sociedade, a provação de Marinetti, a tal ponto as produções mercantis tomaram de fato o lugar da arte ‘elevada’. Agora, há mais beleza no universo tecnomercantil do que na arte contemporânea, que, de resto, renunciou completamente ao ideal de beleza clássico” (LIPOVETSKY, 2015, p. 52).

se diferencia daquelas duas outras formas artísticas ao não posicionar o usuário da obra tão somente como observador. “A obra de arte dos anos 1990 transforma o observador em vizinho, em interlocutor direto” (BOURRIAUD, 2009, p. 60). E dentro do regime pós-moderno, eles também se destacam por isso: “se a maioria dos artistas que apareceram na década de 1980, de Richard Prince a Jeff Koons, passando por Jenny Holzer, valorizava o aspecto visual de mídias, seus sucessores privilegiam o contato e a qualidade tátil” (BOURRIAUD, 2009, p. 60).

Na medida em que se vale das formas de relação social como o suporte das suas produções, a arte relacional procura gerar não um produto, mas um encontro. Ela cria uma microutopia, uma heterotopia, um interstício social onde novos modos de socialidade são forjados. O artista relacional produz vínculos, não obras tão somente. É o caso da criação de Bené Fonteles, *Ágora: Oca Tapera Terreiro* (2016), com o qual gostaríamos de encerrar nossa comunicação. Como uma criação de caráter relacional, que privilegiaria, segundo Bourriaud, não a produção de um objeto, mas de uma relação, é difícil caracterizá-la. A arte de Fonteles não está precisamente na obra arquitetônica, se quisermos assim chamá-la, que ele levanta no interior do Pavilhão da Bienal, nem mesmo na sua decoração. O propósito da sua instalação é criar um contraespaço, um espaço contra-hegemônico de convivência. O seu título é indício de um só lugar onde se mesclam tradições. É um espaço (heterotopia) retrospectivo e prospectivo (heterocronia). Retrospectivo, porque se edifica sobre a retomada de diversos povos e culturas, apontando para seu embaralhamento. Prospectivo, porque intenciona colocar em discussão pública (Ágora) o modo pelo qual decidimos habitar este mundo (Oca, Tapera), almejando ainda devolver-lhe seu encantamento (Terreiro).

Enquanto estrutura arquitetônica, a criação de Fonteles se volta contra o modernismo, engolindo, em um gesto antropofágico, duas vigas do edifício de Niemeyer, transformando-os em pilares da oca, pintados pelo artista e pensador indígena Ailton Krenak. Fonteles cria, nos intestinos do edifício modernista, um espaço para fazer ver o povo indígena, espoliado das suas terras. Para responder à perda dos territórios dos povos originários, insurge no espaço do colonizador uma habitação do nativo. Há um efeito alegórico: no amplo prédio asséptico, um pequeno abrigo contra as inclinações autoritárias, expansionistas e exploratórias, que

sustentam o modelo de vida das sociedades de consumo em um país periférico, figurando a grandeza dos povos originários, espremidos pelas fronteiras já há muito ultrapassadas.

“É menos arte do que qualquer coisa”, disse Fonteles em entrevista na 32ª Bienal de São Paulo. É, antes, o lugar do diálogo, das interações orgânicas e antropofágicas, sem a intenção de ser um belo objeto dado à fruição. Circunscrevendo o recinto com suas paredes de taipa, a oca pretende cruzar as fronteiras espaço-culturais. No seu interior, abrigam-se eventos, rituais, músicas e trocas entre um público que ali não mais se distingue. São práticas que procuram reencantar o mundo, forjando maneiras de adiar a iminência do seu fim. A instalação não se afasta das preocupações do mundo, mas se propõem a respondê-las. Nas palavras de Bourriaud, “a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção” (BOURRIAUD, 2009, p. 80-81). Em nenhum momento essa ação coletiva assume a visão vanguardista de revolucionar o mundo, ocupando-se, primeiro, de fabular alternativas para postergar o seu fim, sugerindo maneiras de habitá-lo. Trata-se, finalmente, de uma heterotopia que neutraliza e, ao mesmo tempo, sacraliza os espaços exteriores à tapera. A instalação de Fonteles, a despeito de não ser utópico-revolucionária, apresenta uma alteridade, uma negatividade. É o primeiro (e, quem sabe, o último) esforço de produzir relações significativas. É um abrigo, um interstício e, por fim, um périplo pela entidade brasileira.

