

Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP



**ANAIS DO
IV SEMINÁRIO
DE ESTÉTICA E
CRÍTICA DE ARTE**
políticas da recepção

03, 04 e 05 de setembro de 2019

Anais do IV Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Políticas da Recepção

3 a 5 de setembro de 2019
Departamento de Filosofia da FFLCH – USP

<https://ivseminarioestetic.wixsite.com/seminario>

[Organização do Seminário]

Coordenação

Prof. Ricardo Nascimento Fabbrini

Realização

Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP

Comitê de organização

Anna Carolina Martins Ribeiro
Augusto César Lima
Carolina Rodrigues Boaventura
Fernanda Albuquerque de Almeida
Luísa Bartalini França
Olívia Laguna
Ruy Ludovice
Vinícius de Oliveira Prado

Comitê científico

Anna Carolina Martins Ribeiro
Antonio Duran
Augusto César Lima
Breno Isaac Benedykt
Carolina Rodrigues Boaventura
Daniela Cunha Blanco
Fernanda Albuquerque de Almeida
Luísa Bartalini França
Olívia Laguna
Patrícia Bertucci
Pedro Gabriel Amaral Costa
Vinícius de Oliveira Prado

Apoio



[Organização dos Anais]

Coordenação

Fernanda Albuquerque de Almeida

Revisão e diagramação

Anna Carolina Martins Ribeiro
Carolina Rodrigues Boaventura
Luísa Bartalini França
Vinícius de Oliveira Prado

Obra da Capa

Masao Yamamoto, Nakazora #1419, fotografia, 1990.

Tiragem

Eletrônica (E-book)

[Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo]

Diretor

Paulo Martins

Vice-Diretora

Ana Paula Torres Megiani

[Departamento de Filosofia – FFLCH-USP]

Chefia

Oliver Tolle (Chefe)
Luiz Sérgio Repa (Vice-Chefe)

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)

Estagiários

Wendy Okubo Cecilia de Moraes

1ª edição. São Paulo, 2021

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

S471 Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP (4., 2019 : São Paulo, SP).
Anais do IV Seminário de Estética e Crítica de Arte [recurso eletrônico] :
políticas da recepção, 03 a 05 de setembro de 2019 / Coordenação dos anais:
Fernanda Albuquerque de Almeida ; coordenação do evento: Ricardo Nascimento
Fabbrini ; realização do evento: Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da
USP. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2021.
5.425 Kb ; PDF.

ISBN 978-65-87621-44-9

1. Estética (Congressos). 2. Crítica de arte (Congressos). I. Almeida, Fernanda
Albuquerque de. II. Fabbrini, Ricardo Nascimento. III. Grupo de Estudos em
Estética Contemporânea da USP. IV. Título: IV Seminário de Estética e Crítica de
Arte da USP: Políticas da Recepção.

CDD 701.07

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção

Sumário

Apresentação	6
<i>Ricardo Nascimento Fabbrini</i>	6
IV Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Políticas da Recepção	7
<i>Programação resumida</i>	7
Artigos das comunicações	15
Você enxerga a cor da minha aura?	16
<i>Ana de Almeida</i>	16
Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização	26
<i>Ana Emília Jung</i>	26
A produção audiovisual de Tiago Gualberto: uma interface tecno-midiática na arte afro-brasileira	39
<i>André Pitol</i>	39
Experimentações na cidade: arte e política nos Domingos da Criação	51
<i>Anna Luísa Veliago Costa</i>	51
Ética e estética, ideologia e razão	62
<i>Antonio Herci Ferreira Júnior</i>	62
“Um Eros que sonha”: o erotismo e a mulher na metafísica da moda em Walter Benjamin	73
<i>Brunno Almeida Maia</i>	73
Vaga carne: corpo híbrido	82
<i>Carina Maciel Gonçalves</i>	82
Aldo Rossi e a crítica italiana: nostalgia versus analogia	92
<i>Carolina Rodrigues Boaventura</i>	92
Marcuse e o surrealismo: subversão ou reconciliação?	103
<i>Cibele Saraiva Kunz</i>	103
En cierta ciudad muy lejana...	113
<i>Clara Barzaghi de Laurentiis</i>	113
O destino das imagens e das palavras: entre a polícia e a política	123
<i>Daniela Cunha Blanco</i>	123

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Entre Manobras Radicais (2006) e Mulheres Radicais (2018): um olhar sobre as mudanças na recepção do feminismo nas artes visuais através de duas exposições no contexto brasileiro	132
<i>Débora Machado Visini</i>	132
Ler os públicos e seus “atos de recepção” em artes visuais	142
<i>Diogo de Moraes</i>	142
O caminhar na história da arte rumo a Paulo Nazareth: alguns pontos de parada e observação	150
<i>Eduardo Augusto Alves de Almeida</i>	150
Performances do vivo: narrativas em desdobramento com a Cia. Teatral Ueinzz	161
<i>Erika Alvarez Inforsato</i>	161
O elogio da superficialidade em Vilém Flusser	171
<i>Fernanda Albuquerque de Almeida</i>	171
Diante do incêndio da história: uma defesa ao resgate radical da obra de arte	182
<i>Gabriel Savaris Ignácio</i>	182
Diálogos sobre arte contemporânea: o capitalismo sagrado e a profanação política	192
<i>Gabriela de Andrade Rodrigues</i>	192
Errâncias sismográficas: abalados, resistimos!	203
<i>Gisele Dozono Asanuma</i>	203
Pornografias: disputas em torno de Sade	214
<i>Guilherme Grané Diniz</i>	214
Apagamento em arquivos fotográficos: prática de memória e esquecimento	225
<i>Guilherme Marcondes Tosetto</i>	225
Do corpo à carne: violência, estética e subjetividade	233
<i>Gustavo Henrique Dionisio</i>	233
3x4: zona de desconforto	245
<i>Isa Bandeira</i>	245
Canção popular e política: da canção crítica ao fim da canção	256
<i>Ismael de Oliveira Gerolamo</i>	256
Projeto e crítica na era do medo	267
<i>Jaime Solares Carmona</i>	267
A recepção feminista de <i>Les Femmes d'Alger</i>, de Picasso: um caso emblemático	278
<i>Janaina Nagata Otoch</i>	278

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Para ver a concretude dos corpos: sensível, presença e lampejo	289
<i>João Paulo Andrade</i>	289
Considerações sobre o Salão de 1859 de Charles Baudelaire: fotografia e público moderno	299
<i>Juliana Siqueira Franco</i>	299
A teoria da ficção nas águas de Jorge Luis Borges	307
<i>Leandro Marinho Lares</i>	307
A desconstrução e seu duplo na arquitetura contemporânea	317
<i>Leonardo da Silva Rodrigues</i>	317
Rosto e representações da Shoah: o Triunfo da morte e Nuit et brouillard	328
<i>Liliane Ruth Heynemann</i>	328
Anish Kapoor: entre o vazio e a pele	338
<i>Lucas Procópio de Oliveira Tolotti</i>	338
Museu Expandido e Estendido: formas de apreciação a partir da tecnologia digital	349
<i>Luciana Allegretti</i>	349
O espectador participativo na trilogia clássica de Christiane Jatahy	360
<i>Luis Paulo da Silva</i>	360
Arte e técnica em Heidegger	368
<i>Luísa Bartalini França</i>	368
Levantes: “possibilidades de uma imaginação política” na exposição de Georges Didi-Huberman	375
<i>Marcella Imparato</i>	375
O que pode o artista hoje?	384
<i>Maria Ilda Trigo</i>	384
A crítica esopiano-revolucionária de Nikolai Dobroliúbov	393
<i>Mariana Lins Costa</i>	393
A imagem como arma: Rabih Mroué e sua revolução em pixels	406
<i>Mariana Teixeira Elias</i>	406
A disputa de narrativas estéticas sobre a maternidade e a infância na performance Boca Silenciosa/Estômago Gritante	415
<i>Natalie Mireya</i>	415
A teatralidade e o estatuto do real	424
<i>Olívia Lagua de Oliveira Bellas Fernandes</i>	424

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

A arte “socialmente engajada” e a demanda por novos parâmetros analíticos: o caso Vaga em campo de rejeito _____	431
<i>Paola Mayer Fabres</i> _____	431
Expressão estética e sublime no Tanztheater de Pina Bausch _____	441
<i>Rafael Sertori</i> _____	441
Uma poética da desaceleração das imagens: desastre e melancolia em Marília Garcia	452
<i>Rafael Zacca Fernandes</i> _____	452
Entre enigma e clichê: a recepção da obra fotográfica de Francesca Woodman _____	462
<i>Renata Mosaner</i> _____	462
Matéria contra formas: pintura informal na França do pós-guerra e a dissolução da figuração na arte moderna _____	472
<i>Renata Magri Alonge Bonfim da Silva</i> _____	472
A éfrase revisitada em <i>O Museu da Inocência</i>, de Orhan Pamuk _____	480
<i>Thais Kuperman Lancman</i> _____	480
Memória e história, presente e passado: a imagem do Monumento às Bandeiras nas obras de Jaime Lauriano e Maria Thereza Alves _____	490
<i>Thiago Gil</i> _____	490
Kenneth Frampton entre a retaguarda tectônica e a afirmação do espaço público _____	501
<i>Victor Próspero</i> _____	501
O mito da crítica: Octavio Paz, leitor de Marcel Duchamp _____	511
<i>Vinícius de Oliveira Prado</i> _____	511
A responsabilidade é do emissor: necessidades, tentações e resistências no contato de artistas e produtores com o público _____	521
<i>Vítor Silva Freire</i> _____	521

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Apresentação

Ricardo Nascimento Fabbrini

*Prof. Livre-Docente do Departamento de Filosofia – FFLCH-USP/PGEHA-USP
Coordenador do Grupo de estudos em estética contemporânea
São Paulo, fevereiro de 2020*

É com satisfação que comunicamos a publicação dos Anais do *IV Seminário de Estética e Crítica de Arte da Universidade de São Paulo – Políticas da Recepção*, organizado pelo “Grupo de estudos em estética contemporânea” do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Essa quarta edição do Seminário, realizado nos dias 03 a 05 de setembro de 2019 na FFLCH-USP, foi dedicada ao exame da recepção das obras de arte e de outros fenômenos estéticos no contexto da circulação ininterrupta de imagens no mundo das mídias de massa e da rede digital. Seu intento foi examinar, entre outros aspectos, os modos de percepção das imagens no estágio atual do capitalismo pós-industrial.

Foram examinados os regimes de recepção nas artes visuais, cinema, vídeo, dança, literatura e clínica, em minicurso e mesas-redondas com professores convidados, além de comunicações de alunos de graduação e pós-graduação de diferentes universidades do país.

Agradeço, por fim, aos membros do “Grupo de estudos em estética contemporânea” pela seriedade acadêmica e espírito colaborativo que tornaram possíveis tanto a organização do *IV Seminário* quanto a publicação desses anais: Anna Carolina Martins Ribeiro, Antonio Duran, Augusto César Lima, Breno Isaac Benedykt, Carolina Rodrigues Boaventura, Daniela Cunha Blanco, Fernanda Albuquerque de Almeida, José Bento Ferreira, Luísa Bartalini França, Olívia Laga, Patrícia Bertucci, Pedro Gabriel Amaral Costa, Ruy Ludovice e Vinícius de Oliveira Prado.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

IV Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Políticas da Recepção

Programação resumida

Partimos do pressuposto de que há um caráter político nas distintas formas de recepção das obras de arte, das imagens e fenômenos estéticos em geral, assim como retomamos pensadores que, em chaves distintas, diagnosticam uma inflação e uma aceleração na circulação de imagens no mundo contemporâneo. Tal inflação do campo imagético seria responsável por violentar e/ou neutralizar olhares e corpos, favorecendo uma sensibilidade e um imaginário dóceis ao estágio atual do capitalismo, bem como sujeitos de sentidos atrofiados e psiquismos regressivos. Assim sendo, a inflação e a aceleração na circulação de imagens seria, paradoxalmente, responsável por uma espécie de déficit estético e miséria simbólica de consequências dramáticas na organização do tecido social e da política. Este cenário seria o pano de fundo para as chamadas disputas narrativas contemporâneas, influenciando igualmente na relação com o passado através de mecanismos de memória e esquecimento.

Minicurso “Corpo e duração”

9h-12h, Auditório 8

3/9 Cíntia Vieira da Silva (UFOP)

4/9 Taisa Palhares (UNICAMP)

5/9 Eliane Dias de Castro (USP), Elizabeth de Araújo Lima (USP), Erika Alvarez Inforsato (USP)

Mesas-redondas

19h-21h, Auditório 8

3/9 O que pode a tecnologia?

Rosana Soares (ECA-USP)

Silvio Mieli (PUC-SP)

Mediação: Fernanda Almeida (PGEHA-USP)

4/9 O que podem as existências mínimas?

Cintya Regina Ribeiro (FE-USP)

Pedro Cesarino (FFLCH-USP)

Mediação: Breno Benedykt (FFLCH-USP)

5/9 O que podem as formas artísticas hoje?

Gabriel Zacarias (UNICAMP)

Pedro Sússekkind (UFF)

Mediação: Ruy Ludovice (FFLCH-USP)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Comunicações

Comunicações 3/9 (terça-feira)

14h-16h

CINEMA E VÍDEO | Auditório 8

- *Rosto e representações da Shoah: o Triunfo da morte e Nuit et brouillard*

Liliane Ruth Heynemann (PUC-RJ)

- *Alegoria e Redenção em Le livre d'image*

Patricia Helena dos Santos Felício (ECA-USP)

Mediação por Fernanda Almeida (PGEHA-USP)

LITERATURA E RECEPÇÃO | Sala 010

- *Total Noise e Deciders: contribuições de David Foster Wallace uma estética política da recepção*

Icaro Gonzalez Ferreira (FFLCH-USP)

- *A crítica esopiano-revolucionária de Nikolai Dobroliúbov*

Mariana Lins Costa (UFS)

- *Pornografias: disputas em torno de Sade*

Guilherme Grané Diniz (FFLCH-USP)

- *A Écfrase revisitada em O Museu da Inocência, de Orhan Pamuk*

Thais Kuperman Lancman (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)

Mediação por Antonio Duran (ECA-USP)

PERFORMANCE, CORPO E CIDADE | Sala 104 A

- *3x4: zona de desconforto*

Isa Bandeira (PROLAM-USP)

- *O caminhar na história da arte rumo a Paulo Nazareth: alguns pontos de parada e observação*

Eduardo Augusto Alves de Almeida (PGEHA-USP/GEPPS)

- *Experimentações na cidade: arte e política nos Domingos da Criação*

Anna Luísa Veliago Costa (PGEHA-USP)

Mediação por Patricia Bertucci (ECA-USP)

ARTE ENGAJADA | Sala 104 B

- *En cierta ciudad muy lejana... (Violência como matéria prima na produção artística)*

Clara Barzaghi de Laurentiis (PUC-SP)

- *A arte "socialmente engajada" e a demanda por novos parâmetros analíticos: o caso Vaga em campo de rejeito*

Paola Mayer Fabres (ECA-USP)

- *Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização*

Ana Emilia Jung (UNESPAR)

Mediação por Breno Isaac Benedykt (FFLCH-USP)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Comunicações 3/9 (terça-feira)

16h-18h

ARTE E FEMINISMOS | Auditório 8

- *A recepção feminista de Les Demoiselles d'Avignon, de Picasso: um caso emblemático*

Janaína Nagata Otoch (ECA-USP)

- *Entre Manobras Radicais (2006) e Mulheres Radicais (2018): um olhar sobre as mudanças na recepção do feminismo nas artes visuais através de duas exposições no contexto brasileiro*

Débora Machado Visini (IA-UNICAMP)

Mediação por Luísa Bartalini (FFLCH-USP)

FORMAS ARTÍSTICAS E HIBRIDISMO | Sala 010

- *"Original" soundtrack: pastiche como obra e crise política no revival sonoro e visual dos anos 80*

Benito Eduardo Maeso; Tarik Vivan Alexandre (IFPR; UFPR)

- *Vaga carne: corpo híbrido*

Carina Maciel Gonçalves (CEFART-UFMG)

Mediação por Antonio Duran (ECA-USP)

CRÍTICA DA ARQUITETURA | Sala 104 A

- *Kenneth Frampton entre a retaguarda tectônica e a afirmação do espaço público*

Victor Próspero (FAU-USP)

- *Aldo Rossi e a crítica italiana: nostalgia versus analogia*

Carolina Rodrigues Boaventura (FAU-USP)

- *Projeto e crítica na era do medo*

Jaime Solares Carmona (FAU-USP)

- *A desconstrução e seu duplo na arquitetura contemporânea*

Leonardo da Silva Rodrigues (UNESP)

Mediação por Patricia Bertucci (ECA-USP)

OUTSIDERS NA ARTE | Sala 104 B

- *Judith Scott, a tecelã da duração*

Solange de Oliveira (FFLCH-USP)

- *Performances do vivo: narrativas em desobramento com a Cia. Teatral Ueinzz*

Erika Alvarez Inforsato (FM-USP)

- *Você enxerga a cor da minha aura?*

Ana de Almeida (UFES)

Mediação por Augusto Cesar Lima (FFLCH-USP)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Comunicações 4/9 (quarta-feira)

14h-16h

RESISTÊNCIAS POSSÍVEIS E IMPOSSÍVEIS | Auditório 8

- *Para ver a concretude dos corpos: sensível, presença e lampejo*

João Paulo Andrade (CCBB)

- *Levantes: “possibilidades de uma imaginação política” na exposição de Georges Didi-Huberman*

Marcella Imparato (PGEHA-USP)

- *Em vias de uma etologia do (in)comum: transviando a noção de enquadramento e comunidade prismada por Gilles Deleuze em seus livros Cinema I e Cinema II*

Breno Isaac Benedykt (FFLCH-USP)

Mediação por Daniela Blanco (FFLCH-USP)

A QUESTÃO DO ESPECTADOR | Sala 010

- *A responsabilidade é do emissor: necessidades, tentações e resistências no contato de artistas e produtores com o público*

Vítor Silva Freire (EACH-USP)

- *O espectador participativo na Trilogia Clássica de Christiane Jatahy*

Luis Paulo da Silva (UNESP)

Mediação por Patricia Bertucci (ECA-USP)

MEMÓRIA | Sala 104 A

- *Memória e história, presente e passado: a imagem do Monumento às Bandeiras nas obras de Jaime Lauriano e Maria Thereza Alves*

Thiago Gil de Oliveira Virava (ECA-USP)

- *Apagamento em arquivos fotográficos: prática de memória e esquecimento*

Guilherme Marcondes Tosetto (FBA-UL)

- *Diante do incêndio da história: uma defesa ao resgate radical da obra de arte*

Gabriel Savaris Ignácio (UFRGS)

- *Ler os públicos e seus “atos de recepção” em artes visuais*

Diogo de Moraes (ECA-USP)

Mediação por Carolina Rodrigues Boaventura (FAU-USP)

TRADIÇÃO DA RUPTURA | Sala 104 B

- *O mito da crítica: Octavio Paz, leitor de Marcel Duchamp*

Vinícius de Oliveira Prado (FFLCH-USP)

- *Crítica de arte, verdade, obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e a estética do capitalismo: crítica de arte e estética em Walter Benjamin*

Roberto Carlos Conceição Porto (UNESP)

Mediação por Anna Carolina Martins Ribeiro (FFLCH-USP)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Comunicações 4/9 (quarta-feira)

16h-18h

REGIMES DE VISIBILIDADE | Auditório 8

- *O destino das imagens e das palavras: entre a polícia e a política*

Daniela Cunha Blanco (FFLCH-USP)

- *A respeito da representação do irrepresentável em Jacques Rancière*

Renan Ferreira da Silva (FFLCH-USP)

- *Matéria contra formas: pintura informal na França do pós-guerra e a dissolução da figuração na arte moderna*

Renata Magri Alonge Bonfim da Silva (UNESP)

- *Arte contemporânea e as metáforas da visibilidade*

Augusto Cesar Lima (FFLCH-USP)

Mediação por Daniela Blanco (FFLCH-USP)

IDENTIDADE E CULTURA POPULAR | Sala 010

- *Olhar estético na cultura popular: o jongo da Associação Cultural Jongueira do Tamandaré, em Guaratinguetá*

Raquel Machado Fernandes (PGEHA-USP)

- *O mito do bom selvagem como elemento da identidade brasileira: A representação indígena na tela A primeira missa no Brasil*

Pedro Gabriel Amaral Costa (FFLCH-USP)

- *Canção popular e política: da canção crítica ao fim da canção*

Ismael de Oliveira Gerolamo (UFF)

Mediação por Pedro Gabriel Amaral Costa (FFLCH-USP)

ESTÉTICA DIGITAL | Sala 104 A

- *Museu expandido e estendido: formas de apreciação a partir da tecnologia digital*

Luciana Allegretti (PGEHA-USP)

- *O que pode o artista hoje?*

Maria Ilda Trigo (IA-UNICAMP)

Mediação por Carolina Rodrigues Boaventura (FAU-USP)

IMAGENS POÉTICAS | Sala 104 B

- *O tempo de Mimnermo: um estudo sobre a tradução poética de Anne Carson*

Anna Carolina Martins Ribeiro (FFLCH-USP)

- *A ruína das imagens na poesia de Marília Garcia*

Jessica Di Chiara Salgado (PUC-RJ)

- *Uma poética da desaceleração das imagens: desastre e melancolia em Marília Garcia*

Rafael Zacca Fernandes (UFRJ)

- *A teoria da ficção nas águas de Jorge Luis Borges*

Leandro Marinho Lares; Andréa Portolomeos (UFLA)

Mediação por Vinicius de Oliveira Prado (FFLCH-USP)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Comunicações 5/9 (quinta-feira)

14h-16h

POÉTICAS TECNOLÓGICAS AFRO-BRASILEIRAS | Auditório 8

- *As identidades da sociedade brasileira entre as fotografias e o vídeo de Néle Azevedo*

Alice de Carvalho Lino Lecci (UFMT)

- *Uma interface tecno-midiático na arte afro-brasileira: a produção audiovisual de Tiago*

Gualberto

André Pitol (ECA-USP)

- *As proposições estéticas do cinema de Arthur Rogge e suas reverberações contemporâneas*

Eduardo Tulio Baggio (UNESPAR)

- *O vídeo Zero Latitude de Bianca Baldi: elementos contranarrativos sobre a colonização da*

Bacia do Congo no século XIX

Valdir Pierote Silva (PGEHA-USP)

Mediação por Fernanda Almeida (PGEHA-USP)

PERFORMANCE | Sala 010

- *Imagens de resistência a partir da clown-performance “Gaiolas”*

Paulo Jorge Barreira Leandro (UECE)

- *A disputa de narrativas estéticas sobre a maternidade na performance Boca*

Silenciosa/Estômago Gritante

Natalie Mireya (ECA-USP)

- *Nem branca, nem negra - carne, corpo e sujeito racial amarelo nipo-brasileiro*

Maria Rita Umeno Morita (UNIFESP)

- *A teatralidade e o estatuto do real*

Olívia Laguna de Oliveira Bellas Fernandes (USP)

Mediação por Breno Isaac Benedykt (FFLCH-USP)

CORPO E CARNE | Sala 104 A

- *“Um Eros que sonha”: o erotismo e a mulher na metafísica da moda em Walter Benjamin*

Brunno Almeida Maia (UNIFESP)

- *Desorientação de corpos em fechamento: videodança como experimentação de corpos em*

abertura

Indira Brígido Bezerra Sales (UFRJ)

- *Anish Kapoor: entre o vazio e a pele*

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti (PGEHA-USP)

- *Expressão estética e sublime no Tanztheater de Pina Bausch*

Rafael Sertori / João Augusto Frayze-Pereira (PGEHA-USP)

Mediação por José Bento Ferreira (PGEHA-USP)

TEORIA E CRÍTICA ESTÉTICA | Sala 104 B

- *Ética e estética, ideologia e razão*

Antonio Herci Ferreira Júnior (PGEHA-USP)

- *Marcuse e o Surrealismo: subversão ou reconciliação?*

Cibele Saraiva Kunz (FFLCH-USP)

Mediação por Daniela Blanco (FFLCH-USP)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Comunicações 5/9 (quinta-feira)

16h-18h

ARTE E TÉCNICA | Auditório 8

- *O elogio da superficialidade em Vilém Flusser*

Fernanda Albuquerque de Almeida (PGEHA-USP)

- *Arte e técnica em Heidegger*

Luísa Bartalini França (FFLCH-USP)

- *Considerações sobre o Salão de 1859 de Charles Baudelaire: fotografia e público moderno*

Juliana Siqueira Franco (IFCH-UNICAMP)

Mediação por Fernanda Almeida (PGEHA-USP)

VIOLÊNCIAS | Sala 010

- *A imagem como arma no trabalho de Rabih Mroué*

Mariana Teixeira Elias (ECO-UFRJ)

- *Sobre o Lugar da Violência na Arte Contemporânea Brasileira*

Ruy Ludovice (FFLCH-USP)

- *Do corpo à carne: violência, estética e subjetividade*

Gustavo Henrique Dionisio (UNESP)

Mediação por Breno Isaac Benedykt (FFLCH-USP)

MUSEUS | Sala 104 A

- *O Ministério das Relações Exteriores e a construção e a projeção de uma identidade nacional no campo das artes*

Leandro Leão (FAU-USP)

- *Diálogos sobre arte contemporânea: o capitalismo sagrado e a profanação política*

Gabriela de Andrade Rodrigues (UnB)

- *Crítica em Theodor W. Adorno: ingenuidade à segunda potência*

Fernanda Proença (UFOP)

Mediação por José Bento Ferreira (PGEHA-USP)

FRAGMENTOS, DESVIOS E INDETERMINAÇÕES | Sala 104 B

- *A “vida póstuma” das obras de arte e a sua “salvação” pela crítica*

Daniel Alves Gilly de Miranda (UNIFESP)

- *Errâncias sismográficas: abalados, resistimos!*

Gisele Dozono Asanuma (PGEHA-USP/GEPPS)

- *Entre enigma e clichê: a recepção da obra fotográfica de Francesca Woodman*

Renata Amado Sette Mosaner (PGEHA-USP)

Mediação por Daniela Blanco

Artigos das comunicações

Você enxerga a cor da minha aura?

Ana de Almeida

Introdução

Platão especifica propostas e conceitos possíveis da palavra *poiesis* em algumas de suas obras dentro da perspectiva filosófica sobre arte: a Estética. Em cada texto, o filósofo atribuiu uma característica singular ao vocábulo. Entretanto, é em *O Sofista* que a terminologia alude-se ao que podemos encontrar no legado artístico de Arthur Bispo do Rosario¹:

O conceito de *poiesis* está explicitado nas relações entre produções divinas e produções humanas, sendo que as divinas são divididas como arte da própria coisa e sua imagem, ao passo que a humana, além dessa divisão, produz imitação².

Se divino e humano se mesclam neste conceito, Bispo se entremearia na mescla de ser humano e ser divino. O inventário do mundo produzido por ele se caracterizaria como o resultado desse conjunto insano. Em 1938³, Bispo se apresentou para os frades no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, como Jesus: a própria divindade. A humanidade, por sua vez, lhe é apresentada quando, minutos depois, foi encaminhado ao Hospital Nacional dos Alienados. Outro humano lhe atribuiu o diagnóstico de esquizofrênico-paranóide quando percebeu seu discurso “demasiadamente divino”.

O diagnóstico mental de Bispo foi sempre reafirmado pelos médicos psiquiatras da Colônia Juliano Moreira: “doente difícil de lidar devido à paranóia extrema” e “tem diversos delírios místicos de grandeza e se crê um enviado de Deus”⁴. Entretanto, sob a névoa da

¹ Optei por utilizar o sobrenome Rosario sem acento, que é a maneira à qual a biografa Luciano Hidalgo recorre. Uma vez que o registro de batismo na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, em Japaratuba, traz a seguinte inscrição: “Aos 5 de outubro de 1909 batizei solenemente Arthur, com 3 meses, legítimo de Claudino Bispo do Rosario e Blandina Francisca de Jesus” (HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: O Senhor do Labirinto*. Edição Revista. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011, p. 30). Respeitei o uso com acento (Rosário) quando outros autores o fizeram.

² NOVELLO, Maria. “Teoria da Arte em Platão: O Conceito de Poiesis”. In: *6ª Mostra Acadêmica UNIMEP*, 2008, p. 2.

³ Arthur Bispo do Rosario é internado aos 29 anos no Hospital Nacional dos Alienados em 24 de dezembro de 1938. Foi transferido, em 25 de janeiro de 1939, para a Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá. Entre idas e vindas, permanece na Colônia até sua morte, em 5 de julho de 1989, de infarto do miocárdio e arteriosclerose.

⁴ Trechos do relatório médico assinado por Georgina Macário em 27 de outubro de 1976.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

loucura, em 1967, ao receber uma missão proferida pelas vozes que escutava, inicia a produção de seus trabalhos⁵ – a representação de tudo que existe na terra. Essa particularidade foi relatada em seu prontuário, como registrou o médico Eduardo Jorge Curi:

Permanece em seu quadro, realizando trabalhos manuais criados por ele, preservando sua personalidade dentro da instituição, através desse meio de defesa desenvolvido pelo próprio. É o único com tal característica, destacando-se dos demais.⁶

Há ainda o registro da recusa em fazer uso da medicação psiquiátrica, uma vez que Bispo, de forma alguma, achava que necessitaria de tal intervenção: “[tenho] em minha ficha como esquizofrênico-paranóide. É erro!”⁷ Bispo sabia muito bem que os efeitos nocivos dos medicamentos em seu organismo o atrapalhariam na execução de sua missão. Assim, destacando-se dos demais, organizava o mundo em miniatura, sua produção; e reorganizava as diretrizes no manicômio⁸, seu lar.

Bispo representou o seu complexo mundo nos respectivos trabalhos. Mesclou o ser humano, e seu extremo sofrimento psíquico, ao ser divino, e sua pseudo-onisciência⁹. Assim, deveria recriar tudo o que via, ouvia, lia e sentia, mas provavelmente a memória de um Arthur menino (o garoto sergipano, antes de se alistar¹⁰ na Marinha de Guerra em 1926) tenha sido responsável pelo maior impacto visual de toda sua produção.

Bispo subverteu a realidade dura de uma instituição manicomial, quando resistiu aos medicamentos, escapou da eletroculsoterapia¹¹ e sobreviveu a era da lobotomia¹². Confirmou

⁵ Usarei a nomenclatura “trabalhos”, pois era como o próprio Bispo se referia a eles: “são trabalhos que existem”. Registro dessa referência esta presente no diálogo com Hugo Denizart, no documentário *O prisioneiro da passagem* de 1982.

⁶ MORAIS, Frederico. *Arte Além da Loucura*. Organização e prefácio de Flávia Corpas. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013, p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸ Bispo tinha privilégios como paciente: com livre trânsito entre as alas, intimidade com os funcionários, ocupou dez celas para abrigar sua missão e tornou-se o Xerife do Pavilhão Ulisses Viana, considerado o mais perigoso da Colônia Juliano Moreira.

⁹ As vozes exigiam que Bispo conhecesse o que pudesse, para cumprir seu destino: “Para confirmar sua existência, afirmar sua identidade, Bispo do Rosário precisou também provar a existência de tudo o mais que existia no mundo: seu passado – de onde veio e como veio – e seu futuro – a missão que lhe foi dado cumprir.” (MORAIS, *op. cit.*, p. 66)

¹⁰ “Arthur Bispo do Rosário recolheu-se ao quartel central do corpo de Marinheiros Nacionais Villegaigon [em 30/3/1926], onde se alistou pelo prazo de nove anos [...] Por mau comportamento recebeu inúmeras punições [...] foi excluído da Marinha em 8/6/1933 por indisciplina.” (MORAIS, *op. cit.*, p. 33)

¹¹ Também conhecido por eletrochoques, é um tratamento psiquiátrico que consiste em provocar alterações no cérebro através de corrente elétrica de alta voltagem sobre a região temporal. Foi utilizado nos manicômios em livre demanda a fim de causar uma indução de crise convulsiva. A técnica, hoje é utilizada sob restrita prescrição médica para tratamentos de patologias mentais agudas.

¹² Cirurgia, a qual no passado foi utilizada em pacientes psiquiátricos, que consistia em seccionar as vias que ligam as regiões pré-frontais do cérebro.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

sua existência e afirmou sua identidade através das obras produzidas: união de seu passado (sua origem, e por consequência, sua memória) e seu futuro (sua “vinda”, e por consequência, sua missão). A estranha soma da lembrança de uma infância inserida na cultura japatubense e um delírio crônico com obsessão em produzir, tenha resultado nesse singular fenômeno que atenda pelo nome de Arthur Bispo do Rosario.

A memória na missão

Ao desembarcar no Rio, o sergipano trouxe consigo reminiscências da cultura de Japarutuba, cidadezinha a cinquenta e quatro quilômetros da capital Aracajú. Bispo, nascido em 1909, presenciou o sincretismo religioso do leste sergipano. É notório que seu repertório visual tenha bebido da fonte do cristianismo ibérico – “o qual identifica proporção com a beleza, e equivale a uma compreensão do mundo como um todo, criado [e] organizado”¹³ – combinado com elementos presente em rituais religiosos de origem africana e indígena.

São Gonçalo, Cacumbi, Reisado, Maracatu, Festa de Reis e Taieiras são manifestações populares da cultura religiosa do Sergipe. Quase todas essas festas sincréticas supracitadas seguem uma matriz espiritual católica – herança do colonialismo francês e holandês no nordeste brasileiro – com expressivos elementos da cultura afro-indígena e de rituais profanos¹⁴. Por consequência, nelas existem a proporção estética referente à visualidade: ordenação, classificação e seriação, assim como, a temática que expressa a luta entre o bem e o mal. Talvez este embate seja o primeiro indício da relação entre os trabalhos de Bispo e a cultura religiosa sergipana: a produção em extrema harmonia ao rigor visual *versus* o constante conflito interno contra as vozes que escutava e o obrigava a produzir incansavelmente, o seu mal particular.

Bispo pareceu transitar racionalmente em três territórios culturais presentes em sua memória: a tradição popular nordestina, a marinha de guerra e os fundamentos bíblicos. Entretanto é no embasamento visual – assim como a materialidade e a metodologia técnica – deste primeiro território que, possivelmente, encontramos maiores ressonâncias na produção do sergipano. Neste primeiro campo, a reminiscência da Festa de Reis que acontece na vila de Laranjeiras apareceria vívida em alguns trabalhos de seu legado. Sua influência aos fardões seria um simbolismo presente “nas batalhas entre mouros e capitães-de-marinha da

¹³ BARRETO FILHO, Waldir de Mello. *A margem da poética*. Vitória: UFES, 2015, p. 16.

¹⁴ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Chegança”¹⁵, que é o primeiro ato da Festa de Reis. Os foliões da cidade se vestem em trajes militares (marinheiros e capitães) e encenam o aportar em terra firme, pedindo licença para adentrar na comunidade. Na festa, a confraria exulta a religiosidade presente na figura dos santos de devoção: Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.



Figura 1. À esquerda, Chegança Almirante Tamandaré, Laranjeiras/SE; à direita, Arthur Bispo do Rosario, *Eu vim*, tecido, linha, plástico, metal, s/ data. Espada de Romeu, metal, plástico e PVA, s/d, s/ data. Fonte: Marcelo Campos

Ao que parece, em diálogo a essa estética militar da Chegança – presente em outras festas nordestinas, como nos mestres e contramestres do Reisado e no marinheiro “patrão” do São Gonçalo –, Bispo produz o fardão *Eu vim*, que apresenta sua “chegada” ao mundo através da inscrição bordada, a fim de registrar o dia de sua vinda ao mundo como Jesus, o dia do seu surto psicótico. O “chamado de Bispo” acontece no dia 22 de dezembro de 1938, quando sete anjos desceram do céu e anunciaram seu novo nascimento, sua nova identidade. Apesar dos trabalhos produzidos pelo sergipano serem extremamente conectadas a sua vida, esse fardão, especialmente, se destaca por evidenciar o único evento biográfico com tamanha relevância para ser eternizado com seu bordado¹⁶.

¹⁵ Id.

¹⁶ AQUINO, Ricardo. “Uma imagem biografia”. In: LAZARO, Wilson. *Do Pitoresco ao Pontual*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012, p. 49.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Com esse primeiro indício, seria possível encontrar nos trabalhos de Bispo, o que Michael Pollak¹⁷ destacou como elementos fundamentais da memória: lugar, personagem e acontecimento¹⁸. Há inicialmente o dispositivo de “lugar”: o sertão sergipano e o mar são lembrados através da sua metodologia incansável de produção, o bordado. É recorrente em muitas das obras de Bispo o uso desta artesanaria, uma vez que “costuras e bordados de festas”¹⁹ era algo comum e de responsabilidade dos homens sergipanos. Luciana Hidalgo, principal biógrafa do Bispo, se atenta a este detalhe: “ao longo de décadas, o povoado católico do Sergipe perpetuou a tradição do bordado, tornando-se um dos pólos de produção e exportação dessa arte na região”²⁰. Se a intimidade de Bispo com linhas e agulhas se liga aos resquícios desse artesanato típico do nordeste, foi em alto mar que ele descobriria que “desde o tempo das velas, a costura e o bordado eram também passatempos tradicionais”²¹.



Figura 2. Arthur Bispo do Rosario, *VENHA AS VIRGEM EM CARDUMES* (detalhe), madeira, tecido, metal, linha e plástico, s/d, s/ data. Fonte: premiopipa.com

A tradição de Taieras que acontece na vila de Laranjeiras, provavelmente também se fez presente na memória de Bispo. Nesta festividade em questão, os foliões convocam para desfilar pelas ruas da comunidade as moças virgens da vila – trajando vestidos e chapéus

¹⁷ Sociólogo austríaco e pesquisador sobre identidade social.

¹⁸ POLLACK, Michael. “Memória e Identidade Social”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: 1989, p. 2-15.

¹⁹ BARRETO FILHO, 2015, p. 16.

²⁰ HIDALGO, 2011, p. 123.

²¹ BARRETO FILHO, op. cit., p. 16.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

coloridos. Como tradição, uma rainha é empossada à coroa de prata de Nossa Senhora do Rosário: uma virgem – também aludida por Bispo em sua extrema obsessão pela pureza feminina [Figura 3]. Logo, o sergipano evocaria outro elemento constitutivo da memória, os “personagens”: virgens, que desfilam sua pureza no festejo de Taieiras; tal como, marinheiros, representados na solenidade da *Chegança* e foliões, com vestimentas coloridas e chapéus de palha [Figura 4], foram prováveis figuras eternizadas por Bispo através da confecção de seus bordados e na construção de trajes e estandartes.



Figura 3. À esquerda, Taieiras, Laranjeiras/SE, s/d; à direita, Arthur Bispo do Rosário, Sem título, palha, espelho, linha e metal, 10x 35 cm, s/ data. Fonte: Marcelo Campos

Os estandartes atuam no cortejo do Reisado com o propósito de anunciar a chegada dos grupos locais em suas manifestações religiosas. O manto, por sua vez, recobre e destaca o corpo do principal dançarino do Maracatu, o Caboclo de Lança²². E que agridoce coincidência! Seria então, tais estandartes²³, possivelmente lembrados por Bispo em seus trabalhos, que seriam os responsáveis por anunciar sua chegada em um local até então desconhecido pelo dito Jesus, o campo da arte.

²² Ibid., p. 17.

²³ Frederico Moraes, à época, responsável pelo setor de Artes Plásticas do Museu de Artes Plásticas do Rio de Janeiro, realizou a mostra *À margem da vida*, em julho de 1982, reunindo trabalhos executados por presidiários, idosos de asilos, crianças da Funabem e pacientes psiquiátricos – dentre eles, Bispo com quinze estandartes. (MORAIS, 2013, p. 24)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 4. À esquerda, Festa do Reisado, s/d; à direita, Walter Firmo, Bispo e seu estandarte, fotografia, 1985. Fonte: istoesergipe.com

Entretanto a obra-prima de Bispo, o *Manto da Apresentação*²⁴, seria apresentada aos espectadores apenas após sua morte²⁵, quando perderia todo o significado místico nos ombros de seu autor e foi – pendurado em um cabide –, realocado como uma instalação artística. O *Manto* em Bispo, semelhante ao manto do Caboclo de Lança, teria por função destacar o ser humano que o traja. Além da função essencial: “preparar e distinguir seu usuário na entrada do céu”²⁶, o *Manto* seria a forma de ser reconhecido como o escolhido de Deus.

“A memória é equivalente à vida, o esquecimento, à morte. Para salvar tudo, haveria que recordar de tudo”²⁷. As ligações entre memória e delírio fazem do legado artístico de Bispo algo tão único e complexo. Seu processo transcendia a criação de um artista, pois possuía um tempo limitado para representar a Criação divina.

²⁴ “O *Manto* era o epicentro da interminável coleção classificatória de nomes de coisas, lugares e de pessoas que deveriam ser lembradas ante o portal divino.” (BARRETO FILHO, 2015, p. 18)

²⁵ Após a morte de Bispo, dez celas no pavilhão Ulisses Viana na Colônia Juliano Moreira estavam lotadas de seus objetos, a solução de imediato foi criar uma associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, que cuidaria, prioritariamente, da conservação e promoção do acervo artístico de Bispo do Rosário. Este foi o início da absorção para o território da arte, viabilizados por Denise Correia, Geraldo Vilaseca e Frederico Moraes. A Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira foi composta por: Pedro Gabriel Delgado, Conceição Robaina, Lula Wanderley, Nelly Gutmacher, Brigitte Anna Exter-Hoelck, Carla Guagliard e Annie Luporini, entre outros. Os objetivos da Associação foram o levantamento, catalogação, documentação, limpeza, e restauração dos objetos de Bispo, além do principal propósito: Definir um local adequado para a guarda do acervo. As categorizações dos objetos de Bispo, também foram necessárias a fim de possibilitar sua aceitação crítica. (MORAIS, op. cit., p. 25)

²⁶ BARRETO FILHO, op. cit., p. 17.

²⁷ Ibid., p. 18.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Em vida, Bispo interpelava quem lhe visitava com uma pergunta: “Você enxerga a cor da minha aura?”²⁸ Irônico é pensar sobre significado de “aura” em arte contemporânea. Para Walter Benjamin, a reprodutibilidade na arte extinguiu qualquer faísca de aura que a obra de arte poderia possuir²⁹. Benjamin explanava a partir do conceito de aura que remetia a “aparência única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”³⁰, em uma investida de exaltar a singularidade da obra de arte sob o viés único, tradicional e autêntico. Bispo, muito provavelmente sob o delírio que o identificava como divindade, procurava constatar a aura dos visitantes para elevar o ser humano comum a um status sobre-humano, sublime, celeste.

Sobre sua produção, Bispo não reproduzia, ele representava para apresentar a Deus. Com os mais diversos materiais efêmeros construía um valor místico – paradoxalmente, muito semelhante ao valor de culto que Benjamin também conceituou³¹. Arthur Danto afirma em *Após o fim da arte*, que a arte contemporânea passou a valorizar elementos que são mais híbridos do que puros, contaminados ao invés de limpos³². Tudo isso poderia ser encontrado na produção de Bispo: contaminação e hibridismo para representar a complexidade do mundo.

Sua missão o convocou a lembrar tudo o que já conheceu em vida e reproduzi-lo, recriar o mundo que existia apenas em sua mente. Traços de memória, de leitura, de estudo, ao que parece, compõem o repertório vasto de aproximadamente oitocentos trabalhos, que como Cristo, necessitou de um imenso sacrifício físico para serem “consagrados”, todos envoltos em um suave e rígido véu do delírio.

Conclusão

Ao serem ressignificados em objetos artísticos, as obras de Bispo ficaram suscetíveis a mutações. Pollak afirma que a construção da auto-imagem não é isenta de mudança em função da transformação dos outros. Não obstante, para que fossem admitidos no universo

²⁸ HIDALGO, 2011, p. 80.

²⁹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

³⁰ *Ibid.*, p. 226.

³¹ Segundo Walter Benjamin: “Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, as noções de substrato da sua singularidade tomam-se mais indefinidas. Cada vez mais a singularidade da manifestação dominante na figura de culto é suplantada pela singularidade empírica do artista, ou da sua realização plástica, na concepção do observador” (Id.).

³² DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 170-186.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

artístico, os trabalhos de Bispo passaram por um crivo de aceitabilidade, instituídos por um crítico e curador, a saber, Frederico Morais. Essa figura atuou como um representante que falou a linguagem da arte por ele, haja vista que nunca tenha se considerado artista³³.

É inevitável que a absorção pelo sistema da arte faça com que os objetos de Bispo percam o significado mágico que possuía, com toda a aura mística que lhe era atribuída pelo autor – as ressignificações sacras de seus objetos, as representações de seu próprio mundo. Assim, o inventário do universo perceptível de Bispo foi transformado, subdividido e rotulado em classificações artísticas: vitrines e acumulações; miniaturas e ORFAs; estandartes e panôs, entre outras tantas. Tal estratégia foi viável à época para que seus objetos fossem arquivados para posteriores exposições, e dessa forma, estariam livres de possíveis furtos por pacientes ou funcionários da Colônia – e salvos da iminente pilhagem.

Apesar de sua produção estar à margem da poética erudita e à margem da vida artística conceitual, Bispo deu vazão à sua subjetividade através de sua *poiesis*. Sob seus três pilares: construiu uma poesia oriunda de sua devoção religiosa, extraiu da riqueza visual da cultura nordestina seu valor simbólico e resistiu ao intenso sofrimento psíquico de sua doença e a partir dela – somado a obsessão em cumprir sua missão – construiu seu legado. A estética singular de seus trabalhos, então, seria a combinação de todos esses pilares em um ser. Talvez por essa complexidade, Bispo tenha levantado tantas questões pertinentes à arte – assim como, à psiquiatria, à psicologia e à sociologia.

Decerto, o campo artístico tenha abarcado este heterogêneo ser, pois como Bispo, à arte não compete uma simples definição. A arte contemporânea, como ideia geral, pôde abranger com toda propriedade, seus aspectos artísticos autoditadas, ricamente biográficos, assim como, pôde permitir a apropriação de um não-artista para o campo artístico. O que há de mais contemporâneo na arte, do que explorar os métodos apropriativos? Se Bispo aparentemente apropriou-se de sua memória e buscou ferramentas para cumprir a missão mais importante de sua vida, seus “trabalhos”, de maneira análoga, foram usurpados à nomenclatura de “obra de arte”. Entretanto, resumir a meras “obras” seria, no mínimo, depreciativo. Reaproprio seus trabalhos a um “acontecimento” – termo banalizado, mas que Jacques Derrida atribuía um significado místico, singular, arrebatador³⁴ –, que é o último

³³ “Convidado a ver suas peças no museu em 1982, [Bispo disse:] meus olhos não estão preparados para ver aquilo” (BARRETO FILHO, op. cit., p. 9)

³⁴ “Um acontecimento é o que vem [...] isto é, um acontecimento disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não pensamos vir.” (DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte*

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

elemento disparador da memória, a qual, neste caso, ficará imputada à nossa mente defender esse legado.

Referências Bibliográficas

AQUINO, Ricardo. “Uma imagem biografia”. In: LAZARO, Wilson. *Do Pitoresco ao Pontual*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

BARRETO FILHO, Waldir de Mello. *A margem da poética*. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11421>>. Acesso em: 10 Out. 2017.

CAMPOS, Marcelo. *Um canto dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*. Rio de Janeiro: MBrac, Azougue Editorial, 2016.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível*. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: O Senhor do Labirinto*. Edição Revista. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

MORAIS, Frederico. “A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário”. In: *Registros da minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário*, p. 17-25. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. *Arte Além da Loucura*. Organização e prefácio de Flávia Corpas. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013.

NOVELLO, Maria. “Teoria da Arte em Platão: O Conceito de Poiesis”. In: *6ª Mostra Acadêmica UNIMEP*, 2008.

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: 1989, vol. 2, n. 3.

Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização

Ana Emília Jung³⁵

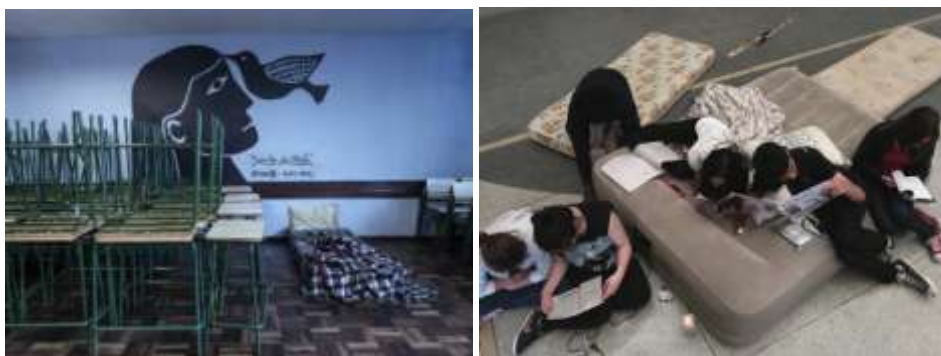


Figura 1 e 2. Documentação Arte Ocupação. Foto de Felipe Prando e Milla Jung.

No segundo semestre de 2016, as ocupações secundaristas emergem rapidamente e tomam o país tornando-se o palco da maior onda de protestos de estudantes secundaristas do mundo. Sem a cobertura da mídia, mas com pautas definidas (contra o desmonte e a precarização do ensino público, que inclui a aprovação da PEC 241, a qual congela os investimentos públicos por 20 anos, contra uma reforma do ensino médio proposta e organizada por agentes de instituições privadas da educação, contra a proposta de “Escola sem partido”, entre outras), os secundaristas posicionam-se e tornam-se protagonistas da luta em nome do sistema público de educação. Na esteira das insurgências de junho de 2013 (que começou com o movimento *Tarifa Zero* contra o aumento no preço do transporte público), e das ocupações nas escolas secundaristas de São Paulo em 2015 (que tinham outras pautas, estaduais, como por exemplo a reorganização escolar executada por Geraldo Alckmin e a *Máfia da Merenda*), estas ocupações também espelharam movimentos revolucionários internacionais, tais como a Primavera Árabe, que aconteceu no Oriente Médio e no Norte da África a partir de 2010 e depunha contra as condições de vida e as ditaduras políticas de países daquelas regiões, o movimento *Occupy*, de 2011, em Manhattan, nos Estados Unidos, que depunha contra o poder financeiro e o responsabilizava pela crise mundial e pela discrepante desigualdade social, ou ainda o 15-M, também chamado *Indignados* na Espanha,

³⁵ Ana Emília Jung (Milla Jung) é artista e pesquisadora em artes visuais, interessada em questões sobre imagem e esfera pública a partir da relação entre práticas artísticas e espaços sociais. Atualmente é docente na graduação de Cinema e Audiovisual da UNESPAR e em diversas pós-graduações nas áreas de fotografia, artes e cinema. (e-mail: millajung@gmail.com)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

também de 2011, que reivindicava mudanças radicais no aparato democrático e na representação política daquele país.