Referências

- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FABBRINI, Ricardo. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- _____. Fronteiras entre arte e vida. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 9, n. 17, p. 41-60, 2014.
- _____. Imagem e enigma. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 241-262, 2016.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 edições, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2018.
- JAMESON, Fredric. **The cultural turn**. New York: Verso Press, 1998.
- LE CORBUSIER. **A carta de Atenas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- LEBRUN, Gérard. A mutação da obra de arte. In: LEBRUN, Gérard. **A filosofia e a sua história**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 327-340.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- MATOS, Olgária. **A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Moderna, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre poesia**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- VANDEVELDE, Pal. **Heidegger and the Romantics: The Literary Invention of Meaning**. New York: Routledge, 2012.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

INSURREIÇÕES DA FORMA: O DESENHO DE OUTRO ETHOS

VIRGINIA H. A. AITA¹⁰²

A “imagem espessa” da arte, como o desvio da sintaxe arregimentado nos *Thick Concepts* (Willians, B. 1985)¹⁰³ e confrontando princípios da iconologia, pode ser pensada como aquela que incorpora contextos, intenções e compõe tempos diversos, aparecendo como “irrupção” na temporalidade histórica. Anacrônica, contesta uma ordenação consolidada, e demarca a arte ao figurar a insurgência do sentido, corporificado, inflectido em suas opacidades e na prosa do mundo. Não se consolida numa “forma autônoma”, exterior, mas se articula esteticamente em constelações que desafiam teleologias históricas e compilam na imagem o tempo da experiência. Essa ideia fica resumida num excerto:

Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória... Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*] (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Contabilizando o anacronismo da imagem, e supondo que essas configurações estéticas prefiguram sociabilidades possíveis ao redistribuir o sensível num outro *regime*, examina-se a seguir como essas operações e dinâmicas da imagem da arte suspendem a subordinação do sensível ao inteligível, os corpos às formas discursivas. Transposta a esta análise, a recusa de uma relação lógico-epistemológica de subordinação (subsunção ao conceito) em favor de uma relação estética (jogo/reciprocidade) implica um giro político, como condição necessária a uma perspectiva pluralista e inclusiva que, por isso mesmo, presume a perspectiva

¹⁰² Pesquisadora de pós-doutorado (FFLCH), Filosofia-Estética (2021-2024); Columbia University, NY (CAPES, 2015-16); curadora e crítica de arte.

¹⁰³ Essa concepção da imagem ‘espessa’ deriva da noção de *Thick concepts*, introduzida por Bernard Willians no contexto da distinção filosófica entre fato e valor, assinalando a diferença no uso desses termos, tanto éticos como estéticos, que não se aplicam como normas (bom), mas dependem de como o mundo é, de como indivíduos se comportam.

decolonial sob pena de contradizer-se. Mas ainda, o desvio para uma estética pluralista impõe uma advertência às racionalidades construtivista e minimalista, incompatíveis com a heterogeneidade estética em suas múltiplas funções da imagem, aptas a abranger as latitudes do humano.

Esses desvios se tornam eloquentes num exercício crítico sobre a obra de Sonia Gomes, que rasura a unidade formal em configurações complexas que não se deixam reduzir, evocando o tempo remoto, descontínuo, da ancestralidade para fazer sentido do presente, confrontando formas “colonizadas” que perpetuam desigualdades e interdita o pertencimento comum. Com efeito, este ensaio reflete sobre a astúcia da forma em dissimular realidades desiguais, valendo-se de referências teóricas que contrapõem à autonomia da forma um excesso, uma tensão irreduzível entre conteúdo e forma, discurso e imagem, o dizível e o visível, numa relação que não se reduz a seus *relata*, não se consolida em categorias, mas se constitui como um sistema de relações que se multiplicam e diferenciam.