Assimiladas algumas ferramentas e inventadas outras, o que os alunos secundaristas fizeram no Brasil foi montar de forma bastante orgânica e horizontal um novo modo de atuar na política, resgatando o espaço público como território público. Articulando as questões práticas a partir de um modelo colaborativo de gestão, que se delineou nas assembleias, jograis, aulas públicas, manifestações, tarefas diárias, arrumações e consertos das escolas, na execução da segurança e num sistema eficiente de comunicação, os secundaristas rapidamente ganharam autonomia, que refletiu na aquisição de um determinado vocabulário político, novo e instituinte.

O **Arte Ocupação** (www.artecupacao.com) é uma experiência artística de leitura, relação, produção e trabalho mútuo (entre artistas, estudantes e professores) nessas escolas ocupadas do Paraná em 2016 que, por meio de intervenções diretas, realizou oficinas, ações, relatos, debates, roteiros, entrevistas, traduções de textos, reuniões e finalmente produziu trabalhos, audiovisuais e sonoros, constituindo uma rede de ações/situações que até hoje problematizam a experiência desse agrupamento voluntário, inventam modos de produção e fundam um léxico singular baseado nesta experiência, consolidando-a como laboratório de processos de produção de subjetividades.

Partindo de um referencial conceitual baseado nas ideias do artista, teórico e político espanhol Marcelo Expósito³⁶, que traduzo e apresento no contexto brasileiro como *prática modal*, todo seu desenvolvimento foi concebido, interrogado ou ampliado a partir de um vínculo prático e vivo com o cotidiano nas ocupações.

Resumidamente a noção de *Prática modal* refere-se a tornar o lugar de encontro entre a arte e outras disciplinas um território *instituinte*³⁷ onde saberes e competências são

³⁶ Marcelo Expósito é um artista, teórico e crítico de arte, professor, curador, tradutor, ativista e político espanhol, com vasta produção artística (videográfica, de música experimental e suportes variados). É professor e codiretor acadêmico do *Programa de Estudos Independentes* (PEI) do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e Professor Associado na Faculdade de Bellas Artes da Universidade de Castilla-La Mancha, em Cuenca. Cofundou e coeditou a Revista *Brumária* entre 2002 e 2006 e participou das redes Universidade Nômade e *Conceptualismos del Sur*. Entre suas principais investigações, estão a relação entre arte e política na Espanha a partir dos anos 1960, narrativas não-hegemônicas da arte como reconfiguração da cartografia vigente, reformulações das tradições estéticas a partir de desbordamentos institucionais, produção cultural, ativismo e cinema experimental e político. Militante e ativista, participou do movimento de insurgência antimilitarista, do movimento antiglobalização, das redes europeias contra a precarização e das plataformas cidadãs Movimento 15M, Democracia Real Já e a PAH (*Plataforma dos afetados pela hipoteca*). Atualmente é o terceiro deputado da mesa do Congresso dos Deputados pelo partido *En Común Podemos*, na Espanha.

³⁷ Tomando a noção de instituinte como “o exercício da crítica como uma condição necessária daquelas práticas que operam contra as formas atuais de governabilidade sem se limitar exclusivamente a apontá-las ou

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

disponibilizados em favor de construir algo para o bem comum. Tal bem comum é aqui tomado como o horizonte de sentido humano do que não é valorado no sistema capitalista e por isso fortifica o que a filósofa espanhola Marina Garcés denomina como *força do anonimato*³⁸, quando cada um faz de sua vida um problema comum. A noção de “prática”, no termo *prática modal*, é enfatizada na medida em que este pensamento, negando o paradigma da arte como representação ou como produção de objetos, busca afirmar-se como processo, no caso como processo de socialização, no interior do qual justamente inventam-se modos de se organizar (a produção, as relações circunscritas nas práticas sociais, a circulação dos trabalhos, entre outros).

Desse modo, se as ocupações, como campo de disputa cultural, ressignificam a noção de cidadania, e inclusive tornam visíveis o surgimento de outros sujeitos políticos, resultantes de políticas de redistribuição de renda, os chamados “desorganizados”³⁹ – sujeitos culturais, de nenhum partido ou instituição, que até então não se viam representados – isso diz respeito a inventar modos inaugurais de vida, como coloca Peter Pál Pelbart, abrindo um campo de possíveis, criando novas formas de resistência e ação quando o trivial passa a ser intolerável⁴⁰. Assim, entra-se em questão a inflexão possibilitada por essa “outra geografia da conflitualidade”⁴¹ nas ocupações, na qual a potência psicopolítica recusa as formas de vida disponíveis, esgota-se frente à noção de produtividade, consumo e representatividade política e abre esforços, linhas de força e desejo para o novo: o novo como dispositivo de imaginação social e política. Imaginação pensada como “imagem(ação)”, termo que aponta para a força inquietante do desejo, desejo que quando despertado *faz agir*. Se imaginar é estar em movimento, imagem(ação) é movimento e causa.

Para alcançar tal reverberação, nós artistas e os ocupas, assumimos essa proposição como um *namoro-trança*, no qual as 3 partes se atravessam – o **Arte Ocupação**, as

desmascará-las, mas extraindo consequências daquilo que Foucault chama o ‘não querer ser governados dessa forma’”. Apud EXPÓSITO, Marcelo. EXPÓSITO, Marcelo. *Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. (Coleção Mapas, nº 20) Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p. 17.

³⁸ “Força do anonimato é o nome de uma subjetividade política que escapa à lógica dos nomes: nomes da representação política, identidades que nos separam entre maiorias e minorias, e marcas que fazem de cada uma das nossas vidas uma empresa de valorização capitalista. A força do anonimato é a que tem um nós que desocupa, portanto, nomes, identidades e marcas. É um nós que não tem uma resposta fácil para o ‘quem?’ que o interroga, mas que, com sua presença, desarticula a própria interrogação do poder.” Marina Garcès em entrevista. Acesso <<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/44217-%60ja-basta-queremos-viver%60-a-forca-do-anonimato-entrevista-especial-com-marina-garces>>. Acesso em 14/04/2017. Marina Garcès é filósofa, ensaísta e ativista espanhola, propulsora do projeto coletivo de pensamento crítico e experimental Espaço em Branco.

³⁹ BENTES, Ivana. “A última maçã do Paraíso”. In: *Revista Cult*, 24 de outubro de 2016.

⁴⁰ PELBART, Peter Pál. *Carta aberta aos secundaristas*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

⁴¹ Ibid.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ocupações e as práticas modais – para coincidir num processo comum, de onde surgem efeitos que reverberam em diferentes esferas – a arte, a política, o ativismo – ao mesmo tempo em que se articulam com a produção social⁴².

É nessa cena que se armam as perguntas cruciais que circundam o esforço em desenvolver um campo de ação e pensamento para o **Arte Ocupação**, são elas: como fazer para que, no processo de conjunção entre diferentes circuitos, um campo não neutralize nem estetize o outro, abolindo o que seria a finalidade comum a ambos, a dizer, a convocação à experiência pública e ao exercício de alteridade?; é possível sugerir um desborde – do campo da arte, do ativismo, da política – que desfaça a própria noção de campo e constitua um território ainda não nomeado e por isso mesmo dinâmico e em expansão?

Diante deste embate, ocupamos as ocupações percebendo-as por meio do que chamamos de **condição-ocupação**, termo que especifica o tempo além do fato histórico, mas em sua possibilidade de ser um devir de cada sujeito ali implicado. Trata-se de uma condição que permite traçar a cartografia de nossa experiência, a dizer, a **transformação da dimensão psicológica do sujeito** que participa de uma ocupação e problematizar as questões apontadas acima.

O léxico da condição-ocupação

Quando as ocupações começam, o que está colocado é um vetor que aponta para o fora, uma reivindicação bastante pontual para certas instâncias da sociedade. Mas, durante as ocupações, o tempo corre diferente e por isso rapidamente constrói-se, em estado de urgência, uma cena inédita que dê conta daquele espaço-tempo provisório, num estar junto acima de tudo. Assim, no exercício para falar o imprescindível, pontuar o fundamental e colocar-se por inteiro, os corpos chocam-se, resvalam-se e enfrentam-se. A linguagem expande-se. Todos são afetados, contaminados e, conseqüentemente, o que em princípio se direcionava para este fora, gira e passa a demarcar também um dentro, num deslocamento para uma **arquitetura-situação** de construção de comunidades em espaços improváveis.

⁴² RAUNIG, Gerald. “La industria creativa como engano de masas”. In: EXPÓSITO, Marcelo. *Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. (Coleção Mapas, nº 20) Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, tradução nossa.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Estar-ali
Dimensão psicológica
Fala-posição
Ser-político
Desejo-ação
Ocupar e existir
Arquitetura-situação
Comunidades
VOZ

Tornar visível a posição a partir da qual o sujeito fala é um também um trabalho de alteridade, um trabalho de implicar-se na **fala-posição** do outro. O jogo exercitado do que é comum [x] singular afina os princípios constitutivos do **estar-ali** nas ocupações. Só assim, nesse refinamento, é possível um eixo reflexivo de **compreender-se naquilo que se compreende**.

Dessa percepção, nasce uma outra questão que nos interessa nesse processo que é a da apropriação do desejo como força de ação. Esse **desejo-ação** é enfim o que articula a potência das ocupações como acontecimento, não puramente como fato histórico, mas fundamentalmente como a inscrição efetiva, a médio e a longo prazo do **ser-político**. Nesta matemática comum, constitui-se o nosso assunto das ocupações, ou assim dizendo, a sua **voz**.

Proposições Arte Ocupação

As imagens propositivas, que surgem no **Arte Ocupação**, reorganizam os modos de produção quando nascem deste novo léxico, no qual seus produtores estão implicados com uma fala-devir. E na medida em que não correspondem à *imagem-estereótipo*, que é “quando a imagem circula amputada de seu contexto, como modo de vida que se oferece para ser consumido”⁴³, desfazem as correlações de forças dadas na esfera pública e introduzem modos mais democráticos de ocupar esses espaços. Para Rosalyn Deutsche, um espaço político de apresentação pública está condicionado a ser realmente público somente na medida em que se oferece como um espaço de alteridade.

Propondo uma desnaturalização do plano discursivo e político e uma reflexividade capaz de questionar o sujeito sobre suas certezas, as imagens propositivas do **Arte Ocupação** almejam responder ao que Deutsche nomeia de *imagem-crítica*, imagens que abrem um novo

⁴³ Colectivo Situaciones. “Inquietudes en el impasse”. In: *Conversaciones en el impasse. Dilemas políticos del presente*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2009, p. 59, tradução nossa.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

tipo de relação significativa no espaço de interatividade entre a imagem e o sujeito que a olha, “forçando-o a outros modos de ver e a construir-se pelo mesmo objeto diante do qual anteriormente afirmava uma distância”⁴⁴.



Figura 5. Documentação Arte Ocupação. Foto de Glaucia Andrea Domingos.

A oficina **Imagin(Ação) Narrativas poético-políticas para estados de crise. Atelier-oficina para manifestações-exposições-ópera**⁴⁵ consistia em refletir sobre o que podia a arte oferecer num momento de impasse. Partimos da premissa que os movimentos político-sociais, antiglobalização na Europa, a resistência latino-americana e os artistas brasileiros na ditadura militar tinham acumulado um conhecimento no campo da arte que precisava ser partilhado. Nossa primeira intenção era a de produzir as imagens (fotos, cartazes, fantasias, espelhos) que formatariam uma *Manifestação Ópera* englobando várias escolas ocupadas de Curitiba e região. Porém, muito rapidamente, compreendemos que nossa expectativa (a dos artistas e não a dos ocupas) sobre a *Manifestação Ópera* já era preenchida em cada oficina, em cada relato em que a narrávamos. A necessidade de estar nas ruas passou, além de certa impossibilidade prática, e entendemos que o *acontecimento imaginário* daquela manifestação bastava, pois as narrativas sobre a manifestação por si só já impregnavam os ocupas de vontade e desejo de ação.

⁴⁴ DEUTSCHE, Rosalind. *Agorafobia. Quaderns portàtils*. Barcelona, MACBA, p. 30, s/ ano.

⁴⁵ Entre outros trabalhos, apresentamos as festas de rua do *Reclaim the Streets* (1991), os projetos imagéticos e estratégicos contra-midiáticos do *Las Agencias* (2001), as sátiras táticas como os *Book Blocks* (2010) e os *Pink Blocks* (2000), as manifestações inventivas dos italianos *Tute Bianche* (1994- 2001), as estratégias de inversão do EZLN ou Neo-Zapatistas (1994), o humor poético do Poesia Viva de Paulo Bruscky (1977), o tocante Divisor de Lygia Pape (1968), a suspensão causada pelo *El Siluetazo* (1983) e a força dos escraches (1995) na Argentina.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

De cada oficina foram escritos, pelos artistas, relatos das principais percepções daqueles encontros. Destes relatos, as principais questões foram levantadas e, finalmente, viraram roteiros de proposições artísticas e de ações experimentais, que foram produzidas ao longo do ano de 2017.

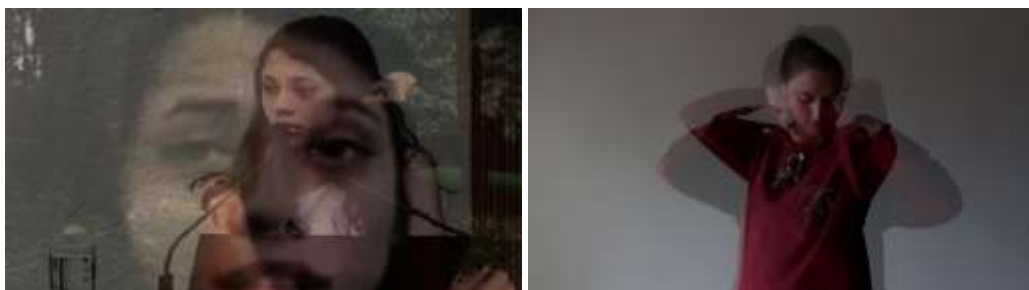


Figura 6 e 7. Still de *Mato*, vídeo em tela plana de TV com fone de ouvido, 3'46", 2018 e Still de *Colar de Chaves*, 2'31", 2018.

Em **Mato** a potência do desejo tremula, estremece, enfurece, exaspera, em humores para a explanação do papel da dimensão cultural nos processos de individuação psicológica e coletiva. Um *nós* conquistado por e construído em comunidades improváveis. Ana Júlia Ribeiro (da ocupação da Escola Senador Manuel Alencar Guimarães de Curitiba, que discursou no plenário da Assembleia Legislativa do Paraná em defesa das ocupações secundaristas, em 10/2016) representa uma espécie de erva daninha, erva que insiste em aparecer nos terrenos mais aparentemente estáveis, destituindo a forma dada de sua condição homogênea. É *mato* na medida em que pode ser pensado como aquilo que, como pontua Henry Miller, só existe entre espaços não cultivados, que preenche os vazios, crescendo entre, no meio de outras coisas: “A flor é bela, o repolho é útil, a papoula enlouquece. Mas o mato é transbordante, é uma lição de moral”⁴⁶. Assim, Ana Júlia aparece com uma força que nasce dos subterrâneos e que convoca uma nova dinâmica para as coisas dadas, *corpo-vibrátil*⁴⁷ em estado nascente.

O mato sempre escapa ao projeto; ele cresce onde não se espera, instaura a surpresa. Ao contrário do calque – que reproduz, repete as formas ou os espaços conhecidos –, o mato cria outros novos, formando cartas sempre mutáveis. Uma cartografia da desterritorialização, do transbordamento, do escoamento ou da infiltração. O mato forma encaves, territórios vegetais, como é o caso das ervas ditas daninhas.⁴⁸

⁴⁶ MILLER, Henry apud DELUZE, Gilles, apud JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011, p. 141.

⁴⁷ ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transposições Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007.

⁴⁸ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011, p. 142.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Uma política de natureza rizomática, não de estrutura binária, como a convocada pela dinâmica das ervas daninhas, uma *Micropolítica*. A Micropolítica refere-se às questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva⁴⁹. Uma política que condicionalmente desestabiliza o mapa e constitui impensáveis cartografias e que, reorganizando os modos de ser e de estar, organiza também os modos de produção.

É desse modo que ali na **condição-ocupação** pensamos que se forma uma resistência ativa ao estado radical do neoliberalismo. Não porque o neoliberalismo impeça a ativação desse estado de invenção constante (ou de qualquer produção cultural), pois, ao contrário, o incentiva – para dele se apropriar, como aponta Rolnik, em *Furor de Arquivo* incorporando-o a seus desígnios, destituindo-o de suas potências singulares e denegando os conflitos que essa construção necessariamente implicaria⁵⁰ – mas porque as ocupações expõem o sujeito a novas experiências, não só de modo consciente, mas também de modo inconsciente – vivido no próprio corpo – acabando por liberar imagens e potencializar mudanças singulares. O **Arte Ocupação** faz desse processo a sua matéria e tenta pôr em prática o que nomeamos como *prática modal*.

Na mesma perspectiva, em **Colar de Chaves**, Bruna e Greyce do *Ocupa DEARTES* tomam para si a chave da ação no mundo. Um reconhecer-se como parte da comunidade, como engrenagem ética de algo maior, como responsáveis pelo destino daquela comunidade. Possuir as chaves da universidade cria um ponto de inflexão que gira a posição dos alunos de reativa, que produziria repetição e homogeneidade, para uma posição ativa, que produz diferenças. E por isso mesmo torna-se reagente ao capitalismo, porque recupera para uso próprio a potência desejo. Um *colar-inflexão*, que assim como os parangolés de Oiticica, é um objeto a ser incorporado ao corpo, e o corpo ao objeto.

⁴⁹ ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transposições Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007.

⁵⁰ ROLNIK, Suely. “Furor de arquivo”. *Revista Arte & Ensaios*, ano XVII, no 19. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro, 2009, p. 99.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 8 e 9. Still de *Corpos que se descobrem como corpos que se manifestam*, instalação audiovisual, 4'17", 2018 e Still da instalação multimídia *A Revolução Francesa*, 6'32", 2018.

Em **Corpos que se descobrem como corpos que se manifestam** a potência desse desejo é o amor apaixonado, amor que resiste a paisagem mais insalubre e a humilhação. Na instalação audiovisual estão realçadas as sensações do verde sanatório e do vermelho paixão, e como pano de fundo só há narração sem imagens videográficas. Palavra para ser escutada e visualizada, palavra que não traz o mundo para a tela, mas que compartilha a **condição ocupação**.

Em **A Revolução Francesa** a voz é também o que escapa e serve como laço entre *desejo-ação* e mundo. Professor Gasparetto, encenando a si mesmo, engaja o corpo numa *toma da palavra*, como coloca Zumthor, esta uma “necessidade vital de revanche”⁵¹. Num não querer estar só com aquilo que pulsa, ou num querer transmitir aquilo que sabe que sabe.

Jogral é uma proposição sonora que foi realizada no dia 1º de abril de 2017 no pátio e no auditório da Reitoria da UFPR por cerca de 30 pessoas, os quais tinham estado direta ou indiretamente envolvidos com as ocupações no Paraná. É baseado em três fontes diferentes: o jogral falado pelos alunos que ocuparam o Núcleo Regional de Educação em Curitiba (no dia 31/10/2016, em reação à determinação da justiça de reintegração de posse e desocupação de 25 escolas estaduais), um trecho do poema *Primeira manhã* de *As Quatro Manhãs* (1915-1945) do artista e poeta português Almada Negreiros e alguns trechos do *Manifesto Anarquista do grupo Tiqqun – Órgão Consciente do País Imaginário*⁵².

⁵¹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. (Coleção Portátil, nº 27) São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.19.

⁵² *Tiqqun* (palavra hebraica que significa redenção) é um coletivo francês de ativistas insurgentes (composto por intelectuais anônimos) que surgiu em 1999 a partir da publicação de textos e revistas dedicados aos “exercícios de metafísica crítica”, nos quais o argumento central era “recriar as condições para uma comunidade outra”, dado que o sistema neoliberal só tem a oferecer ao humano seu esgotamento. Suas principais publicações tem como subtítulos: *Órgão Consciente do Partido Imaginário / Exercícios de Metafísica Crítica* e *Órgão de ligação no seio do Partido Imaginário / Zona de Opacidade Ofensiva*. Considerados terroristas pelo

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Nesta proposição sonora a relação artista – obra – espectador se desvanece para surgirem novas articulações a partir da noção de construção de públicos, que são aqueles que deliberadamente aparecem com um discurso e o tornam visíveis. E que, nestas subjetividades ressonantes, sustentam imaginários sociais, ativam a cidadania e num movimento aberto e múltiplo, dotam a esfera pública de sentido(s). Manter viva a entidade social constituída pelos secundaristas nas ocupações – seus ímpetos, sua força, suas colocações e antagonismos – é o vital do trabalho; fazer dos públicos – agentes, de modo que essa entidade social não se desmobilize como ação no mundo, possibilitando que, mesmo que por momentos, o novo se institua e a experiência de produtor possa sobrepor-se a de espectador.

É desse modo que as proposições tentam apontar os atravessamentos que organizam a experiência e colocam as ocupações como laboratório de **imagem(ação)** no mundo. Como diz Deleuze, em entrevista a Toni Negri,

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. É no nível de cada tentativa que se avalia a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle.⁵³

E é neste sentido latente, de uma resistência que suscita acontecimentos, que as ocupações podem ser pensadas como prática modal, ou seja, na medida em que mobilizam interações e agenciamentos críticos, fazendo circular novos paradigmas sociais capazes de inaugurar outros modos de subjetivação.

Considerações finais

Gostaríamos de considerar, uma vez que a perspectiva desse “lugar final” possibilita um “olhar de cima”, fora da ordem, alguns pontos relevantes, e também as fragilidades, embates e tensões do processo do **Arte Ocupação**. O que destacamos é que, por mais utópico que o trabalho pareça, na prática – no dia a dia das ações, nas relações entre os artistas e entre os artistas e os ocupas, nos processos burocráticos (de entrar em contato com as escolas, por

governo Francês pelo teor revolucionário, anarquista, esquerdista e comunista de seus textos, o grupo dissolveu-se em 2001 após os atentados ao *World Trade Center*. O diagrama *Como fazer?* foi escrito para ser publicado na Itália, na primavera de 2001 e foi somente recentemente traduzido para o português pelos artistas: Fabio Tremonte, Fernando Scheibe e Kamilla Nunes, em Florianópolis e São Paulo em dezembro de 2016.

Acesso: <https://issuu.com/fabiotremonte/docs/diagrama_o-tiqun>.

⁵³ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

exemplo), nos processos de finalização (das proposições), nas ações de continuidade, etc. – ele reflete e esbarra, como qualquer outro, nas dificuldades de um trabalho em grupo. O que não desfaz, de modo algum, sua pertinência. Quando, no parágrafo acima, insistimos na “possibilidade de ser, mesmo que por breves períodos, um *nós*” queremos dizer, que esse *nós* obteve seu lugar, e é disso que se trata o **Arte ocupação**, mas que o resto do tempo, o esforço e o envolvimento foram pura negociação.

Diante disso é importante dar-se conta de que no **Arte Ocupação** os vínculos, ou o nível de engajamento pretendido, foram menos contínuos que o imaginado. Não cabe analisar socialmente quais suas razões, e nem generalizar isso como traço identitário, mas cabe assumir uma fragmentação dos movimentos sócio-comunitários e artísticos, o que de modo geral poderia sugerir uma menor aderência aos projetos, ao menos se compararmos com outros países como, por exemplo, a Espanha, onde movimentos insurgentes, cooperativas, movimentos vicinais, entre outros, são amplamente sustentados e agenciados pela comunidade. Não é de se estranhar, é claro, que nesse momento no Brasil, as insurgências e organizações sociais autônomas (e/ou artísticas) não consigam maior união, pois há todo um desmonte organizado contra elas. Mesmo assim, processos coletivos⁵⁴ ainda têm resistido e ganhado cada vez mais corpo social, muito embora enfrentando dificuldades quando esses mesmos processos propõem-se a ser colaborativos ou cooperativos.

Tal questão é complexa e isso se explica porque os coletivos partem de uma união por afinidades e gestos afirmativos tomando uma posição única frente ao mundo, enquanto que congregações colaborativas ou cooperativas exigem negociação entre si, pois, não tendo posição unilateral, têm objetivo comum, o que requer constante flexibilização e autocrítica. Reside aí uma diferença entre coletivos e colaborativos/cooperativos, que acaba aparecendo (ou não) na maturidade do trabalho, em sua operacionalidade ou no tipo de formulação de repostas às demandas sociais e comunitárias, ou, mais diretamente no nosso caso, na capacidade de tornar a experiência prática um conhecimento conceitual apropriável por outros via multiplicação propositiva.

Não negamos que os projetos colaborativos e/ou cooperativos vivem na linha de risco de uma ilusão de interatividade democrática, fazendo-se necessário um alerta constante. Mas é o esforço para uma participação efetiva, e não protocolar, que atenta para um diálogo real e não ideal, que convoca a diferença de fato e se responsabiliza pela *escuta* de todo e qualquer

⁵⁴ Para um aprofundamento sobre o trabalho dos coletivos no Brasil, ver: REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. (Coleção circuito) Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

*lugar de fala*⁵⁵. Porém esse exercício, muitas vezes extenuante, deve ser compreendido de médio a longo prazo, com perdas e ganhos para todos, porém, sem outro caminho que não este: o de uma construção, mapeada pelo diálogo, norteada pela vontade num sentido *político* da palavra.