Aqui, justamente, se cruzam as “*operações da arte*” e os “*Embodied meanings*” (RANCIÈRE, 2012; DANTO, 2006, 2004), que, nesses autores, subsidiam o pensamento de uma heterogeneidade incontornável da arte, com seu teor político e transformador. O que torna essas teorias pertinentes é o fato de não privilegiarem propriedades de objetos, mas um tipo de relação complexa, teoricamente indeterminável, que redesenha a experiência estética da arte gerando padrões que prefiguram uma pragmática, um *novus ethos*, em outros modos de sociabilidade e formas de comunidade compartilhadas. Permitem alinhar, no repertório teórico, uma reflexão sobre esta obra (Sonia Gomes) que nos catapultam a um lugar extraordinário, em que um tempo remoto, preservado na frágil rede dos afetos, subverte e transfigura a aridez de uma sociedade que não se desfez do legado colonialista e identitarismos remanescentes que o perpetuam.

Mas o que esses filósofos atentos à arte contemporânea põem em relevo é, justamente, o que fica relegado, invisibilizado sob ordens sociais heterônomas e políticas coniventes. Para Danto, (2004, p. 130 *et seq.*) a arte é o poder de *transfigurar*, mediante deslocamentos e elipses do sentido, uma realidade trivializada, domesticada pela rotina, inoculando um novo sentido que transforme nossa relação com o mundo. Para Rancière, a “alteridade” (RANCIÈRE, 2012, p. 11-

17) é o que distingue a *imagem da arte* compreendida como arquissemelhança, relação de um ser com sua proveniência e destinação, o trabalho da dessemelhança que produz o dissenso em operações da arte que redistribuem o sensível e o reconfiguram, sublinhando o caráter metamórfico da imagem estética. Nem réplicas nem formas decantadas, mas operações que se desdobram em múltiplas funções: visuais, sonoras, táteis, olfativas, no amplo espectro corpóreo.

Trata-se, portanto, de considerar esses pressupostos teóricos para sublinhar o deslocamento estrutural que imprimem, mostrando que o regime da arte se articula em virtude dessa relação instável a sua base. Ou seja, da tensão irreduzível que Danto formula numa *relação interna* entre sentido e modo de apresentação e Rancière, como “conjunção disjuntiva” entre *dizer e mostrar*, o visível e o invisível, “a imagem crua e o discurso da história”. Com isso, dispõem-se de uma miríade de formas recombinao palavra e imagem, o legível e o visível sob novos dispositivos da arte que respondem a deslocamentos de sentidos, relações e práticas do mundo cotidiano.

Ativações da imagem e “comunidades aleatórias”

Desse modo, segundo Rancière, a passagem de um *regime ético*, atrelado às hierarquias da lei do local, para o regime *estético*, que embaralha aquela partição de identidades, atividades e espaços, suspenderia aquelas estruturas de sujeição dos corpos sensíveis acionando outras relações e figuras de comunidade (RANCIÈRE, 2009A, p. 15-38).¹⁰⁴ Uma transição já formulada na passagem da “subordinação” à legislação do entendimento ao “jogo livre” das faculdades que ancora a teoria estética em Kant, ou no “estado estético” de Schiller (RANCIÈRE, 2009B, p. 23-27) que projeta esse “jogo” na relação entre classes sociais, reportando

¹⁰⁴ A premissa de Rancière, aqui, é que “a questão da ficção é, primeiro, uma questão relativa à distribuição de lugares”. Em Platão o palco, é, simultaneamente, *locos* da atividade pública e espaço de exibição para “fantasias”, e seus dois principais modelos são a escrita e o teatro, também formas estruturantes do regime das artes em geral. Presume assim que uma *estética primeira* do visível, análoga àquela das formas *a priori* da sensibilidade em Kant, responde por uma distribuição do sensível que precede o ato de divisão, a partilha política numa comunidade de cidadãos. É a partir dessa estética que se coloca a questão das práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas da arte, que por sua vez, sugerem *formas compartilhadas de comunidade*.

àquela simetria que apontava Platão entre as divisões da alma e as posições sociais na polis.