Sobre o que pode ser meramente um “efeito” de democracia, Hal Foster adverte que a abolição momentânea das diferenças gera ilusão quando “cria visões de uma sociedade inclusiva e de comunidades democráticas em um mundo igualitário”⁵⁶. Muitos dos projetos que pretendem o debate público, Foster citando Bishop, “tendem a deixar a contradição fora do diálogo e o conflito fora da democracia”⁵⁷, num meandro cultural acrítico.

No **Arte Ocupação**, durante a vivência nas ocupações e a troca com os ocupas, pretendemos uma atuação democrática enquanto se manteve a coerência do grupo, mas na produção das proposições os diálogos se dispersaram, tornando-se bilaterais, entre mim e o ator/atriz ou entre mim e o editor de vídeo. Talvez esses lampejos de *estarmos juntos* já tivessem fortalecido *o nós* necessário para nos sentirmos acompanhados ou para cada um dar continuidade a seus projetos autônomos, porém uma ação efetiva e contundente no mundo não poderia senão debilitar-se em plano evasivo. Será?

Preferimos acreditar que esse caráter descontínuo das práticas colaborativas/cooperativas no Brasil, imersas em movimentos de fluxo e refluxo, encontram sua própria coerência. E essa coerência própria é o que talvez comporte o deslocamento gerado nas ocupações, o giro que possibilita que elas sejam lidas como práticas modais: não respondem ao *consenso*, como poderia-se esperar de manifestações culturais, mas projetam na vida de cada um ali participante um *e se...*, imaginário ou palpável, singularizando uma resposta à crise da *imagem(ação)*.

Referências Bibliográficas

BENTES, Ivana. “A última maçã do Paraíso”. In: *Revista Cult*, 24 de outubro de 2016.

⁵⁵ O *lugar de fala* é compreendido como o discurso produzido pelos grupos subalternizados a partir da estrutura de sua localização social implicando o desvelamento das hierarquias produzidas sobre eles. Para um aprofundamento na questão, ver: RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

⁵⁶ LINKE, Inês apud FOSTER em FOSTER, Hall. *Estratégias da arte: diálogos e fracassos*. Porto Alegre: Artigo VI Reunião Científica da ABRACE, 2011. Ver <<http://www.portalabrace.org/vireuniaio/territorios/54.%20Ines%20Linke.pdf>>.

⁵⁷ FOSTER, Hal. “Chat Rooms”. In: BISHOP, Claire (ed.) *Participation. Documents of Contemporary Arts*. Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2006, p. 195.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Colectivo Situaciones. “Inquietudes en el impasse”. In: *Conversaciones en el impasse. Dilemas políticos del presente*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DEUTSCHE, Rosalind. *Agorafobia*. Barcelona: Quaderns portàtils, MACBA, s/ ano.

EXPÓSITO, Marcelo. *Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. (Coleção Mapas, nº 20) Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

_____. *El arte como producción de modos de organización*. Em gravação da apresentação no Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León – MUSAC – dentro do VIII Curso de Introdução à Arte Contemporânea: Estéticas e Políticas do Comum, em 02 de abril de 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011.

LINKE, Inês. “Estratégias da arte: diálogos e fracassos”. *VI Reunião Científica da ABRACE*. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/54.%20Ines%20Linke.pdf>>.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011.

PELBART, Peter Pál. *Carta aberta aos secundaristas*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

RAUNIG, Gerald. “La industria creativa como engano de masas”. In: EXPÓSITO, Marcelo et al. *Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. (Coleção Mapas, nº 20). Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transposições Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007.

ROLNIK, Suely. “Furor de arquivo”. In: *Revista Arte & Ensaios*, ano XVII, no 19. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. (Coleção Portátil, nº 27) São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

**A produção audiovisual de Tiago Gualberto: uma interface tecno-midiática
na arte afro-brasileira**

André Pitol

I

Em 2017, foi realizada em São Paulo a *Ossos. Exposição-apelo do direito de defesa de Rafael Braga*. No contexto de luta contra a violenta prisão arbitrária e a desproporcional sentença do morador de periferia carioca preso durante as manifestações de junho de 2013, um grupo de artistas foi convidado ao exercício de apresentar trabalhos artísticos que dialogassem com a situação de violação dos direitos civis em curso naquele momento, e ainda em curso. A exposição, de uma maneira geral, acabou por evidenciar um modelo estético que ainda vigora na cena artística contemporânea interessada em discutir uma suposta precariedade do corpo e das relações raciais na sociedade brasileira: a apresentação de um leque de soluções formais e visuais encontradas na materialidade e no desenvolvimento de trabalhos de arte, envolvendo obras de fácil transporte, materiais baratos ou ainda a remissão à uma noção de pobreza.

Uma obra da exposição *Ossos*, porém, chamou a atenção por responder de uma maneira diferente à proposta curatorial em vigor na ocasião: o trabalho *Maré Vermelha*, do artista Tiago Gualberto. Na forma de um grande monitor vertical de propaganda composto pela junção de seis monitores menores, o visitante se defrontava na sala expositiva com o vídeo de uma figura masculina virada de costas, que alcançava seus três metros de altura. A permanência desse corpo em *looping* compunha um ambiente que fazia jus ao título recebido: um vasto espectro de cores, uma gama quente de vermelhos, rosas e beges, laranjas e cobres iluminavam todo e qualquer observador, rebatiam no chão de concreto do espaço expositivo, ressoava na gravação que visitantes publicaram no Instagram, #marevermelha tagueado nas postagens, e até influenciou na escolha que emissoras de TV fizeram na hora de gravar suas reportagens sobre a exposição: a luminosidade colorida tornou-se um eficaz fundo para transmissões⁵⁸.

⁵⁸ Uma leitura mais próxima do momento em que a exposição aconteceu pode ser lida em: PITOL, André; SANTOS, Vivian. “Ossos, Corpo: por que a arte contemporânea não esquecerá de Rafael Braga?”. In:

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Tais situações evidenciaram o quanto *Maré Vermelha* estava ciente do compromisso de responder às expectativas que a situação expositiva evocava: a de se demonstrar um trabalho de arte frente ao contexto de violação dos direitos elencados, ao mesmo tempo em que se responsabilizava pelo que era: um trabalho de arte articulando a cultura visual. E, com isso, *Maré Vermelha* aparecia também como um ponto de inflexão na celeuma sobre o que seria a chamada arte afro-brasileira, na medida em que ela parecia se defrontar com visões estereotipadas do que seria / poderia ser uma produção afro-brasileira.

Tomo esta oportunidade para desenvolver o argumento que diz respeito à relação entre o artista afro-brasileiro e a arte cosmopolita, de modo que esta arte não esteja restrita à cor da pele do sujeito criador. Ou seja, levo em consideração as escolhas estéticas que envolvam o artista no direcionamento de sua produção frente às zonas discursivas que estabelecem dominâncias quanto aos processos de criação e às alternativas plástico-visuais que caracterizariam a produção afro-brasileira. Tais posicionamentos influenciam na maneira como essa produção será recebida (ou não) pelo circuito artístico.

Mas não parto sozinho nesta hipótese. No livro *Arte Afro-brasileira: altos e baixos de um conceito*, Renato Araújo da Silva (2016) apresenta um longo e multifacetado exame possível do termo em questão, em debates que envolvem as ondas de valorização institucionais do negro, a arte afro-brasileira e seu problema de definição, uma discussão sobre seus artistas, esboços teóricos e também estudos de casos. No tópico que concerne os vários desafios presentes nas disputas em torno de uma definição, o autor tece comentários acerca das relações entre arte afro-brasileira e arte contemporânea.

Discorrendo sobre caminhos para um futuro do conceito que não se vincule a paternalismos ou racismos, ele retoma a noção de Kabengele Munanga⁵⁹ sobre arte, definida como “um sistema de símbolos admitidos no seio de uma sociedade, símbolos esses que refletem a vida dessa sociedade”⁶⁰. Para que a arte afro-brasileira encontre um caminho estético, que se identifique com algum sistema de símbolos dentro da complexidade da sociedade contemporânea na qual se encontra, seria interessante que “ela ‘dançasse’ entre o

Mídia Ninja, jul. 2017. Disponível em: <<http://midianinja.org/news/ossos-corpo-por-que-a-arte-contemporanea-nao-se-esquecera-de-rafael-braga/>>. Acesso em 17 out. 2019.

⁵⁹ No trecho comentado, Renato Araújo da Silva estabelece uma interlocução com o texto de Kabengele Munanga, “A criação artística negro-africana: uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática”. In: *África Negra*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador; Fundação Gregório de Mattos; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 11 de maio a 26 de junho, 1988, p. 7-9.

⁶⁰ SILVA, Renato Araújo da. “Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito”. São Paulo: Ferreavox, 2016, p. 154. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/345391214/SILVA-Renato-Araujo-da-Arte-Afro-Brasileira-2016>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

maior ‘universalismo’ ou ‘cosmopolitismo’ que lhe for possível (por ilusório, às vezes, que este também seja) e, claro, dentro de alguma perspectiva ou orientação africana ou afro-brasileira que a caracterizasse, mesmo que indireta ou tenuemente”⁶¹. Neste sentido, segundo o autor:

A arte afro-brasileira pode ser tudo o que ela quiser, só não pode deixar de ser arte. E, enquanto tal, ela terá de responder ao campo artístico mais geral se quiser ser chamada de arte. Sendo assim, diferentemente das antigas relações com o circuito de arte como uma “etnografia”, um “primitivismo” e por fim uma “arte de nicho próprio a ser decodificado” seu compromisso com a arte contemporânea terá de se desvencilhar de seu histórico de baixa reputação artística para os círculos de prestígio social brasileiros e das Américas.⁶²

Este parece ser um tópico pertinente e de onde parto para analisar a produção artística de Tiago Gualberto. Sendo essa uma produção contemporânea que exercita diferentes graus de abertura tecnológica e níveis progressivos de abstração (no sentido de complexidade e não de imagem não figurativa), aponto como ela afirma um posicionamento artístico junto ao universo afro-brasileiro.

Nos termos da pesquisadora Vivian Braga dos Santos, produções como a de Gualberto “têm à frente o desafio de colocar a *arte contra ela mesma*, e fazer da potência disruptiva desse campo a ferramenta para o anúncio de um caminho poético que reconheça riquezas ancestrais específicas e não apenas estereótipos folclóricos e exóticos sobre “artes negras”⁶³. O desafio, segundo a autora, está em não cair no discurso primitivista na arte contemporânea, que dialoga com sua herança afro, ao se aproximar, por exemplo, da reativação de “purismos transcendentais”, na justificativa de recuperar traços ancestrais hipoteticamente inalterados, e principalmente negando, nesses traços, aspectos tecnológicos dos povos de origem africana. Tal desafio, pois, perpassa os limites e as possibilidades que a chamada arte afro-brasileira articula para com o sistema de símbolos tecno-midiático presente no contemporâneo.

Com isso, passo à apresentação dos vídeos de Tiago Gualberto: começando por *Lembrança de Nhô Tim*, passando por *Orange Fly Contemporary Art* até chegar em *Cap. 1 – The Greatest Thing*. Essas três experimentações nas quais o artista demonstra como sua produção artística se dá na utilização da mídia audiovisual, suas potencialidades e alcances

⁶¹ Id.

⁶² Ibid., p. 151.

⁶³ SANTOS, Vivian Braga dos. “Primitivos: aspectos da construção de um estereótipo sobre arte negra”. In: ARAÚJO. (Org.) *Das condições de enunciabilidade no discurso científico: o caso dos estereótipos*. 1ª ed. Araraquara: Letraria, 2019, p. 153. Disponível em: <<https://www.lettraria.net/das-condicoes-de-enunciabilidade/>>. Acesso em: 15 mai. 2019

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

estéticos, evidenciando ainda ser possível encontrar alternativas críticas para a arte frente aos modelos atuais de normatização e controle da sociedade, modelos potentes o suficiente para normatizar, sem maiores problemas, o próprio debate racial.

II

Os três vídeos de Tiago Gualberto, realizados entre 2016 e 2019, abrangem um período de produção artística que antecede *Maré Vermelha* em um ano e segue até a escrita deste texto. Cada um dos trabalhos audiovisuais diz respeito a um contexto particular do cenário artístico, momento entendido em uma perspectiva mais ampla das disputas raciais na história cultural brasileira como sendo parte das ondas de valorização do negro.

*Lembrança de Nhô Tim*⁶⁴ é um vídeo desenvolvido no âmbito do projeto *Passagens sob(re) a Terra: lembranças, memória e territorialidade*, premiado com a Bolsa Funarte de Fomento a Artistas e Produtores Negros, na edição de 2015.

O projeto como um todo versa sobre um dos impasses centrais em nossa realidade brasileira: a exploração da terra realizada pela prática da mineração, cuja inadimplência levou aos desastres de Mariana, em 2015, e de Brumadinho, em 2019. Gualberto parte do diálogo artístico com a comunidade do bairro Resplendor, na cidade de Igarapé (MG) – região que, além da economia mineradora, é marcada pelas transformações da paisagem em decorrência da proximidade com grandes empreendimentos, como o centro de arte contemporânea Inhotim; a instalação de presídios (Bicas I e II) e a construção de conjuntos habitacionais populares. Em meio àquela realidade complexa, administrada por tão diferentes agentes, a chave poética do artista residiu em propor estratégias de rememoração em conjunto de intervenções artísticas – na forma de uma exposição na Casa de Cultura de Igarapé em setembro de 2016, outros trabalhos artísticos e registros audiovisuais, palestras performáticas em instituições culturais⁶⁵ e uma publicação. Entre os interesses do artista nestas ações, estava

⁶⁴ O vídeo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g7UmXMPzMU4&t=226s>>. Acesso em 20 jul. 2019.

⁶⁵ Dentro do recorte audiovisual deste texto, vale a pena apontar o quanto este aspecto que abarcou também as ações performáticas que o artista – enquanto um agente laranja na arte – realizou em instituições culturais. São exemplos a palestra “Caminhos e Descaminhos da Arte Afro-Brasileira” realizada no seminário *Pina_encontro: olhares sobre Arte Afro-Brasileira*, seus conceitos e seus artistas, na Pinacoteca do Estado de São Paulo em dezembro de 2016, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0fHpNLG9W4w>>, e a palestra “Contemporary Art, Inheritances from the Colonial Past and the Brazilian Present” no Watson Institute for International and Public Affairs, na Universidade de Brown (EUA) em março de 2017, disponível em: <<https://watson.brown.edu/brazil/events/2017/tiago-gualberto-lembran-de-nh-tim-souvenir-massa-tim-contemporary-art-inheritances>>. Acesso em 28 jul. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

o de analisar como o “mundo da arte pass[ou] a compor de forma direta a ambiência deste cenário administrado, conectando por trânsitos, fracassos, pertencimentos, engajamentos e encenações”⁶⁶.

Os sete minutos de vídeo *Lembrança de Nhô Tim* abarcam diversos momentos registrados no decorrer de todo o projeto, como imagens de aspectos peculiares da região mineira, como os habitantes de Igarapé circulando pelas ruas da cidade sempre tendo as montanhas (ainda) não desbravadas pelo extrativismo mineral como horizonte. Os registros nos mostram também o modo de produção das *lembranças*, um souvenir artístico que articula entorno de si todas as diversas ações do projeto: a partir de uma mistura pastosa da massa de cimento e terra vermelha rica em minério, as *lembranças* tomam forma pelo ensacamento da massa em embalagens de chup-chups (sorvetes caseiros ou geladinhos), que passam por uma etapa de secagem e finalização com uma embalagem triangular vermelha produzida especialmente para a venda⁶⁷. Das *lembranças* de volta ao cotidiano, o vídeo apresenta cenas noturnas dos novos bairros de Igarapé, suas ruas vazias, ensaios musicais e rodas de capoeira, além de um *tour* por estabelecimentos comerciais da cidade.

A câmera funciona, pois, tanto como observadora externa daquele cotidiano quanto participa dele se movendo pelas estradas. Esse fenômeno acontece em termos das referências recolhidas e gravadas para a construção de um repertório, e também pelo próprio exercício de composição audiovisual. Aponto o quanto estes elementos apresentados fazem com que o vídeo *Lembrança de Nhô Tim* passe a ser funcionar, em relação à totalidade do projeto, como um modo de investigação e montagem de situações e imagens relacionadas às próprias condições de realização do projeto. Uma espécie de meta-exposição.

Todos esses momentos do vídeo são entrecortados por cenas que evidenciam o intenso fluxo de carga da rodovia federal BR-381, em uma montagem que leva em consideração a semiótica da sinalização de trânsito, as linhas brancas no chão da estrada, os desfoques causados pelos caminhões em movimento, e a cinética de funcionamentos das rodas que transportam minério até os portos brasileiros. Não foi à toa que – quando foi apresentado na mostra de artes visuais na Casa de Cultura de Igarapé, em setembro de 2016 –, o vídeo

⁶⁶ MORAIS, Tiago Gualberto. *Lembrança de Nhô Tim*. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. doi: 10.11606/D.27.2018.tde-05122018-094222. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05122018-094222/ptbr.php>>. Acesso em: 17 jul. 2019. São Paulo, 2018, p. 94.

⁶⁷ Foram produzidas cinco mil unidades das *Lembranças de Nhô Tim*, vendidas durante a realização do projeto em doze pontos de venda selecionados na cidade de Igarapé. Ficou combinado que os objetos teriam um valor inicial de R\$ 4,99 reais e todo o lucro das vendas realizadas pelos estabelecimentos foi destinado aos próprios proprietários dos locais participantes da exposição.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Lembrança de Nhô Tim foi multiplicado em monitores, reproduzindo a mesma cena simultaneamente, e gerando imagens e movimentos repetidos, efeitos visuais, cinéticos.

E, dentre os efeitos, é preciso indicar como a coloração existente no projeto como um todo se apresenta no vídeo em particular. A gama de vermelhos, laranjas, marrons e pinks compõe o trabalho e oferece diversas associações possíveis ao espectador, seja em cor-luz, seja em cor-pigmento. Da terra rica em minério à topografia da comunicação visual do projeto até os trabalhos artísticos que o constitui, a articulação sensível (mais do que simbólico) da cor é um dos aspectos dos mais importantes na produção artística de Tiago Gualberto, também presente no próximo trabalho.

*Orange Fly Contemporary Art*⁶⁸ é uma videoinstalação realizada em novembro de 2018 durante a residência artística que o artista realizou no *The Design Studio for Social Intervention* (DS4SI), de Boston, em uma parceria com a plataforma comunitária *Project Row Houses*, em Houston, Texas. O artista passou os três meses da residência no *Historic Third Ward*, um dos bairros afro-americanos mais antigos de Houston e que atualmente abriga uma série de estruturas que servem como base para iniciativas de ações criativas coletivas da comunidade, programas artísticos e atividades de desenvolvimento com ênfase na identidade cultural e seu impacto na paisagem urbana. Durante o período em que passou em residência, foi possível ao artista tanto elaborar alguns tópicos artísticos que já estavam em desenvolvimento, quanto assimilar e ampliar seu repertório para com a cena artística e social afro-americana. Por exemplo, por ocasião da ação do *Row Project* intitulada *Round 48: Beyond Social Practice*, Tiago Gualberto realizou juntamente com a artista Maria Molteni o *Centro de Emergência de Resposta Social* [*Social Emergency Response Center*], um espaço criado com a intenção de criar condições espaciais para atender possíveis emergências sociais naquela comunidade por meio de ações coletivas, criativas e radicais.

E foi no *Centro de Emergência de Resposta Social* que *Orange Fly Contemporary Art* foi gravado, em parceria com o performer Hannibal Hopson, nascido na Namíbia e formado nos EUA. Esse trabalho foi posteriormente apresentado na sede do *The Design Studio for Social Intervention* (DS4SI), em Boston, na histórica abóbada do prédio do *Citizens Bank*, sediado pela instituição.

A canção “I who have nothing”, na versão *Disco* interpretada pela cantora Sylvester em 1979, é a base sonora para os cinco minutos do vídeo, que nos apresenta um percurso por

⁶⁸ O vídeo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3uWOxCzg5KM>>. Acesso em 25 jul. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

situações que nos remete a diferentes contextos e sentimentos, vinculados ao momento social e político atual.

Em primeiro lugar, a presença de Hopson e seus gestos articulados, experimentando metáforas como permanecer em pé, andar de um lado a outro, sentar e movimentar uma bola e dançar, aumentando o nível de autonomia no espaço disponível até alcançar o espaço externo. A câmera – essa espécie de mosca laranja – habita o espaço e acompanha o performer, observando-o a partir de diferentes graus de proximidade e distanciamento, de nitidez e desfoque. Ela sobrevoa a chuva de papel que se movimenta afixada no teto, se choca com focos luminosos, reflexos de objetos do ambiente e se esconde no corpo de Hopson, e a partir do seu ponto de vista, ela registra o movimento das sombras produzidas.

Em segundo lugar, em alguns momentos a mosca laranja contextualiza a ação do performer ao apresentar o cenário exterior, as casas vizinhas, o pacato entorno no qual um grande canhão de luz vermelha parte da casa em direção ascendente para as árvores, indicando a quem passar que eles estão ali. Apesar desses pequenos cortes na narrativa, o vídeo é composto pela montagem de takes de uma duração mais estendida, de convivências das ações de Hopson. Quando ele se descola do espaço interior e ganha as ruas, percebe-se que o vento da noite havia se tornado chuva.

Por último, retomando o tópico indicado na leitura de *Lembrança de Nhô Tim*, percebe-se como o elemento cor permanece e se atualiza. Os vermelhos e laranjas se espacializaram, deixaram de pertencer apenas aos objetos para ocupar o ambiente. Enquanto cor-pigmento, a tinta de um alaranjado fluorescente ganha o espaço granuloso da terra rica em minério, e enquanto cor-luz, a gama de flashes ultrapassa a transmissão dos monitores e consegue ambiência. E, sendo um aspecto central nesta discussão, tais associações receberam ainda um novo salto com o último trabalho de Tiago Gualberto aqui analisado.

Intitulado *Cap. 1 – The Greatest Thing*⁶⁹, o vídeo de quase quatro minutos foi realizado em março de 2019 e articula de uma maneira bastante própria alguns aspectos comentados nos trabalhos anteriores, atualizando-os em relação ao repertório iconográfico e sua potencialidade tecno-estética.

Se em *Lembrança de Nhô Tim* e *Orange Fly Contemporary Art* o material visual utilizado foi propriamente concebido pelo artista e suas parcerias, neste caso Gualberto seguiu a (re)conhecida estratégia artística da apropriação de informações do mundo da cultura já

⁶⁹ O vídeo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XIsG1c-mBlg>>. Acesso em 29 jul. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

disponíveis e em ampla circulação. Depois de atravessado o túnel, por meio do qual o espectador inicia o vídeo, o artista nos propõe uma narrativa por imagens resultantes de um intenso processo de pesquisa de materiais de referência, que não permanecem apenas como referências, mas propriamente o constituem.

Imagens digitalizadas de obras de arte realizadas em outros suportes e meios, imagens técnicas já produzidas no digital, arquivos em alta resolução, imagens ruins e mais uma série de outros procedimentos perceptíveis no contemporâneo aparecem de maneira igualada. Gualberto resolveu experimentar com imagens já produzidas, retiradas desse excesso de imagens que estamos imersos no contemporâneo – que como o mote desse evento nos provoca, também nos amortiza, nos anestesia. Essa é um ponto que deve totalmente ser levado em consideração aqui⁷⁰.

A parte inicial da sequência é constituída por imagens que se desdobram na próxima e na próxima imagem, tendo o fogo como o elemento metamorfoseado. Uma rápida convulsão de pixels laranjas e vermelhos entre moradores, protestos, barricadas em chamas, velas acesas para recordar os mortos e elaborar o luto dos assassinatos. Dos crimes individuais ao coletivo, de Claudia Silva Ferreira ao Museu Nacional. A passagem de uma imagem à outra se dá pelo *cross-fading* – uma técnica bastante praticada nos anos 1960 por cineastas como Gregory Markopoulos – que possibilita o desenvolvimento de formas imagéticas de modo fluido e versátil diante dos olhos do espectador.

Do Museu Nacional, o vídeo se direciona para adentrar o universo museal e entrelaçar o repertório imagético das ruas com o repertório imagético do cubo branco e da caixa preta. Em meio às pinceladas gestais digitalizadas e os saís de prata das fotografias transformados em pixels, essa segunda fase fílmica de *Cap. 1 – The Greatest Thing* nos apresenta um trajeto por representações pictóricas e imagens técnicas de negras e negros em nossa cultural visual. A partir de uma seleção de imagens específicas, metamorfoseadas por meio do reconhecimento facial com maior ou menor definição, Gualberto continua o uso do *cross-*

⁷⁰ Este tipo de experimentação remix com imagens retiradas de diferentes mídias também foi realizada na conferência “Perspectivas sobre a Arte Afro Brasileira”, que Tiago Gualberto realizou no Museu de Arte de São Paulo, abrindo o Programa Público MASP Professores Histórias Afro-Atlânticas, e também considerada a terceira ação performática do artista laranja, juntamente com as experiências da Pinacoteca e na Universidade de Brown. É possível assistir à conferências de duas maneiras: no link disponível na página institucional do MASP, encontra-se a versão oficial, com um enquadramento da câmera voltado para o palestrante, acessível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K7VoyNTrSDU>>, e uma segunda versão, feita à pedido do artista com autorização da organização do evento, onde é possível acompanhar a apresentação da montagem de imagens e vídeos a que me refiro, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VZKdXM87bwg>>. Acessos em 11 mai. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

fading a fim de determinar outras interrelações entre elas: um complexo sistema de montagem de diferentes imagens que são repetidas, evocando, nos termos de Markopoulos, *imagens em pensamento*⁷¹. Já nos termos de Plaza, uma operação como a utilizada pelo artista recupera “as imagens artesanais do Único (pictogramas, pinturas, ornamentos, *vitraux*, caligrafias...), as imagens industriais (fotografias, escritas, artes gráficas, cinema...), isto é, o “Reproduzível”, tornando-o Disponível com retorno instantâneo e infinito”⁷².

De Claudia Silva Ferreira à “Negra” de Tarsila e à Maju Coutinho. *The Greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return*⁷³. Esse procedimento de analogia, combinação, mescla, fusão, segmentação, aleatoriedade, é parte da produção da imagem informatizada e se aproxima do universo afro enquanto um referencial presente na atual onda de valorização institucional do negro, de modo que o artista evidencia o quanto o trabalho de associação visual é um procedimento valioso e rotineiro das práticas artísticas. Essa aproximação de alguma maneira indica que a arte afro-brasileira de nossos dias poderia ser produzida com as complexidades midiáticas e artísticas de nosso próprio tempo (assim como produções afro-brasileiras de ondas de valorização anteriores tiveram que se haver com as complexidades de seus próprios contextos)⁷⁴.

Com o processo de digitalização do mundo e da arte, e sua disponibilização *on-line*, tal procedimento de montagem tornou-se explícito. Ao ter escolhido divulgar o vídeo primeiramente no Facebook, na forma de uma postagem aos seus amigos taguados na publicação, sua recepção confundiu-se com a enxurrada de outros vídeos, gifs e montagens que coabitam a mesma rede social. Estas são características intrínsecas do que Gabriel Menotti aponta como vídeo da internet como um formato audiovisual. Sobre as dinâmicas digitais das redes sociais e sua produção de mídia, segundo o pesquisador “o que realmente

⁷¹ MARKOPOULOS, Gregory. “Towards a new narrative film form”. In: *Filmculture*, nº. 31, 1963-64, p. 11-12.

⁷² PLAZA, Julio. “As imagens de Terceira Geração, Tecno-poéticas”. In: PARENTE, André (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 74.

⁷³ “A maior e melhor coisa que você aprenderá é amar e ser amado/a em retorno”. Refrão da canção “Nature boy”, interpretada em 1947 por Nat King Cole, que serve de base musical para o vídeo.

⁷⁴ Outro aspecto da celeuma institucional de valorização das temáticas afro é a exposição “Tarsila Popular”, que foi comentada por Marcos Pedro Rosa em reportagem à Folha de São Paulo. O antropólogo analisa como a decisão curatorial em dispor a tela “A Negra” – “que era a primeira obra que se via ao entrar na exposição e que atesta o interesse de Tarsila pela população afrodescendente” – próximas de outros retratos realizados pela pintora e distantes das telas “Abaporu” e “Antropofagia”, parece apontar para um distanciamento físico na sala expositiva e, com isso, simbólica no argumento curatorial, das alegorias de brasilidade e das dimensões coloniais que sustentam tal discurso, em proveito de ocupar “A Negra” “para atestar, aos olhos das demandas de hoje, as boas intenções da artista, do Masp e do modernismo brasileiro frente ao racismo estrutural”. ROSA, Marcos Pedro. “‘A Negra’, de Tarsila, é esfinge que perturba boas intenções do Masp”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/a-negra-de-tarsila-e-esfinge-que-perturba-boas-intencoes-do-masp.shtml>>. Acesso em 30 jul. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

parece estabelecer os limites de um formato audiovisual é a dinâmica do consumo, entendida não apenas como um regime de visualização particular, mas como toda a estrutura de difusão utilizada – intencionalmente ou não – para trazer o trabalho ao seu público”⁷⁵.

Ao ser um vídeo de Internet, *Cap. 1 – The Greatest Thing* torna-se, nos termos de Menotti, um objeto de propagação [*objets Propagés*], em clara referência duchampiana. A convergência audiovisual proporcionada pela digitalização da cultura visual faz com que o vídeo também passe despercebido ou ignorado enquanto um trabalho artístico, já que todas as imagens ali utilizadas se encontram distantes do espaço expositivo – o mesmo espaço expositivo que no passado e ainda no presente, se servem deste material apenas via demanda. Este componente torna explícito a lógica de distribuição específica do vídeo de internet. Ele se camuflou na cibercultura, se comportando a contrapelo da onda de valorização institucional do negro, desafiando as habilidades que o circuito tem para avaliar a produção artística no contemporâneo.

Sendo assim, tanto *Cap. 1 – The Greatest Thing*, quanto *Orange Fly Contemporary Art e Lembrança de Nhô Tim* apresentam um arco temporal de três anos de produção artística de Tiago Gualberto. Meu intento foi criar condições para perceber como seu processo criativo articulou tópicos, procedimentos, mídias e percepções da ordem do dia, fazendo com que a experiência audiovisual estivesse em paralelo ao momento disruptivo pelo qual passamos, seja em termos sociais, identitários, projetivos e principalmente artísticos.

III

Tendo veiculado sua produção no campo aberto de circulação e propagação das redes, foi de interesse investigar como a poética de Gualberto imbricou-se pelas esferas estética e tecnológica do digital para discutir possíveis atualizações distributivas do imaginário artístico afro-brasileiro. Nesse percurso de vídeos, o artista procurou exercitar aspectos visuais sobre os comportamentos e sensibilidades intrínsecas à recepção de trabalhos de arte em relação à própria dominância do que seria uma arte afro-brasileira.

Esta investigação também evidenciou a intensidade com que o vermelho/laranja se apresenta enquanto um signo privilegiado da produção artística escolhida. Se no contexto da

⁷⁵ MENOTTI, Gabriel. “Objets Propagés: The Internet Video as an Audiovisual Format”. In: LOVINK, Geert; MILES, Rachel Somers. (Org.) *Video Vortex Reader II: Moving Images Beyond YouTube*. 1. ed. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011, p. 70.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Escola de Ulm, Almir Mavignier aprendera com Josef Albers que *um vermelho não é um vermelho, o vermelho é um vermelho com relação ao fundo*; e também se, como nos recorda Jean-Luc Godard, *não é sangue, é vermelho*, de maneira equivalente a percepção que Tiago Gualberto capta do sistema de símbolos admitidos na cultura visual que rodeia o seu contemporâneo, possibilita ao artista colocar à prova, a cada trabalho de arte, que tudo o que não parece ser o caso é de que *o problema não é do vermelho*.

Seja nas cenas multiplicadas em monitores acoplados uns aos outros, passando por uma videoinstalação até a disseminação de vídeos pela rede Web, o artista nos chama a atenção para uma arte que pode ser experienciada “entre” outras coisas. Tal dispersão é usada, nos termos de Vivian Braga, enquanto uma *potência disruptiva* que pauta as dinâmicas da transformação da arte, descentrando, por meio da exposição, sua preponderância do visível. As imagens intangíveis produzidas pelos recursos de *soft copy*, nos monitores de TV e nos computadores, apresentam diferentes graus de distribuição da informação no campo imagético.

A produção audiovisual de Tiago Gualberto nos oferece, enfim, formas possíveis de conceber a recepção das obras de arte, das imagens e fenômenos estéticos em geral, fazendo uso criativo e crítico da inflação e aceleração na circulação de imagens no contemporâneo.

Referências Bibliográficas

MARKOPOULOS, Gregory. “Towards a new narrative film form”. In: *Filmculture*, nº. 31. 1963-64, p. 11-12.

MENOTTI, Gabriel. “Objets Propagés: The Internet Video as an Audiovisual Format”. In: LOVINK, Geert; MILES, Rachel Somers. (Org.) *Video Vortex Reader II: Moving Images Beyond YouTube*. 1.ed. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011, p. 70-80.

MORAIS, Tiago Gualberto. *Lembrança de Nhô Tim*. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. doi: 10.11606/D.27.2018.tde-05122018-094222. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05122018-094222/ptbr.php>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

_____. *Lembrança de Nhô Tim*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3uWOxCzg5KM>>. Acesso em: 02 de set 2020.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

_____. *Orange Fly Contemporary Art*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3uWOxCzg5KM>>. Acesso em: 02 de set 2020.

_____. *Cap. 1 – The Greatest Thing*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XIsG1c-mBlg>>. Acesso em: 02 set 2020.

MUNANGA, Kabengele. “A criação artística negro-africana: uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática”. In: *África Negra*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador; Fundação Gregório de Mattos; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 11 de maio a 26 de junho, 1988, p. 7-9.

PITOL, André; SANTOS, Vivian. “Ossos, Corpo: por que a arte contemporânea não esquecerá de Rafael Braga?”. In: *Mídia Ninja*, jul. 2017. Disponível em: <<http://midianinja.org/news/ossos-corpo-por-que-a-arte-contemporanea-nao-se-esquecera-de-rafael-braga/>>. Acesso em 17 out. 2019.

PLAZA, Julio. “As imagens de Terceira Geração, Tecno-Poéticas”. In: PARENTE, André. (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 72-88.

ROSA, Marcos Pedro. “‘A Negra’, de Tarsila, é esfinge que perturba boas intenções do Masp”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/a-negra-de-tarsila-e-esfinge-que-perturba-boas-intencoes-do-masp.shtml>>. Acesso em 30 jul. 2019.

SANTOS, Vivian Braga. “Primitivos: aspectos da construção de um estereótipo sobre ‘arte negra’”. In: RUIZ, Marco Antonio Almeida; ARAÚJO, Ligia Mara Boin Menossi de. (Org.) *Das condições de enunciabilidade no discurso científico: o caso dos estereótipos*. 1ª ed. Araraquara: Letraria, 2019, p. 119-157. Disponível em: <<https://www.letraria.net/das-condicoes-de-enunciabilidade/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

SILVA, Renato Araújo da. “Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito”. São Paulo: Ferreavox, 2016. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/345391214/SILVA-Renato-Araujo-da-Arte-Afro-Brasileira-2016>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

Experimentações na cidade: arte e política nos Domingos da Criação

Anna Luísa Veliago Costa



Fig. 1. *O tecido do domingo*, 28 mar. 1971. Fonte: GOGAN; MORAIS, *op. cit.*, p. 66.

Os *Domingos da Criação* foram encontros de inventividade coletiva articulados pelo crítico de arte Frederico Moraes, ao longo do ano de 1971. Realizados pelo Setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, desdobraram-se em seis dias de experimentação plástica e poética no espaço público, nomeados respectivamente: *Um domingo de papel*, *O domingo por um fio*, *O tecido do domingo* [Figura 1.], *Domingo terra a terra*, *O som do domingo* e *O corpo a corpo do domingo*. O presente artigo pretende abordar modos de ocupação do espaço e de relacionamento com a arte, promovidos nos *Domingos*. Situando-os, por fim, diante de indagações contemporâneas acerca das relações entre arte e política, formuladas pelo filósofo Jacques Rancière.

No convite público à participação nos dois primeiros encontros, em 23 de janeiro de 1971, os pressupostos teórico-práticos dessas ações foram explicitados por Frederico Moraes. Nele, o crítico definia as seguintes condições para a realização dos *Domingos*:

a) todo e qualquer material, até mesmo o lixo, pode servir para a realização dos trabalhos artísticos; b) toda pessoa é inatamente criadora, podendo exercitar continuamente

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

seu espírito criador, se for motivada para isso; c) em seu estágio atual, a arte substitui a coisa pela atividade, ou seja, o artista é o autor de uma estrutura inicial, mas o seu viver ou desabrochar vai depender do nível de participação do público. Nesta nova situação de arte-atividade, é cada vez menor a distância entre o artista e o público. No fazer criador, todos se confundem; d) o museu de hoje não pode mais limitar-se à guarda e conserva de obras originais, vistas por um público restrito, mas, paralelamente, deve criar espaços para o desenvolvimento de propostas abertas de participação coletiva. E mais, o museu, simultaneamente à divulgação da arte-coisa, das obras consagradas, deve preocupar-se em trazer ao grande público o próprio ato criador, semeando condições para que todos possam exercitar livremente sua criatividade [...].⁷⁶

Voltados à inventividade coletiva e à inclusão do público nos processos artísticos, suas experiências colocavam em questão, fundamentalmente, o lugar do espectador diante da obra de arte. Por outra parte, as propostas estético-pedagógicas dos *Domingos* também se destacam enquanto ações culturais dissidentes, em plena Ditadura Militar, ao lado de uma série de outras atividades e exposições⁷⁷ que tiveram o MAM RJ como palco, entre meados dos anos 1960 e 1970.

No cenário carioca pós-1968, diante do recrudescimento da censura e do autoritarismo, é importante mencionar as novas articulações entre arte e política, na produção de um grupo de jovens artistas identificados por Frederico Morais, à época, como representantes de uma nova “Geração do AI-5”. Artistas, como Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles e Wladimir Dias-Pino, estiveram reunidos em torno do MAM RJ e de suas atividades em circunstâncias decisivas, na virada entre essas duas décadas, tomando parte ativamente, nas proposições dos *Domingos*.

Considerando os debates historiográficos recentes sobre essa produção, é pertinente discutir os modos como esses artistas operaram movimentos e gestos que buscavam demarcar um impacto político das artes plásticas, mesmo que de modo nem sempre bem-sucedido. Tal como propõe o historiador Marcos Napolitano, estudioso das batalhas culturais durante a ditadura, as disputas travadas no campo das artes plásticas, entre meados dos anos 1960 e 1970, ao menos da exposição *Opinião 65* ao evento *Do corpo à terra*, orbitavam, sobretudo,

⁷⁶ GOGAN, Jéssica; MORAIS, Frederico. *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, p. 273.

⁷⁷ Como expressão da dissidência artística, o historiador Marcos Napolitano (2017) menciona as exposições *Opinião 65*, *Opinião 66*, *Nova objetividade brasileira* e *Salão da bússola*, realizadas no MAM RJ, entre 1965 e 1969. (NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/USP, 2017).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“na busca de uma poética que conciliasse engajamento e pesquisa formal”.⁷⁸ A atuação de Morais à frente do setor de cursos do MAM RJ (1966-1973) permite investigar a existência de importantes momentos de ação coletiva, voltados à dimensão social, pública, e também política da arte.

A consciência acerca das limitações impostas às propostas experimentais no espaço do museu foi colocada por parcela expressiva dos artistas brasileiros, em meados da década de 1960 e início dos anos 1970. Como bem observado por Otilia Arantes o programa esboçado pelas novas vanguardas no Brasil supunha, em termos gerais, que “o espaço da criação artística não deveria mais ser o museu, mas a rua, o espaço das trocas coletivas”.⁷⁹ Próximas das inquietações formuladas por esses artistas as propostas dos *Domingos da Criação* voltaram-se aos espaços externos do museu, aos jardins projetados por Burle Marx e ao Aterro do Flamengo. Ocupando o espaço público pretendiam reinscrever a arte na vida cotidiana. Em sua recusa dos lugares convencionados para arte, aproximam-se das propostas das neovanguardas, que segundo os termos de Hal Foster, reposicionam arte diante de um “espaço-tempo mundano”.⁸⁰

Apesar do caráter aberto assumido pelos *Domingos da Criação*, suas ações também irradiam a partir de indagações de teor conceitual, articuladas por Frederico Morais. Segundo o crítico, em entrevista concedida à Marília Andrés Ribeiro, os títulos desses eventos foram cuidadosamente pensados, de modo a sugerir temas ou polaridades relacionadas à vida cotidiana. Por intermédio dessa escolha, tratava de pôr em jogo noções, tais como: trabalho, lazer, burocracia, criatividade, infância, vida adulta, arte, sociedade, consumo e criação.⁸¹ Opções, por sua vez, que demarcavam a seguinte preocupação geral: “discutir o próprio conceito do domingo, como parte de uma estrutura de lazer no âmbito de uma sociedade dominada pelo trabalho improdutivo e mal remunerado, e por um lazer repetitivo e pouco criativo.”⁸² Pretende, nesse sentido, posicionar as atividades promovidas pelo museu frente à realidade social, propondo um diálogo com o projeto modernista de Affonso E. Reidy e com lógicas urbanas já instauradas, tais como a utilização do Aterro do Flamengo enquanto espaço

⁷⁸ Ibid., p. 101.

⁷⁹ ARANTES, Otilia. “Depois das vanguardas”. In: *Arte em Revista*, ano 5, n. 7. São Paulo, agos. 1983, p. 5.

⁸⁰ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu editora, 2017, p. 25.

⁸¹ RIBEIRO, Marília Andrés. “Entrevista com Frederico Morais”. In: *Revista UFMG*, v. 20, n. 1. Belo Horizonte, jan./jun. 2013, p. 345.

⁸² MORAIS apud RUIZ, Giselle de C. *Arte/Cultura em trânsito: o MAM RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2013, p. 52.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

tradicional de lazer dos cariocas durante as férias e aos finais de semana. Aproveitava, assim, o dia com maior fluxo de visitantes aos espaços do museu, ao mesmo tempo em que manifestava posição crítica diante das condições alienantes do lazer, instigando a apropriação de um espaço-tempo, voltado à criação e não ao consumo.

Seguindo lógica semelhante, Frederico Morais faz referência à concepção de *crelazer*, formulada por Hélio Oiticica, propondo um paralelismo entre as atividades do museu e as propostas experimentais desse artista. Para Morais: “na perspectiva do Museu de Arte Pós-Moderna o lazer é visto como criação, *crelazer*”.⁸³ Tais considerações contribuem para interpretar os vínculos promovidos pelo crítico entre museu e arte experimental nos *Domingos da Criação*.

Noção aberta, o *crelazer* de Oiticica, trata do “lazer-prazer-fazer”, considerando que: “não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’”.⁸⁴ A partir de um jogo de palavras que comporta ambiguidades e sentidos cifrados, como é próprio ao pensamento labiríntico de Hélio Oiticica, o *crelazer* indica o desprezo pelo automatismo do pensamento ocidental, a “loucura branca” europeia. Ao procurar esclarecer o *crelazer*, Oiticica demonstra uma atitude auto-irônica, que torna risível sua tentativa de definir o que é justamente a crítica a toda definição e conformação do pensamento: “O *crelazer*, é o criar do lazer, ou crer no lazer? – Não sei, talvez os dois, talvez nenhum”, concluindo sua tentativa malograda de explicar, com uma provocação debochada: “os chatos podem parar por aqui pois jamais entenderão – é a burrice que predomina na crítica de arte – por sorte eles foram fulminados pela indiferença do prazer, do lazer ou dos supra-estados cannabianos”.⁸⁵

Afinada ao clima contracultural, ao desbunde dos anos 1970, à tropicália e às manifestações de liberação comportamental do movimento *hippie*, a proposta de um *crelazer* é coerente dentro de uma postura geral de rejeição à racionalidade burguesa. Segundo formulação de Favaretto, a respeito da lógica ampla dessas manifestações contraculturais no Brasil, para elas só importa “o conhecimento que saltaria no entre-lugar, no entre-tempo da percepção e do pensamento, explorando as rachaduras da linguagem; soltar a mente dos limites da razão, viver a loucura, o desejo e êxtase”.⁸⁶ Imersa nessa perspectiva, a noção de

⁸³ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 60.

⁸⁴ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 113.

⁸⁵ Id.

⁸⁶ FAVARETTO, Celso. “Nos rastros da tropicália”. In: *Arte em revista*, v. 5, n. 7. São Paulo, 1983, p.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

um *crelazer*, ganha evidência nos *Domingos da Criação* nas diversas ocasiões em que essas experiências assumiriam aspecto voltado à sensorialidade, à formas de expansão do corpo, e à festa, como demonstram os relatos, filmes, registros jornalísticos e fotográficos, particularmente durante as manifestações: *O tecido do domingo*, *O som do domingo* e *O corpo a corpo do domingo*. Imbuídos desses gestos contraculturais, os encontros deram evidência não apenas à experimentações plásticas e sensoriais com novos materiais, já previstas nas duas primeiras propostas, mas conformaram grandes espaços de celebração coletiva e desrepressão comportamental.

Promovidos em uma coluna no caderno de artes do Diário de Notícias, ocupada por Frederico Morais, esses convites públicos superaram as expectativas de seus organizadores, sendo capazes de atrair um público de cerca de 5.000 pessoas nos primeiros encontros e, aproximadamente, 10.000 pessoas, durante o penúltimo domingo dedicado ao som.⁸⁷ Deram visibilidade a corpos insurgentes – fato que abriga sentidos políticos que merecem ser observados.

Podemos falar em uma espécie de gestualidade crítica, em algumas das ações imprevistas, que ocuparam o Aterro do Flamengo nesses dias. Imbuídos desses sentidos destacam-se uma série de fotografias de Beto Felício.⁸⁸ Nelas, dois homens estabelecem uma espécie de “diálogo silencioso”, por intermédio de gestos corporais [Figura 2]. Outra imagem revela que tais gestos eram observados por uma platéia que, reunida no Aterro, observava com atenção o acontecimento inusitado.

⁸⁷ Apesar da inexistência de dados oficiais essas são as estimativas encontradas em depoimentos de Frederico Morais e em reportagens jornalísticas da época. (GOGAN; MORAIS, op. cit., p. 259).

⁸⁸ Diversos fotógrafos profissionais e amadores registram os *Domingos*. Nos arquivos do MAM RJ, um documento interno e uma reportagem chegam a mencionar a realização de um concurso de fotografias promovido pelo Museu, após os encontros, que pretendia reunir os registros de fotógrafos amadores, exibindo-os ao público em uma exposição. O arquivo pessoal de Frederico Morais é composto principalmente por fotografias de Beto Felício e Raul Pedreira. Ibid., p. 303.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Fig. 2. *O som do domingo*, 30 mai. 1971. Fonte: GOGAN; MORAIS, *op. cit.*, p. 96.

O corpo a corpo dos Domingos



Fig. 3. *O corpo a corpo do domingo*, 28 ago. 1971. Fonte: GOGAN; MORAIS, *op. cit.*, p. 126.

Diante das variadas formas de abordar a corporeidade, na produção artística dos anos 1960 e 1970, recorreremos a autores que contribuam para interpretar os sentidos imprevistos assumidos pelos *Domingos da Criação*, no espaço público. Considerando que – dentro de seus limites e contornos próprios – tornaram-se referências para a cidade, naquele momento preciso.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Partimos da constatação de que a continuidade dos *Domingos* dependeu da repercussão e validação pública de seus eventos, em artigos e matérias jornalísticas,⁸⁹ bem como de sua aliança com manifestações culturais das mais diversas. Das duas primeiras propostas, já previstas, às últimas manifestações (também programadas, mas que comportavam caráter nitidamente aberto) trataremos de abordar brevemente, certo percurso, até os dois últimos eventos – o *Som do domingo* e o *Corpo a corpo do domingo* [Figura 3] – em que já não são oferecidos materiais prévios como recurso à produção. Encontros que revelam a progressiva *desmaterialização* nessas proposições estético-pedagógicas.

Para interpretar a dimensão estética e política desse percurso, que faz da ocupação do espaço público elemento central dos últimos encontros – permitindo reconhecer nos *Domingos*, uma arena de muitas “vozes”, manifestações culturais e gestos expressivos absolutamente diversos – recorreremos ao pensamento de Rancière em *A partilha do sensível*.

As formulações desse autor têm ocupado espaço destacado na cena contemporânea. Tal como postula Vera Pallamin na obra *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos* o projeto teórico de Rancière: “assumindo uma posição distante do desencantamento pós-moderno, trabalha no sentido de reformular os termos da compreensão que se pode ter da relação entre as dimensões do estético e do político”.⁹⁰

Ao pensar os esforços por uma reconfiguração do *sensível comum*, Rancière sugere a insuficiência da noção de utopia. Segundo o autor, tal insuficiência é explicada por consistir em categoria crítica que comporta dois sentidos contraditórios: por uma parte, configura-se como não-lugar que “rompe com as categorias da evidência” e, por outra, como o bom lugar por excelência, “onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam perfeitamente”.⁹¹ Diante dessa ambiguidade, Rancière compreende – em seu olhar sobre o moderno e o contemporâneo – as “ficções” da arte e da política, sobretudo, como heterotopias. Considera que seus enunciados desviam os corpos de sua destinação: “introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura”. Recolocam, por fim, “a distribuição dos papéis, dos territórios, das linguagens”.⁹²

⁸⁹ Destaca-se assim a expressiva cobertura jornalística dessas manifestações, para a época. O “livro-arquivo”, sobre os domingos, que recorre ao arquivo pessoal de Frederico Morais, conta com a reprodução e transcrição de 31 artigos de autoria de Morais, de jornalistas e outros críticos de arte, dos veículos de comunicação: o Diário de notícias, O Globo, Jornal do Brasil, Correio da manhã, O Jornal, Jornal dos Sports, Tribuna da imprensa, Última Hora; e em outros estados: O Estado de São Paulo, Suplemento Literário de Minas Gerais, Estado de Minas, Diário do paraná. (Id).

⁹⁰ PALLAMIN, Vera. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015, p. 19.

⁹¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 61.