Rancière refuta o semelhante em que se reconhece o senso comum, alterando a relação de subordinação do visível ao inteligível, ao discurso, reconfigurando a imagem segundo outros procedimentos, outros modos de relação dessas ordens (parataxe, frase imagem, montagem cinematográfica, constelações). Assim, constitui a imagem como categoria do dissenso. Apontando a “ausência de medida comum” entre as artes, sua *incomensurabilidade* preserva a potência expressiva de materialidades particulares e confere à imagem um protagonismo por sua própria heterogeneidade sensível. Descreve esse regime dialético na montagem como “imagem metamórfica”:

[...] inteiramente tecida com essas “pseudomorfozes”, essas mimetizações de uma arte por outra, que recusa a pureza vanguardista. Nesse emaranhado, a própria noção de imagem [...] aparece como aquela que tem uma operatividade metamórfica, que atravessa as fronteiras das artes e denega a especificidade dos materiais (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Em *Aisthesis* (RANCIÈRE, 2013, p. 26), insiste nessa diversidade de procedimentos da arte que rasuram especificidades e os limites que a separam do mundo da vida. Adverte que a arte provém, justamente, de transformações do tecido sensível, *“ao custo de fundir constantemente suas próprias razões com as de outras esferas da experiência. Longe de diluir-se pelas intrusões da prosa do mundo, [a arte] redefine-se incessantemente...”* (RANCIÈRE, 2013, p. 62) por seu intermédio. Sem pretensões universalizantes, a arte estética redefine-se pelas bordas, pelo seu exercício e imanência no território ampliado da experiência. Mas, mais decisivo é o impacto no comportamento que ocorre através da circulação social da imagem, produzindo modos diversos de relação com outras figuras de comunidade. Em consequência disso, as formas e padrões da arte modulam modos de pensar e sentir, em atitudes e práticas sociais, na medida em que sua circulação determina significativas *“modificações na percepção sensível do comum”*, e ainda, *“na relação entre a língua comum e a distribuição sensível dos espaços e ocupações”*. Desencadeiam esse efeito coletivo na medida em que

Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos

políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível (RANCIÈRE, 2009A, p. 60).

Inflexões estéticas e transformação

De outra parte, com seu conceito de *embodied meanings*, Danto (2006, p. 216) insiste que a condição intencional de que a arte deve ter um conteúdo semântico, um sentido que fica delimitado por um tipo de interpretação constitutiva da obra, necessariamente, requer um *modo de apresentação* que o expresse. Corporificando-o numa forma/imagem sensível como produto dessa relação interna e indissociável do sentido, evoca a expressão de Hegel de uma “interpenetração recíproca” (HEGEL, 2001, p. 86-110) entre forma e conteúdo que resulta na expressão (*Ausdruck*) transfigurada (*verklärt*) como apresentação estética do conteúdo universal da ideia na figura da beleza.

Mutatis mutandis, Danto introduz o conceito de *embodiment* com base numa relação análoga passível de configurações estéticas variáveis, a serviço de um pluralismo estrutural, estético e metacrítico, que impugna o formalismo pela recusa a sua “forma externa” (DANTO, 2004, p. 119)¹⁰⁵ tendo em vista a diversidade de sentidos da arte. Permite-nos, assim, dizer que o *embodiment*, como um *modo de apresentação* sensível, equacionando uma relação complexa, redefine a “forma” na arte no contexto do pluralismo pós-histórico. Rompe a superfície uniforme da forma, inflectindo-a na “prosa do mundo”, transfigurando-a nos repertórios do lugar-comum e da vida cotidiana com suas múltiplas figuras e vozes. Na vasta latitude de uma heterogeneidade desimpedida, antes sob imperativos históricos, como o cânone formalista, a trama do *embodiment* suscita associações e relações tornadas possíveis pela dissolução da ordem cifrada na “forma pura” que escamoteia na homogeneidade das superfícies, uma realidade complexa e desigual. Em outras palavras, Danto reitera essa função no *Abuso da Beleza* (2004), afirmando que a vocação da arte pós-histórica não é senão a transformação de um estado de coisas

¹⁰⁵ Danto vai reformular a forma estética no conceito de *beleza interna*, em que a forma exterior é articulada pelo sentido em seu *The Abuse of Beauty* (2004, p. 119). Embora essa ideia já tenha sido introduzida anteriormente na própria relação entre sentido e modo de apresentação que articula a definição de *Embodied Meanings*.

do mundo pela mudança do olhar e atitude dos que a experimentam: “A obra se destina a mudar a maneira como aqueles que a veem, percebem o mundo. E ver o mundo como um cenário de injustiça é, *ipso facto*, ser estimulado a mudá-lo” (DANTO, 2004, p. 124).