⁹² Ibid., p. 60.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Da relação entre a dimensão do estético e do político concebe uma distribuição, ou repartição polêmica, que também diz respeito àqueles que tomam e aos que não tomam parte, no mundo *comum*. Concebe, assim, que “a ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma *partilha do sensível*: uma impossibilidade de fazer ‘outra coisa’, fundada na ‘ausência de tempo’”.⁹³

Tal ausência “[...] coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum”.⁹⁴ Para o autor, a prática artística mobiliza formas de perturbação desse sistema, na medida em que produz uma visibilidade deslocada: “ela tira o artesão do ‘seu’ lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o ‘tempo’ de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante”. Ao conceber as formas de repartição do mundo *comum*, no *regime estético das artes*, Rancière a identifica ao projeto de uma *educação estética do homem*,⁹⁵ concebido por Schiller, enquanto regime que:

[...] faz vir à tona novamente a partilha das *ocupações* que sustenta a repartição dos domínios da atividade. [...] Schiller assinala a partilha política, ou seja, o que está em jogo nessa operação: a partilha entre os que agem e os que suportam; entre as classes cultivadas, que tem acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível.⁹⁶

Nos *Domingos da Criação*, identificamos que as condições para a perturbação de certo sistema de repartições do *comum*, tal como formulado Rancière, revelam-se no gesto conceitual que prescinde da visibilidade do artista, ao mesmo tempo em que posiciona a arte em um espaço público, de trocas coletivas. Julgamos assim, que essas experiências – ao recusarem a cisão entre trabalhos realizados por artistas e a inventividade coletiva – pretendiam voltar-se à condição, segundo a qual, a arte participa do processo de autoformação da vida. Afinadas, portanto, à noção de *educação estética*, pensada por Schiller, enquanto condição à “formar homens capazes de viver numa comunidade política livre.”⁹⁷

Julgamos que as noções elaboradas por Rancière são pertinentes na tentativa de lançar um olhar sobre as experiências dos *Domingos da Criação*, que considere suas

⁹³ Ibid., p. 64.

⁹⁴ Id.

⁹⁵ A *educação estética do homem*, formulada por Schiller nas *Cartas sobre a educação estética do homem*, revela o desejo da realização sensível de uma humanidade potencial, ainda latente, a partir da constituição de novas regiões do ser, de um modo específico de habitar o mundo sensível. Ibid., p. 39.

⁹⁶ Ibid., p. 66.

⁹⁷ Ibid., p. 39.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

descontinuidades, a imprevisibilidade de seus gestos poéticos, bem como as dimensões “mutuamente constituintes”,⁹⁸ do político e do estético nesses acontecimentos.

Os últimos *Domingos* demonstram crescente autonomia, em relação às proposições iniciais: favorecem, simplesmente, certos modos de ocupação do espaço público. Sem a preocupação de delimitar propostas propriamente artísticas ou reconhecidas como tal, consideramos que a radicalização de uma atitude experimental revela-se nos modos como os *Domingos da criação* estabelecem, sobretudo, formas de encontro e de *visibilidade* no espaço urbano, em um momento marcado pela repressão e cerceamento das liberdades políticas. [Figura 4] e [Figura 5].



Fig. 4. *O tecido do domingo*, 28 mar. 1971. Fonte: GOGAN; MORAIS, *op. cit.*, p. 67.



Fig. 5. *O som do domingo*, 30 mai. 1971. Fonte: GOGAN; MORAIS, *op. cit.*, p. 98-99.

⁹⁸ PALLAMIN, *op. cit.*, p. 21.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Ao abordar os *Domingos* como um processo em aberto e elaborado em seis dias – que se prolongam por quase um ano inteiro – assumimos que partem de indagações no campo específico das artes plásticas, questões de ordem conceitual. Não temem, no entanto, o contato com outras expressões culturais, com manifestações das mais diversas e com o não-artístico. Sobre essa posição, o crítico nos sugere algumas indicações finais, ao definir-se como um “camelô da arte”:

Eu me considero uma espécie de camelô da arte, sempre disposto a vendê-la pelo preço mais baixo, sempre, porém, consciente de que a arte é uma experiência rara, especial, cristalina que merece o nosso amor, mesmo que não custe nada ou custe tudo, pois a arte é a resposta que temos contra tudo o que nos diminui, amedronta, achincalha, menospreza.⁹⁹

Referências Bibliográficas

ARANTES, Otilia. “Depois das vanguardas”. In: *Arte em Revista*, v. 5, n. 7. São Paulo, 1983.

FAVARETTO, Celso. “Nos rastros da tropicália”. In: *Arte em revista*, v. 5, n. 7. São Paulo, 1983.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final século XX*. São Paulo: Ubu editora, 2017.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

GOGAN, Jéssica; MORAIS, Frederico. *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

GONÇALVES, Mônica Hoff. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Porto Alegre: Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Dissertação de Mestrado), 2014.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

⁹⁹ MORAIS *apud* GONÇALVES. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Porto Alegre: Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (dissertação de mestrado), 2014, p. 163.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/USP, 2017.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PALLAMIN, Vera. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Marília Andrés. “Entrevista com Frederico Moraes”. In: *Revista UFMG*, v. 20, n. 1. Belo Horizonte, jan./jun. 2013, p. 336-351.

RUIZ, Giselle de C. *Arte/Cultura em trânsito: o MAM RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2013.

Ética e estética, ideologia e razão

Antonio Herci Ferreira Júnior

A vontade de não se declarar saciado com a experiência de apreender algo essencial a partir da filosofia é deformada por meio de respostas que são talhadas segundo a necessidade; ela hesita entre o compromisso legítimo de oferecer pão e não pedras e a convicção ilegítima de que deve ser pão porque assim precisa ser.¹⁰⁰

Ética e estética, ideologia e razão encontram-se na linguagem e têm consequências materiais para o modo de vida, onde continuam se encontrando nas regulações do que chamamos de liberdade, verdade, beleza ou validade, constituindo uma rede de certezas e crenças. Na linguagem encontram-se, via de regra, em um interregno entre o que se pode e não se pode demonstrar e constituem um lugar de recusa da prova demonstrativa para a tomada de decisão: um pró-ao-contrário no pensamento. No modo de vida operam diretamente nos aparatos de habitualidade e crença, discernindo sobre os métodos de verificação e implementando, de algum modo, a constrição dos corpos.

Por terem a efetividade sobre o corpo, configuram um lastro material da verdade — através da ética e da estética. Por terem o controle sobre o método de verificação — na ideologia e na razão —, constituem a base do juízo, afirmando ou negando valores — existenciais ou universais — que têm a certeza fundada na implacabilidade de sua efetivação na vida através dos aparatos com que expressam e implementam essa regulação.

Talvez Adorno tenha nos despertado do sono cético ao colocar essa questão tão central e muitas vezes subestimada, suscitada pela epígrafe acima: qual é o momento em que, ao observamos o que é bom, implicamos que é bom naquela forma, universalmente ou necessariamente? Questão importante não porque tenha resposta, mas por que nos faz entender as razões favoráveis ou não da oscilação em questões que aparecem como grandes e profundos temas, mas que recorrem para o dogmatismo ou para a indecisão. Esse deslocamento, que podemos chamar de projeção, também ocorre quando acusamos o outro — alteridade do discurso — de falar ideologicamente ou de estar na ideologia.

¹⁰⁰ ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Revisão Técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009, p. 68.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Sabe-se muito bem que a acusação de estar na ideologia só é válida para os outros e nunca para si mesmo [...] a negação prática do caráter ideológico da ideologia pela ideologia é um dos efeitos da ideologia: esta nunca diz ‘sou ideológica’.¹⁰¹

Ou mais ainda, quando dizemos sobre alguém ou mesmo sobre um grupo que pode conter milhões de pessoas, que são inconscientes, ou que não sabem o que fazem. Uma afirmação recorrente, que nos remete a Charles De Brosses¹⁰² e ao uso acadêmico do termo “fetiche” que nos acompanharia por toda a modernidade e que, em sua definição mais básica, aponta um lapso de compreensão, com a substituição das verdadeiras razões (naturais) pelas fetichizadas (sobrenaturais ou mágicas): “eles [os fetichistas] veem mas não sabem o que veem”¹⁰³.

Marx, que recorre ao uso do termo nas ideias sobre fetiche do capital e alienação do trabalho, reafirma o fazer sem consciência do fazer, quando os homens no processo de produção que aliena de si o que eles próprios produzem, “não o sabem, mas fazem”¹⁰⁴.

Mas especificamente na estética, o termo chegará ao século XX através de Adorno, que cunhará o termo “fetichismo na música”, que instrui um discurso de crítica de uma “regressão da audição” onde estaria implícito o ato não consciente, agora de fruição estética, como uma falsa compreensão de algo que deveria ser verdadeiro: ouvem, mas não sabem o que ouvem, em uma analogia direta com a alienação do trabalho. Ou, em suas próprias palavras, “perdem não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento”¹⁰⁵.

Segundo Pascal, “por mais que a razão grite, não pode valorizar as coisas”¹⁰⁶ e não pode demonstrar as coisas mais relevantes para a vida humana. Pela mesma ordem de razões, podemos questionar o direito de andar nus pelo centro de São Paulo, mas se andarmos nus pelo centro de São Paulo provavelmente sofreremos uma punição qualquer, mas que

¹⁰¹ ALTHUSSER, Louis. *Sobre a reprodução*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2º ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 287.

¹⁰² BROSSES, Charles de. *Du Culte des Dieux Fétiches ou parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie* 1760. (Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres du Ministère de la Recherche et du Ministère de la Culture. Corpus des Oeuvres de Philosophie en Langue Française). Paris: Fayard, 1988.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁴ MARX, Karl. *O capital: Crítica da Economia Política*. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 200.

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Tradução de Luiz João Baraúna. (Os Pensadores) São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 89.

¹⁰⁶ PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 62, §82.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

reafirmaria a ideia geral de que temos direitos. Mas com uma desproporcionalidade fundamental: os direitos são virtuais, mas a constrição do corpo é efetiva e implacável. As galerias de arte têm sofrido de perto esse efeito da censura dos nus, malgrado todos possam falar da modernidade e da referida liberdade de expressão.

A ideologia, entretanto, pode ser suscitada como aparato de valorização garantindo o controle sobre a verificação e efetividade através de regras e da organização de um modo de vida, tornando as crenças em suas verdades habituais. Althusser buscou nos *Pensamentos*, de Pascal — “yo había leído debidamente a Pascal en cautividad”¹⁰⁷ —, o que ele chama de “teoria dos aparatos”¹⁰⁸. Tais aparatos não são apenas ‘aparatos’, no sentido de ‘apetrechos’ ou objetos comuns do cotidiano, mas aparatos que oferecem mais do que uma figuração ou representação do poder e seus atributos: são dispositivos e paramentos ostensivos de sua implacabilidade e inexorabilidade de implementação sobre a vida. A regulação é material, exercida sobre os corpos, regulando seu espaço e tempo vitais, sitiado por sua ordem de razões, onde o pensamento acaba limitado pela extensão da ideologia.

Dissemos, ao falar dos aparelhos ideológicos de Estado e das práticas destes, que cada um deles era a realização de uma ideologia (sendo a unidade destas diferentes ideologias regionais — religiosa, moral, jurídica, política, estética, etc. — assegurada pela sua subsunção à ideologia dominante). Retomamos esta tese: uma ideologia existe sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas. Esta existência é material.¹⁰⁹

No entanto, os corpos continuam ocupando os territórios de arte válida ou inválida para a estética ou para a própria regulação; expondo seus nus, sempre que houver uma necessidade artística a ser realizada no mundo, para além de sua constrição. Por um lado, os aparatos assujeitam, por outro são a base material das certezas e constatações sendo, portanto, a base da subjetividade e do juízo.

Essa bipolaridade — assujeitamento e subjetivação — faz do corpo humano o lugar da regulação, dos limites e da constrição, mas torna o aparato do corpo um aparato de resistência: é o corpo que — onde o pensamento parece estagnado e a ideologia constribe — ocupa os espaços, rompe os limites da ética e da estética e quebra, pela expressão e pela mimese, a espinha dorsal da ideologia e da razão, traindo esta pelo riso e sacrificando a primeira pelo

¹⁰⁷ ALTHUSSER, Louis. “La única tradición materialista”. In: *Youkali - Revista crítica de Las Artes e El Pensamiento*, Madri. Tradução de Juan Pedro García del Campo. Dezembro de 2007, p. 133.

¹⁰⁸ PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Por exemplo §82 e §316.

¹⁰⁹ ALTHUSSER, Louis. *A ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1980, p. 84.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

drama. Não é no vagar sem fim do pensamento em seus prós-ao-contras, mas no limite do corpo e sua ousadia de ir além que está o ilimitado: no corpo e seu aparato de expressão, a arte, situada em um limite do pensamento, incitando ao ilimitado.

Nas artes o argumento do ideal de beleza e das formas universais e consagradas cedem lugar a uma ruptura generalizada com as formas tradicionais e os cânones sagrados com a eclosão do impressionismo e do expressionismo. Na música as dissonâncias e ritmos complexos iniciam um processo de questionamento do fundamento da tonalidade que culmina na publicação dos trabalhos do compositor Arnold Schoenberg, na década de 1920¹¹⁰, um dos primeiros artistas que, também filósofo da música, desvencilhou a teoria musical de uma possível ontologia que a caracterizasse universalmente¹¹¹. Mas ao retirar uma possível essência da base teórica de sua análise musical, não viu uma restrição expressiva ou mesmo uma diminuição de amplitude estética, antes viu nisso um indício de transcendência propiciada não pela busca do sublime, mas sim fundado na própria efetividade da linguagem e da estética nas relações vitais imanentes ao modo de vida.

Somente podemos reproduzir o limitado. Contudo, a fantasia pode fazer-se ideia do ilimitado, ou ao menos do aparentemente ilimitado. Portanto, reproduzimos sempre na arte um ilimitado através de um limitado.¹¹²

Valor e juízo

Tomando-se a frase de Freud sobre as funções do juízo em *A Negação*¹¹³, podemos decompô-la em dois momentos:

A função do juízo tem essencialmente duas decisões a tomar.

(i) Deve adjudicar ou recusar a uma coisa uma característica e deve (ii) admitir ou contestar a uma representação a existência na realidade.¹¹⁴

Segundo a interpretação de Christian Dunker¹¹⁵ a frase de Freud denotaria a precedência do juízo de valor (atribuição de qualidades) aos juízos existenciais. No entanto,

¹¹⁰ Por exemplo: SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001; *Suíte op. 25 para piano*. Partitura. 1921-1923.

¹¹¹ FERREIRA JR, Antonio Herci; LEITE, Edson Roberto. “Esclarecimento gramatical, método de verificação e jogos de linguagem: um ensaio sobre Wittgenstein e Schoenberg”. In: *Anais do SEFiM-Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação*, vol. 3 nº 3. Porto Alegre, 2017, p. 283-302.

¹¹² SCHOENBERG, op. cit., p. 299.

¹¹³ FREUD, Sigmund. “A negação”. In: *Obras Completas*, Vol. 16 [1923-1925]. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 256 [ebook], itens não numerados no original.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

preferimos aqui a interpretação formal de que, tanto as afirmações de atribuição de qualidades das coisas quanto afirmação ou negação existencial envolvem valores; nesta última (existencial), o valor positivo, para o que existe, valor negativo para o que não existe, segundo as provas de realidade, por exemplo. Na primeira (universal) o valor das próprias coisas como formas de ordenar razões, construir similaridades, hierarquizar ou configurar a normalidade que, não obstante não seja universal, se expressa e constringe universalmente, em uma universalidade que, assim como a ideologia, é mirada no outro, território da constrição.

Portanto, não existe de fato precedência do valor sobre a afirmação existencial, mas do valor como substrato de quaisquer considerações do juízo sejam elas sobre as qualidades das coisas, sejam sobre a existência delas. Segundo D'Agord : “(i) Asseverar a posse de um atributo equivale a uma proposição universal, (ii) asseverar a existência equivale a uma proposição existencial”.¹¹⁶

Freud se refere, portanto a dois momentos de negação do valor, um de caráter universal, outro existencial. O que também endossa a tese freudiana de que a bipartição “objetivo X subjetivo” é posterior, ou pelo menos não é sentida primariamente pelo eu, e apresenta-se no momento do teste de realidade, e não “inerente às posições do sujeito” segundo a observação e seu suposto objeto. Supondo-se que a subjetividade é posterior à observação, podemos inferir que a observação não está sob comando estrito do sujeito da observação, mas traz, como normatividade efetiva não declarada, as marcas da constituição do território originário. A ideologia atua nesse espaço atemporal e precede o próprio sujeito, sujeitando sua expressividade sob uma rede de aparatos que lhe antecedem, não como uma essência, mas como materialidade. Essa mesma rede, capaz de sujeitar, pode atuar como contratransferência, fonte de certezas suficientes para que o valor tenha seu território transbordado, no retorno de si como valor negado e como princípio de movimento. Se o juízo é a expressão de um valor, o transbordamento do aparato de valoração pode retornar um valor qualitativamente diferente, que arremete o corpo e efetivamente expõe a expressão vetada, por exemplo o referido nu, que tanto choca exposto nas galerias de nosso tempo: mais do que o desnudamento do corpo, reafirmam a centralidade da vida e trazem à tona o subterrâneo insensível, mas efetivamente constritor, da regulação ideológica dos corpos. E de uma forma

¹¹⁵ DUNKER, Christian Ingo Lenz. “Notas sobre a importância de uma teoria do valor no pensamento social lacaniano”. In: *A PESTE: Revista de Psicanálise e Sociedade e Filosofia*, vol. 1 nº 1. 2009, p. 23. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/apeste/article/viewFile/2698/1741>>. Acessado em: 8 de julho de 2013.

¹¹⁶ D'AGORD, Marta. “A negação lógica e a lógica do sujeito”. In: *Ágora*, vol. 9 nº 2. Rio de Janeiro, 2006, p. 242.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

tão inequívoca que, por menor que seja o espaço de suas condições lógicas no território originário, expande novas fronteiras no pensamento e no mundo, por exemplo nos espaços que ocupa exercendo o direito à terra: não se nega logicamente um direito de propriedade, ocupa-se um espaço vital pelo direito à vida, essa forma que não nega a primeira onde é legítima, mas afirma uma nova ordem de razões que pode situa-la para compreensão de si, do mundo e da necessidade da ação de resistência e sobrevivência.

Note-se que o sonho e a imaginação, muitas vezes, dão mais efetividade ao direito vital que sua legislação — tecnicamente objetiva e material (a jurisprudência) — não houvera dado. A própria efetivação como materialidade estética, pode expressar-se como contemporâneo, no sentido em que Agamben diz: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”¹¹⁷. De modo que revele, ao confrontar o escuro de seu próprio tempo, aspectos de um brilho distante porém expressivo de uma humanidade reafirmada na obra de arte, quando revelação sensível de uma comunicação que não se esgota na comunicação e transborda como revelação da resiliência da vida.

Uma só, mas não a mesma

A ideologia é a antístrofe da razão, pois ambas estão ligadas ao ordenamento e persuasão de valores do mundo, disseminadas pelas artes, ciências e vida comum. O termo “antístrofos” — Antistrofoj — é utilizado por Aristóteles, na primeira linha de sua *Retórica*¹¹⁸, quando afirma que “a dialética é a antístrofe da retórica”. Esse termo, normalmente é traduzido por “outra face”, mas cabe uma reflexão mais aprofundada do que seja uma relação antistrófica, pois o uso do termo não parece casual ou trivial. Sintomaticamente, esse mesmo termo — Antistrofo— é utilizado por Sócrates em *Górgias*¹¹⁹, para relacionar a medicina à justiça. A justiça é dita antístrofe da medicina (464b8) e a retórica, uma falsa forma de justiça é comparada [antistrófica] à culinária, falsa forma de

¹¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicstro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 62.

¹¹⁸ ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto e Abel do nascimento Pena. Notas de Manuel Alexandre Júnior, Vol. VIII, tomo I. (Obras completas de Aristóteles) Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e imprensa nacional-casa da Moeda, 2005.

¹¹⁹ PLATÃO. *Diálogos: Protágoras - Górgias - Fedão*. Tradução de Carlos Alberto Nunes e Benedito Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2002.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

medicina (465c1-2)¹²⁰. Além disso, antístrofe também quer dizer conversa e, na música, tem um sentido formal, onde representa um retorno de uma estrofe, mas de forma a modificar suas palavras, mantendo, entretanto, seus princípios rítmicos e tornando claro ao ouvinte tratar-se de uma reapresentação da primeira: diferente, mas reconhecida como outra face. Segundo Aristóteles as duas — retórica e dialética — são igualmente instrumentos legítimos da razão. A dialética utiliza o método do silogismo, operando a partir de premissas explicitadas; a retórica opera com o entimema, um silogismo que pode ter ocultas uma ou mais premissas. Note-se que a afirmação mesma da Retórica (1354a) de que “a ideologia é a antístrofe da razão, pois ambas estão ligadas ao ordenamento e persuasão de valores do mundo” é um entimema, que omite a premissa que afirma que, efetivamente, duas coisas que operam sobre ordenamento e persuasão de valores são uma a outra face da outra e conversam entre si. Significativamente, a afirmação sobre a relação entre ética e estética, de Wittgenstein, também pode ser isoladamente tomada como um entimema: “ética e estética são uma só”, não se deixam exprimir e são transcendentais.¹²¹

Dizer que a ideologia é antistrófica da razão é afirmar duas coisas: (i) que são da mesma extensão, isto é, não existe fora da ideologia, assim como não existe fora da razão e que se voltam para o mesmo objeto: o valor. (ii) Entretanto, que utilizam meios e procedimentos diferentes e têm também funções diferentes. Uma volta-se para a persuasão, outra para a justificativa. A ética e a estética são uma só nessa mesma relação de antistrofia, por operarem nas relações cotidianas que comandam o tempo e o espaço vitais. Não se pode defini-las de forma universal, mas pode-se implementá-las universalmente e censurar ou julgar em nome delas através de aparatos de poder. São suporte e lastro de humanidade entre pessoas que, imersas em um modo de vida, participam de uma e de outra. E, nas formas da teoria ou da crítica, são lastros ontológicos e fontes de certeza habitual. Não podem ser explicitadas ou definidas, mas podem persuadir em sua ordem de razões.

¹²⁰ Conferir: ARISTÓTELES. *On Rhetoric – A theory of civic discourse*. Tradução de George A Kennedy. New York: Oxford University Press, Inc, 2007, p. 30, nota 4 do tradutor e comentador George Kennedy.

¹²¹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. 2º ed. São Paulo: Edusp, 1993, p. 277. [Disponível em: *Edição bilíngue*], §6.421.

Das condições de verdade para o método de verificação

A aproximação entre ética e estética vem sendo afirmada por diversos pensadores, desde a polêmica sobre a pós-modernidade até o pensamento mais contemporâneo. O ponto que se quer destacar aqui é a funcionalidade, pregação e papel ambíguo que vem ocupando a ética sobre a estética, proporcional à ingerência da ideologia na razão. Isso acaba configurando uma situação em que o valor não está propriamente na produção de arte, mas nos critérios de verificação de valor. Mesmo que pareça apenas uma afirmação trivial, isso preocupou também Wittgenstein. Se no *Tractatus* o sentido era dado pelas condições de verdade, Wittgenstein reformulou esse entendimento e reapresentou o sentido, nas *Observações Filosóficas* como sendo função do método de verificação: “Entender o sentido de uma proposição significa saber como a questão de sua verdade ou falsidade tem de ser decidida.”¹²² Percebemos que toda pergunta tem sempre um método correspondente para descobrir a resposta, isto é, segundo Wittgenstein “uma pergunta denota um método de procura”¹²³. O que chamamos de vontade tem o seu espaço vinculado a um espaço que é exterior e que, para entender o sentido de uma proposição, “temos de encontrar o caminho que leva do lugar em que estamos ao lugar em que a questão é decidida”¹²⁴.

Não se pode comparar uma figuração com a realidade a menos que se possa confrontá-la com um padrão [de medição]. Tem-se de poder ajustar a proposição à realidade. A realidade que é percebida toma o lugar da figuração.¹²⁵

O que parece mais ou menos intuitivo, mas desconcertante para uma estética que almejasse expressar, por si só, uma beleza que a ligaria a um universo essencial, ou uma arte que esperasse de si a expressão funcional de valores efetivos e universalmente bons e verdadeiros a serem persuadidos, ou em uma pedagogia permanente. Ao contrário, parece apresentar-nos uma arte cuja universalidade tem o seu sentido definido em termos de suas regras de verificação e discernimento, estando, portanto, mais próxima de ser um modelo de sua própria teoria do que de ser a expressão de uma essencialidade ou mesmo uma relatividade: transbordando a figuração sem, entretanto, recusá-la em nome de uma abstração pura. Assim como os aparatos tinham caráter ambivalente — assujeitamento e subjetivação

¹²² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observações filosóficas*. Tradução de Adail Sobra e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2005, p. 61, §43.

¹²³ Id.

¹²⁴ Id.

¹²⁵ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

— a forma de transbordamento também se dá a partir da limitação da operação estética. Essa ambivalência permite ver, na obra de arte, uma dupla potência, que acaba expressando-se em seu eterno pró-ao-contrário da história da arte: figurar o mundo em seu retrato ou transbordar o mundo em sua expressão abstrata?

Se a razão apresenta seu método de verificação como princípio de ação a ideologia julga a partir de um fim em si mesmo. Por isso, uma — a razão — se mostra e se retrata e a outra — a ideologia — se oculta e se justifica na sua prática. A primeira nos leva a julgar as razões da obra, a outra nos incita a valorizar e ajuizar. Algumas vezes, ocorre de o valor transitar indistintamente na razão, ideologia, ética e estética como uma só coisa, o movimento do corpo, em seu entendimento, “*conatus*” e movimento bruto.