Nesse sentido, a reconfiguração de princípios e repertórios da estética em ambos os autores responde a uma mesma exigência: que deslocamentos massivos de sentido exigem uma reformulação das formas e configurações que os veiculam, de modo que o sentido e seus *modos de apresentação* sejam conceitos recíprocos e indissociáveis.

Passo, então, a ajustar o foco num deslocamento adicional, que está em curso e revisa repertórios sob o influxo da descolonização da imagem, das estéticas decoloniais que reivindicam a alteridade, a reparação de legitimidade de existências, em um horizonte possível de novos repertórios e figuras de comunidade fabulados. Como adverte Achille Mbembe (2013), refletindo as consequências que perduram do jugo colonial, da forma primitiva de dominação da raça em seu *Sair da Grande Noite*, embora a libertação represente um momento chave da modernidade, não foi ainda, devidamente, equacionada pelo pensamento filosófico. Apenas como “profanações” como testemunho de uma existência atrofiada pela impossibilidade de “fazer comunidade” e, assim, de refazer os caminhos de sua própria humanidade. A colonização foi o espetáculo exemplar da “comunidade impossível”, e é justamente o potencial emancipatório das formas comunitárias que o regime estético agencia ao disponibilizar outras taxonomias e vocabulários aptos a projetar novos modos de relação e sociabilidade.

Sonia Gomes: dissidência e liturgia do gesto

A obra que a seguir se investiga foi escolhida pelo primado da voz sobre a forma, pela radicalidade de suas operações que rejeitam a “boa forma” cúmplice de uma ordem excludente, pela torção que imprime aos materiais até destilarem uma expressão, pelas imagerias táteis que restituem memórias e figuram alteridades. As esculturas, desenhos, pinturas, são antes peças de chão e de parede, panos, pendentives, que extravasam os gêneros que designam, se mimetizam e

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

sobrepõem, e são antes de tudo o corpo da obra em suas desinências. (Figura 1) Sem nunca omitir o processo, ele é o fio que narra uma história, como a costura exposta que percorre cada peça num contínuo. Desmembra coisas e recolhe fragmentos para então recompô-los em outras constelações, culturais e identitárias. Desconcerta e desloca nosso olhar como cesura no campo perceptivo, mas pode fazer sentido justamente nos termos daquela “irrupção” com que iniciamos este ensaio.



Figura 1: Sonia Gomes. Cortesia da artista.

A noção antropológica de ancestralidade (KADYA TALL, 2014) é revisitada, extravasando tanto a descendência quanto a genealogia. Considera-se assim, uma revisão da ancestralidade que permitiu redesenhar espaços sociais em que vários registros se entrelaçam, bem como comparar e justapor diferentes configurações da ancestralidade recompostas em contextos contemporâneos. Aqui a ancestralidade ressignifica a identidade em suas múltiplas vertentes – tanto individual, como na reconexão a ancestrais genéricos e antepassados nos processos de segmentação para constituir novas comunidades étnicas, imaginários sociais ou uma cosmologia plural. Mas, sobretudo, a ancestralidade em questão é restituída por operações da arte, numa nova trama de sentidos e temporalidades em ruptura com o senso comum. Gomes constitui, em contrapartida, uma imageria pulsante feita de resíduos, numa “escavação” de restos arqueológicos de culturas e etnias reiteradamente apagadas, para restituir um mundo vivido às imagens. Assim, a ancestralidade opera no modo da subjetividade, de uma poética de afirmação do

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

sujeito, de busca identitária, de reconhecimento, mas que se amplia numa luta emancipatória de expressão e pertencimento comum.