A ciência, nos mais diversos campos, mostra-se cada vez mais presente e mais fortemente controlando os corpos e os tempos humanos através de prescrições e distribuição vital. A arte torna-se cotidiana e corriqueira na vida humana, mas tanto a certeza científica quanto a estética estão sob o questionamento de poderem mesmo postular uma objetividade ou subjetividade tais que garantissem certezas verazes ou estéticas universais e forçam-se como puras narrativas que se escolhe, como um *self-service* conceitual que nos permitisse, sem operar a ética, intentar um simulacro desta. Acobertamento ou revelação, que oscila entre a persuasão de si mesma — como beleza estética — e a persuasão de si como afirmação ideológica de valores éticos do mundo, numa arena onde ao mesmo tempo pode ser instrumento de manipulação do universo significativo e revelador dos próprios instrumentos de manipulação.

Paradoxalmente, é nos momentos de cerco ou trincheira, ou em períodos obscuros e que precisam que haja arte, que surge a arte em sua plenitude e faz o mirar fixo no escuro do tempo uma resistência tal que, afinal, nos possibilita continuar vivendo e resistindo, tornando completamente indiferente e inútil o que pensamos ou definições da arte ou estética, pois já ocorreram como feixe de sensações. Resiliente não porque resista em suas ideias ou em suas vanguardas, mas porque justamente quando mais precisamos, a arte torna-se esplendor de um meio resistente e resiliente de humanidade, de fazer arte e de tentar fazer da vida arte. Também nesses momentos é que nos encontramos sós diante de uma decisão, sem poder recorrer a uma ontologia, a uma relatividade teórica ou a uma demonstração, o que nos rouba o espírito e nos fixa e nos suspende como numa imagem-enigma no pensamento, agora sem relativismos, pois recompõe a necessidade ontológica de uma decisão.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Revisão Técnica: Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

_____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Tradução de Luiz João Baraúna. (Os Pensadores) São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicstro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALTHUSSER, Louis. *A ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

_____. “La única tradición materialista”. In: *Youkali - Revista crítica de Las Artes e El Pensamiento*, Tradução de Juan Pedro García del Campo. Madri, dezembro de 2007.

_____. *Sobre a reprodução*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2º ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

ARISTÓTELES. *On Rhetoric – A theory of civic discourse*. Tradução de George A Kennedy. New York: Oxford University Press, Inc, 2007.

BROSSES, Charles de. *Du Culte des Dieux Fétiches ou parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie* 1760. Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres du Ministère de la Recherche et du Ministère de la Culture. Corpus des Oeuvres de Philosophie en Langue Française. Paris: Fayard, 1988.

D'AGORD, Marta. “A negação lógica e a lógica do sujeito”. In: *Ágora*, vol. 9, nº 2. Rio de Janeiro, 2006.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. “Notas sobre a importância de uma teoria do valor no pensamento social lacaniano”. In: *A PESTE: Revista de Psicanálise e Sociedade e Filosofia*, vol. 1, nº 1. 2009. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/apeste/article/viewFile/2698/1741>>. Acessado em: 8 de julho de 2013.

FERREIRA JR, Antonio Herci; LEITE, Edson Roberto. “Esclarecimento gramatical, método de verificação e jogos de linguagem: um ensaio sobre Wittgenstein e Schoenberg”. In: *Anais do SEFiM-Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação*, vol. 3, nº 3. Porto Alegre, 2017.

FREUD, Sigmund. “A negação”. In: *Obras Completas*. Tradução de Paulo César de Souza. Vol. 16 [1923-1925]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

MARX, Karl. *O capital: Crítica da Economia Política*. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PLATÃO. *Diálogos: Protágoras - Górgias - Fedão*. Tradução de Carlos Alberto Nunes e Benedito Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. *Suíte op. 25 para piano*. Partitura, 1923 de 1921.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observações filosóficas*. Tradução de Adail Sobra e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. 2^o ed. São Paulo: Edusp, 1993. Edição bilíngue.

**“Um Eros que sonha”: o erotismo e a mulher na metafísica da moda em
Walter Benjamin**

Brunno Almeida Maia¹²⁶

Desde a ascensão política, econômica e social da burguesia no início do século XIX, buscou-se retratar os caracteres, as fisionomias e os gestos de suas identidades na literatura, nas artes em geral, na história e nas ciências humanas.¹²⁷ Por outro lado, no exato momento desta tentativa de extrair da descrição e da análise a forma e o conteúdo da classe dominante, a própria burguesia se viu diante da tarefa em concluir a sua “missão histórica”, criando para si um espaço, um lugar, uma gestualidade que lhe conferisse uma identidade digna de grandeza, tal como a ocupada anteriormente, no Ancien Régime, pela aristocracia. Assim, os elogios de Marx ao caráter revolucionário da burguesia nas revoluções modernas revelam uma trama e uma urdidura: a história da chegada da burguesia ao poder, no empírico, tem como reverso, na vida do espírito, a tomada da sua consciência (falsa consciência) enquanto busca por uma criação identitária.¹²⁸

Por seu turno, a classe trabalhadora – sem as mediações histórico-conceituais exigidas, que não nos cabem nesta análise – despossuída e despida das integridades de suas identidades (consciências), portanto, pertencente a um “não-lugar”, tende a imitar – tal como a minuciosa análise de Georg Simmel nos mostrou –¹²⁹ os gestos daqueles que possuem tal lugar. Se há uma solidariedade entre a classe dominante e a classe dominada, esta se encontra sob o “signo de saturno”, a melancolia, como perda de espaço, de exílio e de estrangeirismo na segunda, mas, também, como satisfação do desejo não de seus impulsos, mas sempre à espera do momento oportuno para gozar o triste gozo do outro.

Nesse sentido, que a Moda, mas também a pintura, a fotografia, e, depois, o cinema podem ser considerados como espaços miméticos de produção e difusão da constituição dessa

¹²⁶ Pseudônimo de Bruno César de Almeida Souza, mestrando em Filosofia pela UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo). E-mail: brunnoalmeidamaia@gmail.com. Agência de financiamento: CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

¹²⁷ Um exemplo desta tentativa posterior é o trabalho de análise da ascensão da figura do burguês na literatura por Franco Moretti. Cf. MORETTI, Franco. *O burguês – Entre a história e a literatura*. 1ª ed. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

¹²⁸ Refiro-me ao Marx do *Manifesto do Partido Comunista* (1848). Cf. ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista – 1848*. Tradução de Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 27-28.

¹²⁹ Para este assunto Cf. SIMMEL, Georg. *Filosofia de Moda e outros escritos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

gestualidade, que, de maneira dialética, tanto legitimam a figuração da burguesia, como “fazem aparecer” as contradições desse fenômeno.¹³⁰ Um exemplo dessa contradição encontra-se na própria história e na estrutura de organização da Moda no século XIX; a galeria vultosa de extraordinários gênios criadores – no registro de uma cultura patriarcal – que possui como antítese a massa anônima de mulheres trabalhadoras na indústria têxtil, não poderia ter uma síntese mais escandalosa numa sociedade dividida entre o espaço público e social (trabalho e política) reservado às ações e aos discursos dos homens, e o espaço privado (lar) como confinamento da mulher: era à “dama da sociedade”,¹³¹ e também à “angústia da eterna gata borralheira”, a operária, que a Moda na sua fase nascente na Modernidade, como figuração do imaginário coletivo, ocupou-se em escrever a textura do sonho para a constituição de uma possível “identidade feminina”.

No trabalho de análise do capitalismo cultural do século XIX, intitulado *Passagens* (1927-1940), Walter Benjamin ao analisar a moda como “metafísica do tempo”,¹³² e como alegoria central para a compreensão da noção de Modernidade, reformula o conceito de “fetichismo da mercadoria” em Marx, a partir da dialética entre a mulher e o sentido erótico da mercadoria na moda. Em primeiro lugar, Benjamin não condiciona a análise apenas às clássicas oposições entre classes sociais, como nas leituras antecessoras sobre o assunto em Thorstein Veblen e Georg Simmel,¹³³ mas, ao introduzir a dialética entre a mulher e a mercadoria, reconduz o fenômeno social da moda como conceito para a esfera filosófica.

Para tratar do erotismo na moda, Benjamin realiza uma aproximação – muito particular – do tema do “fetichismo da mercadoria” em Marx, aliando-o com a centralidade e o papel do desejo em Freud, e formula o conceito de “sex appeal do inorgânico”, destacando o sentido erótico da mercadoria que “não reconduz ao trabalho do produtor, mas se relaciona com o consumidor, suscitando as suas fantasias”.¹³⁴ A mulher como a figura central dessa

¹³⁰ É o que buscamos expor num outro ensaio, intitulado *Pequena história da gestualidade* (2017). Cf. MAIA, Brunno Almeida. “Pequena história da gestualidade”. In: *Tempos de exceção: ensaios sobre o contemporâneo*. São Paulo: Editora Cosmos (no prelo).

¹³¹ Para a questão da divisão entre espaço privado e espaço público e social na Modernidade Cf. ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. 11ª ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. A questão desta divisa entre público e privado, com recorte de gêneros, aparece em OKIN, Susan Moller. “Gênero, o público e o privado”. In: *Estudos Feministas*, n. 16, v. 2. Florianópolis: Maio-agosto/2008, p. 305-332.

¹³² BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução de Ana Luíza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 130.

¹³³ Cf. VEULEN, Thorstein. *A Teoria da Classe Ociosa – Um estudo econômico das instituições*, 1974. E SIMMEL, op. cit., 2008.

¹³⁴ MATOS, Olgária. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 272.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

metafísica,¹³⁵ carrega “os objetivos de estímulos eróticos da moda”,¹³⁶ antevistos pelo colecionador e historiador Eduard Fuchs, citado por Benjamin,¹³⁷ e pelas recorrências históricas expostas no Arquivo B das *Passagens*, como, por exemplo, a tendência no Segundo Império de usar as largas abas do chapéu boneca – dobradas – indicando como a crinolina da saia deve, também, “ser dobrada para facilitar o acesso sexual do homem à mulher”.¹³⁸

No *Capital*, de Marx, o caráter misterioso e enigmático da forma-mercadoria aparece, enquanto fenômeno, como aquilo que encobre as “características sociais do trabalho dos homens”.¹³⁹ Como trabalho morto, portanto abstrato, na mercadoria, opera-se a famosa inversão marxiana entre o sujeito e o objeto, ou seja, as coisas adquirem qualidades humanas e anímicas, e as qualidades humanas se objetificam como coisas – daí, as derivações do termo fetiche tribal, como “objetos inanimados” que “possuem poderes inexplicáveis (...) ‘feitiço’ e ‘encantamento’, ‘sortilégio e estupor’”. O fetichismo da mercadoria é a quintessência da falsa consciência, pois uma “relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”.¹⁴⁰ Fantasmagórica, no sentido de *fantásmata*, *eidolon*, simulacro, “imagem das coisas”, que desfaz a velha dicotomia entre essência e aparência, uma vez que, nesta fase do capitalismo como sociedade de massas, a mercadoria não diz respeito apenas ao material, mas como *mercadoria visual* desperta desejos, estilos, comportamentos e valores, e possui “um poder dissolvente (da realidade)”.¹⁴¹ Reformulado no “sex appeal do inorgânico”, o “fetichismo da mercadoria”, produz – no sujeito de conhecimento – imagens de desejo, “oscilantes entre orgânico e inorgânico, o animado e inanimado, transitando em espaços animistas e fetichistas de objetos mortos-vivos”.¹⁴²

Aqui a moda inaugurou o entreposto dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o desejo e o cadáver. Seu espigado e atrevido caixeiro, a morte, mede o século em braços e, por economia, ele mesmo faz o papel de manequim e gerencia pessoalmente a liquidação que, em francês, se chama *révolution*. Pois a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando

¹³⁵ BUCK-MORSS, op. cit., p. 134.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Ed. UFMG, 2006, B 7a, 4.

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 154-156.

¹³⁸ BENJAMIN, 2006, B 10, 1.

¹³⁹ MARX, Karl. *O capital – Crítica da Economia Política*. 3ª ed. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 81.

¹⁴⁰ Ibid., p. 81.

¹⁴¹ MATOS, op. cit., p. 218.

¹⁴² Id., p. 222.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

a morte a procura com os olhos para bater nela. Durante um século, a moda nada ficou devendo à morte. Agora, finalmente, ela está prestes a abandonar a arena. A morte, porém, doa a armadura das prostitutas como troféu à margem de um novo Letes que rola pelas passagens como um rio de asfalto.¹⁴³

A relação dialética entre a mulher e a mercadoria, o desejo e o cadáver, reconduz o último, principal emblema do barroco do século XVII, o *Trauerspiel*, como alegoria da beleza feminina na modernidade do XIX. A Modernidade cita a obsessão dos poetas barrocos pela descrição do corpo feminino em seus pormenores – o gosto alegórico pela fragmentação – tal como o manequim na vitrine e as suas partes móveis, e o cadáver na mesa de dissecação,¹⁴⁴ comparando-o com matérias inorgânicas. Neste caso, a mulher traz consigo a marca do corpo que – por definição biológica – é o orgânico, aquilo que perece e conhece as vicissitudes da passagem do tempo, mas também como portadora da fecundidade representa a fertilidade e a vida, e aquilo que lhe faz justiça: o desejo. A mercadoria – como vimos acima com Marx – enquanto algo morto, abstração do tempo social do trabalho, cujo valor se dá pela acumulação do trabalho morto nela cristalizado, identifica-se, na citação, com o cadáver como alegoria da própria morte, do inorgânico. O próprio conceito é dialético, pois ao nomeá-lo de “sex appeal do inorgânico”, Benjamin não evita a contradição, uma vez que, por definição, o *sex appeal* pertence ao ser erótico, aquilo que desperta o apelo sexual que o amado provoca no amante.¹⁴⁵

Na moda, “a fantasmagoria das mercadorias adere o mais rente à pele. Ora, a roupa fica, literalmente, na fronteira entre o sujeito e o objeto, o individual e o cosmos”.¹⁴⁶ Essa proximidade do inorgânico (roupa) com o orgânico (o corpo que veste), causa uma “reversão dialética”, que inverte o que era da ordem do sujeito e o que era da ordem do objeto; pela Moda e as suas “eternas novidades”, promessas de felicidade, de juventude e de vida, o orgânico (corpo) ao vestir o inorgânico (roupa), engana a morte, ela, a moda, é a superação, supressão (*Aufhebung*) a “paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher”, que suprime as clássicas noções dos ciclos vitais. Duplo deslocamento, da relação do sujeito com o tempo, uma vez que a transitoriedade da natureza passa para as mercadorias, também deslocamento sexual, pois Eros, que não está mais no sujeito de conhecimento, faz como leito para o seu errático sonho as tramas e urdiduras das vestimentas expostas nas vitrines. Proust ilustra esse Eros no trecho da *Recherche*, no qual o narrador presente o rompimento com a

¹⁴³ BENJAMIN, 2006, B 1,4.

¹⁴⁴ *Ibid.*, B 9, 3.

¹⁴⁵ BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 131.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

amada Albertine, pela alusão à ornamentação do vestido do costureiro Mariano Fortuny usado pela personagem, “árabe como Veneza”, “com pássaros orientais que significam alternativamente morte e vida se repetindo na cintilação do tecido”. No lugar do último beijo, Albertine se afasta do narrador, “com o tipo de obstinação instintiva e nefasta dos animais que pressentem a morte”.¹⁴⁷

Partindo da opereta italiana *Diálogo da Moda com a Morte* (1824),¹⁴⁸ de Giacomo Leopardi, citada como epígrafe do Arquivo B do projeto das *Passagens*, Benjamin sentencia: “Toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo”.¹⁴⁹ Levando essa ideia às últimas consequências, Benjamin amplia a potência de consanguinidade entre a moda e a morte, no exemplo da figura da prostituta, que encarna todas as contradições do capitalismo, e é a sua forma mais bem acabada, pois une a mercadoria no mesmo corpo de quem a vende, e que recebe da moda – ele se refere às prostitutas idosas das passagens de Paris no XIX que se vestiam com as últimas novidades da moda –¹⁵⁰ a armadura como um “troféu à margem de um novo letes que rola pelas passagens como um rio de asfalto”.

O Letes, citado no Livro X d’*A República* de Platão, era o rio que, na alegoria platônica, fizera Er, ao beber de suas águas, “esquecer-se” das formas inteligíveis que contemplara no Mundo das Ideias.¹⁵¹ Na Modernidade, o Letes não é mais aquele rio que o viajante deveria passar antes de ir em direção às Moiras, tecelãs que selavam as sentenças do destino e dos acasos, mas um asfalto cinzento que anunciava, pelo feérico das vitrines das galerias e das passagens de Paris, que a forma-mercadoria inserida como *mercadoria visual* na moda é, também, um fenômeno para a percepção do tempo na consciência histórica: próxima à pele do corpo feminino permite que a mulher celebre, a cada instante, ininterruptamente, “durante sessenta segundos, cada minuto”,¹⁵² a juventude. Pelos adornos e pela maquilagem, o esforço de *antiphysis* da mulher para ser sempre bela e jovem a conduz

¹⁴⁷ PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Alencar. São Paulo: Editora Globo, 2005, p. 163-165.

¹⁴⁸ LEOPARDI, Giacomo. *Diálogo Opúsculos morais (Operette morali)*. Tradução de Vilma de Katinsky Barreto de Souza. São Paulo: Hucitec/Instituto Italiano de Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1991.

¹⁴⁹ BENJAMIN, 2006, p. 117.

¹⁵⁰ BUCK-MORSS, op. cit., p. 135.

¹⁵¹ Cf. PLATÃO. *A República*. 14ª ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbennkian, 2014, 615a - e.

¹⁵² BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas v. 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 35.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

novamente ao Hades pela “temporalidade infernal da moda”;¹⁵³ que é a repetição. Presa pela âncora do “eterno presente”, contínua atualização da simulação da juventude e recusa do envelhecimento, o inorgânico vence o orgânico, o esquecimento vence a memória.

Evidentemente, que o “pano de fundo” da relação orgânico e inorgânico é o clássico tema da filosofia, a dialética natureza e cultura. Uma vez que a Modernidade rompera com essa noção, pois pela razão instrumental é possível, inclusive, conhecer a natureza para subjugar-la,¹⁵⁴ e, por definição, natureza (*physis*), desde a filosofia antiga é o reino do necessário, e não do contingente, torna-se indispensável repensar a criação da gestualidade “feminina” na perspectiva da temporalidade histórica. Isto significa dizer duas coisas, a primeira, que na relação entre orgânico e inorgânico, Moda e morte, prevalece a ideia de que as mulheres – e os homens – no culto à juventude possuem como horizonte de perspectiva na busca da simulação do envelhecimento não fundamentalmente a beleza, mas uma maneira de lidar com a angústia (*Angst*) da morte; a beleza que a cada dia se renova é o velamento da morte. A segunda, com o declínio da relação do homem com o cosmos e a natureza desde o advento da Idade Moderna, o belo não possui mais a natureza como medida.

Contestando a teoria geral do belo das filosofias do século XVIII, o poeta Charles Baudelaire, analisado por Benjamin,¹⁵⁵ afirma que tudo aquilo que advém da natureza não pode ser considerado como belo e virtuoso. Numa espécie de “educação dos gostos”, a natureza nada tem a ensinar ao homem, pois nela as maiores violências, como o parricídio, o infanticídio e o canibalismo são praticadas. Assim, a virtude é uma criação – e como toda criação é artificial – que visa erradicar o mal, algo natural, para instaurar o bem pelo poder de agir próprio da virtude. A mulher, ao pintar o rosto com a maquiagem, não apenas se diviniza, como faz “desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela injuriosamente semeou”.¹⁵⁶ A pintura no rosto cria uma “unidade abstrata na textura e na cor da pele”, assim como a malha do vestido, que aproxima a mulher da estatutária antiga, e a torna próxima dos deuses.

No ensaio *O belo, a moda e a felicidade* (1869), ao observar as gravuras de Moda da Revolução Francesa ao período do Consulado, o poeta afirma que “esses trajes que provocam

¹⁵³ BENJAMIN, 2006, B 2, 4.

¹⁵⁴ Todo o trabalho de Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (1944) aponta para esse sentido. Cf. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Marx. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

¹⁵⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas v. III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles. “Elogio da maquiagem”. In: *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 64.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

o riso” exercem “(...) um fascínio de uma dupla natureza, ou seja, artístico e histórico”.¹⁵⁷ Dessa sensibilidade, extrai uma teoria geral do belo para a Modernidade, na qual em oposição ao belo eterno, invariável e absoluto, existe um elemento “relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, à época, a moda, as moral, a paixão”.¹⁵⁸ Essa beleza histórica traz a marca da “temporalidade infernal” da Moda, que, novamente, figura no poema *A uma passante* de *As Flores do Mal* (1857),¹⁵⁹ na mulher que transita entre a massa anônima da Paris do XIX, numa rua em frenético alarido, “com sua mão suntuosa/ Erguendo e sacudindo a barra do vestido”. Adiante, o poeta/ amante descreve as “pernas de estátuas” da mulher amada que desaparece na multidão. Ora, as referências ao vestido, peça-chave do guarda-roupa feminino até o início do século XX, e às pernas de estátuas remetem justamente à beleza da Antiguidade Clássica, pois o vestido, irmão distante da túnica greco-romana, traz a marca da temporalidade baudelairiana entre o belo eterno e a beleza histórica. Por isto, que para Benjamin, o “eterno, de qualquer modo, é, antes, um drapeado de um vestido do que uma ideia”.¹⁶⁰

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Marx. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. 11ª ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

¹⁵⁷ Ibid., p. 08.

¹⁵⁸ BAUDELAIRE, 1996, p. 10.

¹⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

¹⁶⁰ BENJAMIN, 2006, p. 107.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

_____. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *Obras Escolhidas v. I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras Escolhidas v. II. Rua de Mão Única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras Escolhidas v. III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Ed. UFMG, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

BUENO PEZZOLO, Dinah. *Moda e arte: releitura no processo de criação*. São Paulo: Editora Senac, 2013.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*. Cotia, SP: Ateliê, 2008.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista – 1848*. Tradução de Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2001.

LEOPARDI, Giacomo. *Opúsculos morais (Operette morali)*. Tradução de Vilma de Katinszky Barreto de Souza. São Paulo: Hucitec/Instituto Italiano de Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero – A moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAIA, Brunno Almeida. *Tempos de exceção: ensaios sobre o contemporâneo*. São Paulo: Editora Cosmos (no prelo).

MARX, Karl. *O capital – Crítica da Economia Política – Vol. I*. 3ª ed. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

MATOS, Olgária. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Discretas Esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2006.

MORETTI, Franco. *O burguês – Entre a história e a literatura*. 1ª ed. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

PLATÃO. *A República*. 14ª ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

PROUST, Marcel. *A prisioneira – Em busca do tempo perdido*, v. 5. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Alencar. São Paulo: Editora Globo, 2005.

SIMMEL, Georg. *Filosofia de Moda e outros escritos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

VEBLEN, Thorstein. *A Teoria da Classe Ociosa – Um estudo econômico das instituições*. Tradução Olívia Krähenbühl. São Paulo: Ática, 1974.

Vaga carne: corpo híbrido

Carina Maciel Gonçalves

Introdução

A peça que também é filme, *Vaga Carne* da dramaturga, atriz e diretora Grace Passô está na interseção das diversas formas de transição de uma obra do teatro para o cinema, do corpo para a imagem. Este texto propõe-se a pensar pela noção de *híbrido* e formas como a noção do *infamiliar* pela Psicanálise pode servir de instrumental ao experienciar as difusões de *Vaga Carne* (2016), de Grace Passô pelo filme, pela peça e por sua poética. Assim o texto segue à discussão referente ao *hibridismo*, seguido da elaboração a partir da Psicanálise; e concluindo em sua política, frente à sua poética no contexto de inserção.

Hibridismo e glanuralidade¹⁶¹

Recorri ao termo *hybris*, que em sua mitologia do termo grego, remete ao desacordo ou descomedimento; remontando a um excesso que considerarei aqui ao elaborar sobre a obra de *Vaga Carne* e sua trama, híbrida, nas distintas linguagens a que o termo se propõe e nas suas consonâncias com a Psicanálise, na leitura da obra. A glanuralidade se constrói no texto como o atravessamento da poética do teatro e seu enredo para o cinema, no procedimento em que realoca pela densidade ótica a vivência da *infamiliaridade* do espectador, o excesso e o transbordamento, pela composição de Grace Passô transmitido para as telas de cinema. A imagem e o corpo - negra, resiste de forma sutil na “briga por respeito” em sua transmutação de composições em um contorno à *transitoriedade* (efemeridade) do tempo, foi uma forma sublimatória de criação: de transpor o objeto (corpo) pela maleabilidade e manejo dos dispositivos artísticos.