Quando encontrei, pela primeira vez, a obra de Sonia Gomes, eram alguns de seus “Acordes” e “Casulos” pendendo do teto de um salão de exposições, aqueles objetos “cambiantes” me intrigaram com suas superfícies discrepantes, camadas de sentidos e texturas extemporâneas, cores e gestos canhestros, com uma virulência subversiva rasurando a racionalidade das formas. Reagem à domesticação do design, às fórmulas de homogeneização do visível, assim como antepassados afro-caribenhos reagiram à “colonização da língua”, como falava Frantz Fanon, quando o francês imperava como a língua cidadã e o patuá, como o dialeto “marginalizado” dos colonizados. Descartando toda figuração óbvia, ou economia formalista, toda unidade de superfície ou volume homogêneo, em suma, desvencilhando-se da inteireza da “forma autônoma” e do design, faz do fragmento, do resíduo, do vestígio e da heterogeneidade, sua própria substância. Recolhe retalhos de tecidos, fitas, linhas, papéis e adereços, restos de tudo o que um dia povoou a intimidade de alguma existência e os manipula como quem se serve de uma inesgotável paleta de cores, tingidas de histórias.

Confronta, não apenas pela profusão barroca de estampas e padrões cromáticos conflitantes, mas sobretudo pela desconstrução da sintaxe, estilhaçando a forma construtiva, as simetrias e proporções, enfim, toda a geometria e com ela uma tradição herdada, da norma civilizada/colonizada que nos chega através do construtivismo, do concretismo, ou da limpeza minimalista. Reivindica a dissidência desses repertórios, numa insurreição formal movida por uma insubordinação primeira – a recusa mais radical de uma ordem heterônoma, discriminatória, que normatiza relações e costumes “normalizando” desigualdades, rasurando diversidades e identidades periféricas na “abstração” perversa da forma pura. A própria artista reconhece a condição de estar dividida entre duas tradições, num confronto doloroso e instigante, por meio do qual elabora sua história resignificando formas:

A minha vida é toda a partir de contrastes, [...] A família do meu pai era toda de origem portuguesa e inglesa. Então sou africana, portuguesa e inglesa. Do espírito da menina de Caetanópolis, eu carrego ainda hoje a rebelde. [...] Eu não sou uma pessoa de comportamento rebelde, isso é pouco. Sou rebelde na minha alma, com meus pensamentos (CARNEIRO; FONSECA, 2018, p. 64).

É contra essa cultura de apagamento e homogeneização ratificada pelas abstrações tecno-linguísticas, que suprimem particularidades, diversidade cultural e étnica, tradições ancoradas em sociabilidades genuínas, que a obra se insurge. Nisso, precisamente, reside sua negatividade, seu potencial desarticulador, impugnando a homogeneidade da forma.

Mas não se detém no niilismo, no impasse do irrepresentável. Não, o que mais impressiona é justamente sua resiliência, a força regenerativa dessa arte que se recompõe de restos, daquilo que foi excluído e rejeitado, para refazer as semioses numa imageria exuberante, que restitui a alteridade da arte, na multiplicidade de sentidos, numa complexidade perturbadora que nos expulsa de zonas de conforto. Suas peças invertem esquemas perceptivos, não tem começo nem fim, direito e avesso, frente e verso, em cima e embaixo, suas partes não se subordinam umas às outras, suspendem as hierarquias de materiais, simetrias, harmonias cromáticas, e nos deixam sem qualquer regra para sua apreciação. Aqui, como assinala Danto, referindo-se à arte intratável das vanguardas, a estética se torna política, e a arte redefine sua função, tornando-se o único meio para aquilo que não dispomos de outros meios.

Se rechaça a via da forma e dos imaginários *prêt à porter* da cultura de massas, ou convenções da arte, onde encontra subsídios e operações que informam seu processo? Ora, é justamente num deslocamento, numa outra modalidade e outro *ethos*: uma ética do fazer destilada de práticas culturais ancestrais ou associadas à manufatura, à costura e à arte das linhas e bordados, do universo têxtil de tramas e urdiduras que definirá sua poética. O que fica sublinhado no título de uma exposição internacional para qual é selecionada em Los Angeles, *Revolution in the making: Abstract Sculpture by Women, 1947-2016*. Ora, é exatamente essa *revolução no fazer* que para a artista consistiu, desde cedo, em refazer e modular o entorno resignificando-o, transformando materiais cotidianos, customizando roupas, acessórios, mobiliário etc. como forma de inserir-se. Movida por uma necessidade compulsória de alterar a ordem arbitrária do mundo para fabular algum modo de pertencimento. Como se compelida a intervir, esculpindo o espaço para torná-lo

habitável, criando nichos ou ninhos, espalhando sua inquietação como marca corpórea, sua estética, sua própria “língua” nativa.

Ninho/Casa/corpo

Aqui uma intencionalidade premente imprime um novo *telos*, como sugerido pelos títulos, *Ninho, Casulo, Lugar 2006, Colmeia 2004*, que gravitam nesse território da intimidade, do acolhimento, do habitat e do cuidado, num espaço íntimo e protetor que se estende do corpo à casa, subvertendo a sedução das superfícies e a monumentalidade da forma externa. A referência ao ninho reaparece de distintas maneiras, como pequenos emaranhados de fios e tecidos pendurados, ou mesmo, o ninho de um pássaro encontrado caído, composto de galhos, folhas, penas e detritos numa trama delicada. Trazem reminiscências da avó, das vivências afetivas, dos costumes e saberes tradicionais da cultura negra que mais lhe marcaram, imprimindo esse intenso cunho existencial na construção de sua obra, que define um repertório.

As trouxas

Essas primeiras peças remontam tentativas de fuga da casa paterna, quando ainda menina, cercada de severidade e indiferença, reunia seus panos e pertences e os amarrava como quem se prepara para partir arquitetando estratégias para mudança, a capacidade para se insurgir que anima sua arte. Juntando retalhos de tecidos, panos diversos, estofa, enrola, reveste, camadas sobre camadas até formar esses volumes multicoloridos, rebordados com rendas, contas e fios. Desse gesto, cumulativo e transformador, se desdobra um vasto conjunto de obras originando novas séries com ênfases distintas – torções, pendentas, acordes, raízes (MOURA, 2018, p. 54, 55).

Os panos

Os panos marcam uma inflexão, valendo-se da doação de peças de vestuário, tecidos, objetos e adereços impregnados de memória vivida e intimidade, passam a explorar essas associações de forma mais enfática, trabalhando suas superfícies, esgarçando a trama e abrindo fendas no tecido, amarrando pontas e alinhavando um desenho que percorre a peça como quem narra uma vida (*Maria dos Anjos*, 2017-18).

A costura

A costura, portanto, constitui-se como esse gesto elementar, agregador, restaurador, que perpassa toda obra e, literalmente, como um fio que conduz, às vezes como bordado, às vezes como sutura, modula o sentido assumindo um caráter narrativo e estrutural. Por esses procedimentos heterodoxos, produzindo novas imagerias, contrapõe-se de modo ostensiva à monumentalidade, ao espetáculo e à pureza da forma. Mas ainda, aos imaginários da indústria cultural que infiltram a arte e a circulação social, numa economia política da estética que se impõe pela domesticação da forma, “por um trabalho sistemático de estilização dos bens e lugares, de integração generalizada da arte, da aparência e do afeto no universo consumista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 9)

Pelo contrário, nessas obras, confirma-se o ardil da arte, em que o pessoal é, por excelência, político. Esse é também o seu enigma, quanto mais pessoal tanto mais transgressivo e transformador no sentido de subverter hierarquias, o identitarismo dominante, a abstração funcional das formas, cifrando a diversidade em novas identificações. Sobretudo, por seu aspecto tátil, que decalca uma corporeidade rente em texturas diversas, vestes, adornos, matizes afirmando singularidades sensíveis, como marca de um corpo vivo e uma subjetividade pulsante. Ela própria declara:

Meu trabalho não levanta uma bandeira política, mas é extremamente político, porque o corpo é político e a arte é corpo. O racismo é presente na minha vida diretamente por conta do meu corpo, e reflete no meu trabalho... A cor, os mantos, as amarrações, tudo isso reflete África no Brasil, reflete o negro, é uma estética, mas é resultante de uma subjetividade. Não uso a

Anais do V Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Sentidos na Asfixia

estética como ferramenta política, meu corpo é político, minha ancestralidade reflete no trabalho... (GOMES in FAJARDO-HILL, 2018, p. 73)

O caráter interseccional, “mulher, preta, artista marginal” recrudescer seu potencial emancipatório. Gomes junta-se a Maya Angelou, a poeta-ativista norte-americana, em seu manifesto contra o racismo estrutural. O refrão, “*Ainda assim me levanto*” (*Still I rise*) do poema-libelo de Angelou nomeia uma recente exposição na Casa de Vidro, no MASP, 2018, onde apresenta um conjunto de instalações da série *Raízes* (Figura 2), em que galhos e troncos se somam aos tecidos e volumes estofados, substituindo estruturas metálicas, deslocando significados para aludir a temporalidade remota, da natureza e da ancestralidade. Aludindo à raiz como natureza profunda, pulsão ancestral que subsiste, o mote é claro: erguer-se do jugo sistemático de uma cultura excludente, do apagamento, da “áspera objetividade” dos fatos, das imagens instrumentalizadas, para encontrar sua voz contra o fundo indistinto da invisibilidade.



Figura 2: Série *Raízes*, Sonia Gomes. Costura, amarração, tecidos e rendas. Cortesia da artista.

Como Angelou, tem a lucidez das prisões da linguagem (as gaiolas são elemento recorrente de sua obra), levando-a a ressignificar a ancestralidade dos mitos e heranças africanas, apropriando-se das micro memórias impressas nos materiais reciclados que manipula. Numa série intitulada *Patuás*, alude aos amuletos e sortilégios dos rituais do candomblé, em que figas, pedras, cruzes, orações e nomes de orixás se fundem com tecidos e bordados em formas arredondadas. Subvertendo a circulação social da imageria, numa recusa ostensiva da forma

externa e da imagem reconhecível, nos catapulta a uma alteridade radical que reivindica a visibilidade de corpos submersos, produzindo novos repertórios e outorgando pertencimento.

Mas é sobretudo no deslocamento radical das imagerias do vernáculo e da arte que sua obra se impõe introduzindo novos repertórios mediante novos procedimentos, operações da arte. São antes verbos que a definem no contrafluxo da racionalidade do design: tecer, amarrar, torcer, enrolar, envolver, rebordar, recortar, suturar, pendurar, cozer, costurar, tecer. E é a repetição dessas operações que as transformam em gestos e rituais. O gesto, diz Jean Galard, “nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. [...] O gesto é a poesia do ato.” (GALARD, 2008, p. 27). É, com efeito, a repetição desses atos que os ritualiza e ressignifica em um repertório de gestos, que reportam a sua ancestralidade africana, como a uma paisagem difusa que restitui sentidos e valores vividos, a uma temporalidade remota e anacrônica, que se constitui como uma inteira liturgia do gesto.

Referências

- DANTO, Arhur Coleman. **The Abuse of Beauty**. Chicago: Open Court, 2004.
- _____. **The Transfiguration of the Commonplace**. Harvard University Press, 1981.
- _____. **Após o fim da Arte**. São Paulo: Edusp-Odisseus, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- FAJARDO-HILL, Cecilia. No limite do infinito, negra, feminina. In: CARNEIRO, Amanda; FONSECA, Rafael. (Org.) **Sonia Gomes: A vida renasce/Ainda me levanto**. São Paulo: MASP, 2018.
- GALARD, Jean. **A beleza do gesto**. São Paulo: Edusp, 2008.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**, vol. I. Tradução de Marco A. Werle. São Paulo: Edusp, 2001.
- KADYA TALL, Emmanuelle. (Org.) Dossier L'ancestralité revisitée. In: **Civilizations (ESHSS)**, 63, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/civilisations.3637>>.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2014.
- MBEMBE, Achile. **Sair da Grande Noite**. Portugal: Edições Pedagogo, 2013.
- MOURA, Rodrigo. O Averso do Rígido, refutação da Geometria. In: CARNEIRO, Amanda; FONSECA, Rafael. (Org.) **Sonia Gomes: A vida renasce/Ainda me levanto**. (Catálogo exposição). São Paulo: MASP, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009A.
- _____. **Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art**. New York: Verso, 2013.
- _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.
- _____. **The Politics of Aesthetics**. Ed. Continuum, 2009B.
- WILLIAMS, Bernard. **Ethics and the Limits of Philosophy**. Harvard University Press, 1985.