¹⁶¹ “Glanuridade, ou glanuridade RMS, é uma quantificação numérica do ruído do grão fotográfico e é igual ao valor rms (do inglês root-mean-square) das flutuações na densidade ótica medidos com um densitômetro de abertura de 0.048 mm (48-micrômetros) num filme que foi exposto e revelado com uma densidade média de 1.0 (ou seja, que transmite 10% da luz que incide no filme revelado).” Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre. Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%A3o_\(fotografia\)#cite_note-1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%A3o_(fotografia)#cite_note-1)>. Acesso em: 28 de julho de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Localizando assim, pelo tensionamento proposto na mutação de linguagens artísticas a criação na obra das distintas visões e do que se torna visível para cada espectador, experienciado na sublimação. *Vaga Carne* é uma obra que foi transposta do teatro para o cinema, a mudança *espacial* e *corporal* proposta por esta transitoriedade convoca à elaboração sobre o corpo e a presença, do teatro ao cinema e da performance, pelo seu *setting* e as condições que o envolvem e o tornam visíveis. Tratarei a seguir os pontos em que a percepção do hibridismo como ponto de mutação (de linguagens), pelo manejo dos distintos dispositivos artísticos, se estabelece no que costurarei aqui como sendo a fusão da:

luz [1], as condições forma-fundo do objeto [2], nosso saber a seu respeito e, terceiro elemento, aqui o crucial, uma pluralidade de gradações [3] que o termo cor é insuficiente para designar, uma vez que, além da constância que tende a restabelecer em certas condições uma identidade percebida com a gama denominável em diferentes comprimentos de onda, existem os efeitos conjugados de reflexo, irradiação e transparência, cuja correlação nem sequer é inteiramente redutível ao achado da arte para o artifício de laboratório.¹⁶²

A corporalidade da obra de Passô recoloca-se pelo hibridismo de técnicas, de ambientes, falas e gestos que foram transpostos para o filme e contribuíram com os três elementos, que citarei: as relações que estabelece com o jogo¹⁶³ de iluminação, a luz entre o teatro e o cinema e construção do cenário; com as condições forma-fundo do objeto, pela expografia e a mudança para a sala de cinema, o *setting*; e a imensa gama de fios, de onda, e seus desdobramentos teciduais e ópticos influenciando na cena. Das distintas formas de hibridização visual, que se configura, discutirei a seguir sobre os elementos de composição que listei a partir também da conjunção de outras obras, contemporâneas, que auxiliam no coser deste texto.

Luz [1]

O jogo de luz, proposto no filme, se dá junto à experiência de som. A performance que caracteriza a passagem híbrida de sua obra entre a interação ator, espectador, no surgir da imagem do corpo falante passa o ocupar a cena ao invés da voz ocupando a sala escura, e então deixa de ser um ruído, o pensamento, colocando o corpo em jogo com a luminosidade

¹⁶² No trecho de Lacan em comentário à obra de Merleau-Ponty o diálogo com o ensaio *A dúvida de Cézanne*, traz os apontamentos para a análise da questão da visão e do visível (LACAN, Jacques; Maurice Merleau Ponty. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003).

¹⁶³ “Atividade que tem fim em si mesma.” (FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p. 5).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

do *setting*, e a sala de cinema deixa de ser o simulacro da caixa preta¹⁶⁴. Passô ao vocalizar, pela expressão artística, configura uma nova densidade sonora na composição da cena que se estabelece tanto pela ausência de luz, quanto pela presença (de voz) no *setting* transposto.



Fotografia 1 - Limite de uma projeção I. Fonte: LAMELAS, 1967.

O tensionamento da vaga escuridão que inicia nos primeiros minutos a partir da tela preta, do filme e da sala de cinema, se articula à obra de David Lamelas, cuja investigação sobre o vazio é melhor elaborado aqui como um espaço *entre*. Tanto a luz quanto o som ocupam espaços, a apresentação no filme do corpo negro e visível rasga o vazio da voz pela imagem, que lampeja como ruído/pensamento, até mostrar sua forma e então invadir como corpo e som a tela, uma voz negra. A não imago que se apropria da sala de cinema na sua ausência de luz passa a transpor e se localiza através da fotografia que se apropria do espaço e então dá seus contornos e formas ao objeto voz, não disposto enquanto corpo visível na imagem, na tela.

É um recorte dos tempos e dos 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 experiência¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Sistema de registro de voz e dados.

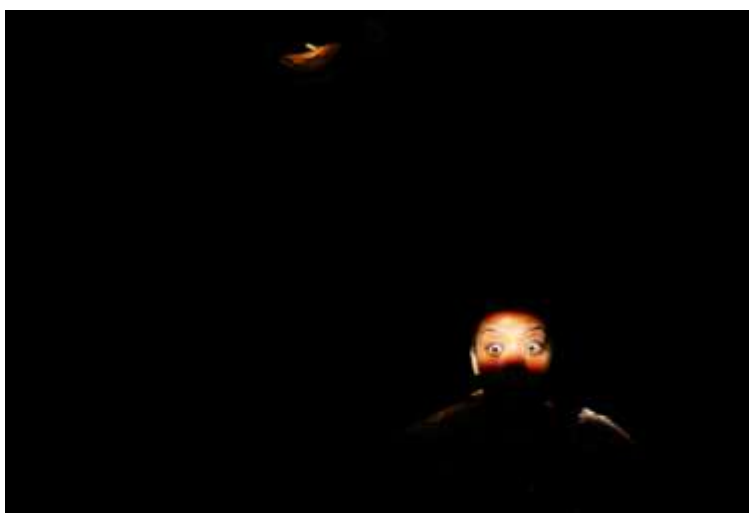
¹⁶⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/ Ed. 34, 2005, p. 16

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Forma-fundo do objeto [2]

Ao formar-se por som e suas as plasticidades ocupando ambientes distintos, o que torna a obra residual, no sentido de uma produção contemporânea, faz-se pela matéria que lhe é dada: o corpo. As distinções entre forma e fundo se dão no objeto carne e seu eco na transmissão de um corpo virtual (voz) a possibilidade de difusão digital, que resta, tanto entre o resíduo sonoro e a linguagem do cinema, quanto no teatro-performance. Assim, o som, elemento/ resíduo em Vaga Carne traz consigo a dimensão de corpo-voz e produz a forma-fundo do objeto em suas distintas expressões artísticas.



Fotografia 2 - Performance, Vaga Carne. Fonte: KNEVELS, 2016.

Glanuralidade [3]

Acrescento a noção de infamiliar e de transitoriedade para pensar as flutuações na densidade ótica e sonora, resultantes da obra. Os furos pelos quais se transmite seu hibridismo assumem na sua proposição estética, pelas alterações sonoras e óticas (luz, penumbra e escuridão) o dinamismo e a transitoriedade teatral e performática que compõe o filme. Em *O infamiliar* (1919), por uma estética freudiana, descreve-se por “angústia e o horror”¹⁶⁶ (FREUD, 1919, p. 29) e a *Transitoriedade* (1916), elaborando sobre seu tempo e a guerra: “Se

¹⁶⁶ FREUD, Sigmundo. “O infamiliar [Das Unheimliche]”. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Edição comemorativa bilíngue (1919-2019). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

antes o luto for superado, isso mostrará que nossa elevada avaliação dos bens culturais não sucumbiu à experiência de sua fragilidade¹⁶⁷.” (FREUD, 1916, p. 224).

Assim, conjugo que a hibridização de Vaga Carne, pelos aparelhos¹⁶⁸ artísticos distintos parte de uma transitoriedade inerente ao movimento contemporâneo de uma arte engajada, em ato e efêmera; que não simula, mas suscita o atravessamento, dos fueros, dos lutos e da angústia do horror, inventando a partir de sua repetição. A proposição da granuralidade opera assim como a pulsão, a partir do interior do próprio organismo em uma força constante que marca pelas tentativas de fuga a apreensão e captura do grão, do furo, na imagem que lhe confere a partir da densidade óptica que é retomada na composição de som e luz, em Vaga Carne.

Vaga Carne como arte em ato

“*Corpos Adiante* é o mote das discussões e da programação da 22ª Mostra de Tiradentes em 2019”¹⁶⁹, o espaço de debate das políticas e poéticas que se inserem no cinema hoje e a homenagem a Grace Passô trouxe em sua proposição uma forma de resistência e apresentou a transitoriedade de diferentes poéticas para o cinema, em suas políticas de borda dos diferentes manejos artísticos emerge a potência de sua contemporaneidade. Um convite ao olhar a produção do cinema brasileiro, na trajetória de conscientização da mulher negra nas artes, na sua dimensão coletiva e individual, do corpo e da subjetividade que implica ser negro, no Brasil.

O teatro sendo uma arte que mira o corpo e inscreve esse corpo no espaço, na Mostra de cinema, *Corpos Adiante*, o debate sobre “*a carne mais barata do mercado*” surgiu por uma transposição de elementos de natureza teatral, para a apreensão cinematográfica da obra, com o tom de performance translocado sendo distintos os usos das ferramentas e da técnica envolvida na produção; uma expressão que partiu do teatro e sua corporeidade. Uma arte em ato, realizada em um período de resistência e que agora os novos usos e manejos por estratégias artísticas e os meios híbridos, como o translocamento das linguagens do teatro e do cinema intervêm conjuntamente.

¹⁶⁷ Id. “Transitoriedade” (1916). In: *Obras completas*. v. 12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹⁶⁸ “Brinquedo que simula um tipo de pensamento.” (FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p. 5).

¹⁶⁹ Link de acesso em: <<http://mostratiradentes.com.br/a-mostra/tematica>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“Esse foi um trabalho em que me permiti radicalizar em alguns pontos, o que é muito importante para um artista. Ele expandiu minha experiência de escrita e atuação”, afirma, referindo-se às experimentações formais com as quais revolve a linguagem para criar uma dissociação entre uma voz e o corpo do qual ela se apossa.¹⁷⁰

A fala de Passô faz borda à constituição do sujeito pela linguagem e na leitura psicanalítica dos fenômenos de *infamiliaridade* e *transitoriedade*, inerentes à obra, como desdobramentos da elaboração a partir do ato, a passagem de uma teatralidade que não se direciona às relações externas (drama) e as internas (eu lírico).

Assim como a voz apossa a carne no filme, a arte ocupa a cidade em um modo de inserção gratuito, como na cultura das mostras e feiras, e em diálogo com os territórios extrapolando outro hibridismo no âmbito da comunicação. Ocupando cidades históricas em seu patrimônio material e imaterial a obra de Passô foi exibida e homenageada em Tiradentes (Mostra de Cinema de Tiradentes, 2019) e Paraty (Festa Literária Internacional de Paraty, 2019): A cidade do colonizado [...] é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço.¹⁷¹

A dimensão e o alcance em outros festivais, nacionais e internacionais, que repercute *Vaga Carne* é assumida, o que tange na minha experiência ao visitar a cidade de Tiradentes em sua apresentação material e imaterial de uma arte *mineira*, por assim dizer, se dá em um movimento de re-introduzir a delicadeza na cidade, meio ao estado de fascismo, aspereza e intolerância que atingem corpos específicos, este ato do cinema “ir às ruas”, ter espaço, e apresentar esta produção negra em toda sua potência-resistência, é um ato político.

Conclusão

Através da imagem do *Google* que desfoca o rosto de lambe lambe por engano no *Street View*, considereirei na análise deste texto os modos como a imagem é tratada, sua glanuralidade e como se dão as aparições do corpo negro. No lambe no centro histórico da cidade de Tiradentes à potência da colagem que transpõe distintos tempos em uma imagem, anexada ao muro no território da cidade, desloca a figura de uma mulher negra para um lugar

¹⁷⁰ ROMAGNOLLI, Luciana. “Dramaturga mineira Grace Passô descortina racismo e machismo”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo. 18 jun. 2017, s.p.

¹⁷¹ FANON, Frantz. *Pele negra, mascaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira Prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 37-39.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

de destaque, uma arte de rua, “pública”. Assim como o período que visitei a cidade ser coincidente à Mostra *Corpos Adiante* e a exibição de *Vaga Carne*, pude em um retorno e busca à imagem do lambe visto na época localizar os modos de aparição do corpo negro nos meios híbridos de difusão digital.



Fotografia 3 - [Sem título]. Fonte: Google Street View (12 R. São Francisco de Paula).

A ironia presente no desfoque que a segunda representação (imagem do lambe) faz de um corpo que já não é corpo, mas imagem de corpo, corroborar para a análise da influência da tecnologia nos modos de apresentação dos corpos na cultura. Assim, o giro poético encontrado na produção de *Vaga Carne* realoca o lugar dos corpos junto às representações ocupando com o elemento material-sonoro a sua presença e estética. A constituição do sujeito pela linguagem extrapola na difusão da voz-som

No vídeo *MAZZILLI - etc. [para Artur Barrio]* o artista mineiro em referência a obra *Livro de Carne* (1977-78), de Artur Barrio, cose pérolas em suas páginas de sangue; a costura das delicadezas só haverá se existir espaço, tempo e ferramentas, e na cidade resta operar os dispositivos inerentes à cultura. Condição de convívio e de cotidiano. Assim, do mesmo modo como a pulsão se realiza no espaço *entre*, de força no próprio organismo e a constância em sua aparição para o objeto da cena, ao ser disposta no ruído da imagem em sua granuralidade rasgando o vazio, com a luz no setting e nas diversas linguagens artísticas suscitadas, o atravessamento e efemeridade das delicadezas no contexto da cultura e nas suas políticas do cotidiano só surgem pelas ferramentas e dispositivos que se propõe ao espaço da cultura na sua contemporaneidade.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Referências Bibliográficas

BARRIO, Artur. *Livro de Carne* (1977-78). Caderno-livro. Vitrine pour l'Art Actuel, na rue Quincampoix, perto do Centro Pompidou.

CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. *Isto não é uma obra: Arte e ditadura*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 115-128, abril 2014. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100011&lng=en&nrm=isso>. Acesso em: 14 ago. 2019.

DELLAMORE, Carolina. “Do corpo à terra, 1970: arte, guerrilha e resistência à ditadura militar”. *Revista Cantareira*, ed. 20. jan-jun, 2014. Dossiê os legados das ditaduras civis-militares. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2014/12/e20a08.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra, mascaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador, EDUFBA, 2008.

FLANZER, Sandra Niskier. “Pela transitoriedade (a temporalidade da psicanálise e sua relação com a feminilidade)”. In: *Aletheia*, n. 29., jun. 2009. Canoas, p. 142-150. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-03942009000100012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 ago. 2019.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. Disponível em: <http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2019.

FREUD, Sigmund. “Transitoriedade” (1916). In: *Obras completas*, v. 12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “O infamiliar [Das Unheimliche]”. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Edição comemorativa bilíngue (1919-2019). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NHOTIM, Frederico Moraes e Décio Noviello falam sobre a manifestação “Do corpo à terra”. *Youtube*, 30 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bwT6PEXuZeU>>. Acesso em: 14 ago 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

KNEVELS, Kelly. Performance, *Vaga Carne*. Fotografia 2. Disponível em: <<http://www.escriturascenicadas.com.br/2016/08/vaga-carne-contemplando-palavras.html>>.

Acesso em: 14 ago. 2019.

LACAN, Jacques; Maurice Merleau Ponty. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. (Campo freudiano no Brasil)

_____. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. (Campo freudiano no Brasil)

LAMELAS, David. *Límite de una Proyección I* [Limite de uma projeção I, 1967]. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/doobjeto-para-o-mundo/artista/david-lamelas/>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. 3. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Do corpo à terra (1970). Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/movimentos-artisticos/corpo-terra-1970/>>. Acesso em: 14 ago 2019.

Vaga Carne - Grace Passô. MITsp Mostra Internacional de Teatro SP. *Youtube*, 22 feb. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QZkDBYHnyfo>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES, 22., 2019, Tiradentes. Tiradentes: Cinema Brasileiro Contemporâneo, 2019. Catálogo geral. Disponível em: <<http://mostratiradentes.com.br/a-mostra/22-mostra>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018. [Coleção Teatro Contemporâneo.]

_____. *Vaga Carne*. Concepção, atuação e texto: Grace Passô. Direção: Grace Passô; Ricardo Alves Júnior. Brasil: Entrefilmes, 2019. [duração aproximada: 50 minutos] *Filme visto na Mostra de Cinema de Tiradentes*.

PASSOS, Úrsula. “Digo que sou mulher negra, senão muitos fingem que não estão vendo, diz Grace Passô”. In: *Folha de São Paulo*. 13 jul. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/digo-que-sou-mulher-negra-senao-muitos-fingem-que-nao-estao-vendo-diz-grace-passo.shtml>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/ Ed. 34, 2005.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ROMAGNOLLI, Luciana. *Dramaturga mineira Grace Passô descortina racismo e machismo*. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 18 jun. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/06/1893239-dramaturga-mineira-grace-passo-descortina-racismo-e-machismo.shtml>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

Aldo Rossi e a crítica italiana: nostalgia versus analogia

Carolina Rodrigues Boaventura

É inegável a importância da obra do arquiteto milanês Aldo Rossi (1931-1997) para disciplina arquitetônica. Considerado como uma das mais importantes figuras do chamado pós-modernismo, a sua extensa produção, teórica e edificatória, é conhecida pela severa crítica ao funcionalismo do Movimento Moderno e pelo emprego da história e da perspectiva simbólica como questões centrais para a práxis projetual. Os seus livros *L'architettura della città* (1966) *Autobiografia scientifica* (1981) são, sem dúvidas, duas das publicações com maior repercussão e impacto no círculo intelectual e acadêmico entre as décadas de 1960 e 1980, sendo considerado por alguns estudiosos como uma das principais referências da teoria da arquitetura da segunda metade do século XX¹⁷².

Nesse primeiro livro, o arquiteto italiano questiona o funcionalismo do Movimento Moderno como fundamento projetual. Para ele, a cidade, que é o ponto de partida de sua teoria, deve ser interpretada como uma construção, uma obra de arte que se modifica ao longo do tempo, pois ela sempre acompanha as suas transformações políticas e sociais. A função edificatória era, segundo Rossi, um dos fatores mais sensíveis a tais mudanças e, por isso, a arquitetura que se delineava visando uma função predeterminada correspondia a uma atitude ingênua. A partir desse pressuposto, ele propõe a refundação da disciplina arquitetônica e uma teoria projetual mediante a análise dos *fatti urbani* pré-existentes (edificações, traçados das praças e das ruas, monumentos, áreas residenciais), bem como a investigação das origens, transformações e permanências deles. Em *Autobiografia scientifica* (1981), Rossi aborda um conceito central em sua teoria arquitetônica, o da *città analoga*. Por meio dessa noção emprestada das teorias linguísticas de Ferdinand de Saussure, Rossi buscou a possibilidade de se partir dos elementos tipológicos, fixados pela tradição arquitetônica, e dos objetos da sua experiência pessoal para construir edificações com arranjos e significados originais, mas sem perder, contudo, certo diálogo com a fonte referencial tomada aprioristicamente, os próprios *fatti urbani*.

¹⁷² MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

A crítica italiana à Rossi: Dal Co e Tafuri

Após a grande repercussão alcançada pelas teorias e obras rossianas, muitos teóricos, sobretudo Francesco Dal Co e Manfredo Tafuri, criticaram duramente o emprego de noções emprestadas da linguística como meio de restaurar o caráter simbólico na arquitetura.

Para Francesco Dal Co¹⁷³ a obra arquitetônica de Rossi que faz uso repetitivo das mesmas formas representava uma atitude nostálgica autorreferente, cuja linguagem era apenas acessível mediante o conhecimento biográfico do autor. Sem isso, segundo o crítico, esgotava-se a possibilidade de posicionamento político na disciplina da arquitetura. Já para Manfredo Tafuri¹⁷⁴ os arquitetos da geração 1960-1970 propuseram o uso das teorias linguísticas e a reafirmação das técnicas e dos recursos artísticos do Movimento Moderno.

Sob a perspectiva tafuriana, a linguagem dessa arquitetura que se espelha nos objetos da experiência cotidiana possui condições históricas limitadas, uma vez que, para funcionar em um contexto capitalista, ela deve necessariamente comunicar-se com seu público consumidor, ou seja, reproduzir as suas formas e lógicas. Desse modo, a disciplina arquitetônica é reduzida a um sistema de signos e, por isso, abandona a sua importância social, política e ideológica. O historiador conclui afirmando que esse tipo de arquitetura seria, irremediavelmente, condenado à pura instrumentalização dos significados. As suas formas, munidas de estratégias vindas da linguística, corresponderia ao cume do projeto da autonomia formal iniciado pelas vanguardas heroicas, que liberariam o discurso da arquitetura de qualquer contato com o real, com o espaço urbano concreto. Além de fazer ressalvas à importância do trabalho de Rossi, Tafuri também tece críticas aos conceitos de tipo e analogia, pois considera que tais noções são descoladas da realidade. Para o crítico, a colagem *La città analoga*, elaborada por Rossi para a *Biennale di Venezia* de 1967, reflete a fragilidade do discurso do arquiteto.

De forma oposta a essa perspectiva, esse ensaio defende uma interpretação distinta das que atribuem à obra de Rossi uma linguagem hermética e autorreferente, cujos resultados expressam uma atitude nostálgica em relação às formas do passado e um descompromisso político do arquiteto. Entende-se, por outro lado, a produção arquitetônica e teórica do milanês como uma tentativa de restaurar importância do aspecto simbólico das formas

¹⁷³ DAL CO, Francesco. "Criticism and Design". *Oppositions* 13, Summer 1978.

¹⁷⁴ TAFURI, Manfredo. "L'architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language". *Oppositions* 3. 1974, p. 37-62.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

históricas arquitetônicas e da perspectiva formal no universo da arquitetura. Ainda, advoga-se que a teoria projetual delineada pelo arquiteto trata-se de uma possibilidade de dar continuidade às formas da tradição, mas com o objetivo final de construir novos símbolos, mediante a processos de composição formal. Defende-se essa hipótese esclarecendo três dos conceitos chave de sua teoria projetual de Rossi: *fatto*, tipo e *città analoga*.

A teoria aldorossiana: do fatti à analogia

Elementos geometricamente simples como cúpulas, frontões, pirâmides, cilindros, prismas de base triangular e troncos de cone, foram formas constantemente manipuladas por Aldo Rossi e submetidos a inúmeras operações de combinações, justaposições e alternâncias de escala. De fato, Rossi elegeu e se apropriou de determinadas formas e, assim, constitui um vocabulário próprio, empregando-o obstinadamente em suas obras arquitetônicas e artísticas.

Entretanto, ao contrário do que defendeu Dal Co, essas formas elementares não aludem apenas à experiência do arquiteto italiano, mas também se referem aos traçados das cidades, nas construções urbanas, nas habitações periféricas e nos monumentos perscrutados e vivenciados pelo milanês. São derivadas de formas concretas, reais, pré-existentes, e eleitas segundo um duplo princípio: o histórico e o subjetivo. Por um lado, essas geometrias são formas adotados em diferentes períodos históricos, reafirmados ao longo do tempo. São consagradas pela tradição da história arquitetônica. Por outro, há também o componente pessoal e autobiográfico na seleção dessas formas. Elas são os fragmentos formais que compõem as imagens das experiências mais significativas do arquiteto. Elas se referem às lembranças extraídas dos lugares de sua infância e de suas viagens e experiências acadêmicas. Portanto, esse fascínio de Rossi pelas mesmas formas e a obsessão em manipulá-las até a exaustão indica o grande esforço do arquiteto milanês de retomar a cidade e a arquitetura do passado como referência máxima. Com isso, ele pretendeu obter resultados compositivos e simbólicos originais e imprevistos, distintos dos referenciais tomados inicialmente.

Em *L'Architettura della Città*, Rossi (1966) toma a cidade como ponto de partida de sua teoria projetual. Nesse livro, o arquiteto entende a cidade é uma manufatura, uma criação humana por excelência, uma construção complexa que cresce e se modifica com o decorrer do tempo. Assim, alinhado com visão antropológica de Lévi-Strauss e Halbwachs, a cidade é vista como um artefato cultural, um espaço dotado de identidade física e reconhecível por aqueles que a habitam. Além disso, o espaço urbano é também compreendido como um

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

conjunto de *fatti urbani*, fragmentos construtivos de natureza particular, que compõem a imagem identificável de cada uma das cidades, e, por isso, as suas formas assumem o caráter de signo concreto da manifestação da vida coletiva e social.

A noção de *fatti urbani*, para o milanês, não se refere apenas às imagens, aos valores formais e simbólicos dos objetos da cidade, mas também considera a relação entre o homem e o espaço. Investigar a cidade como um conjunto de *fatti* significava, em primeiro lugar, entender os desenhos urbanos e arquitetônicos como elementos indispensáveis à memória coletiva. Afinal, para Rossi um *fatto* era uma construção com valor de evento, de marco cultural e histórico da cidade, algo que conformava um momento da cidade. Por isso, era pelo exame de suas formas que o arquiteto poderia apreender toda a evolução urbana.

Em segundo lugar, Rossi também destaca a importância da experiência e da leitura de cada indivíduo na apreensão desses elementos urbanos. Não causa estranhamento, portanto, o motivo pelo qual Rossi¹⁷⁵ atribui aos *fatti urbani* a mesma magnitude de uma obra de arte. Ambos se conformam segundo uma técnica e concepção estética, se referem ao coletivo, são obras feitas para o público, e, acima de tudo são permanentes e contínuos, suas existências transcendem a vida dos seus autores. A cidade, como objeto tanto da experiência individual quanto da expressão coletiva, era, para o arquiteto, um terreno tão fecundo que deveria ser a referência máxima para a criação de novos elementos ao fornecer todos os princípios e leis para nortear tal processo projetual.

O estudo das formas dos *fatti* da cidade, por meio da leitura, da classificação e descrição formal, era imperativo para conceber uma arquitetura que tomasse como referência as formas pretéritas da cidade. O procedimento descritivo dos *fatti* era o que Rossi chamava de “momento analítico da arquitetura”, uma condição essencial para a prática arquitetônica. Isso porque a forma arquitetônica tinha, para o arquiteto milanês, um duplo papel em sua teoria: ser um esquema fechado e uma geratriz¹⁷⁶.

Enquanto um elemento fechado, Rossi defendia que as formas arquitetônica e urbana podiam indicar para as leis imutáveis, fixas e eternas da arquitetura, para os preceitos que “não possuem história”¹⁷⁷. Ao se examinar o Panteão e sua complexidade formal, por exemplo, sempre seria possível extrair os enunciados lógicos e técnicos que regeram o seu

¹⁷⁵ ROSSI, Aldo. *L'Architettura della città*. Padova: Marsilio Editori, 1966.

¹⁷⁶ ROSSI, Aldo. *Scritti scelti sull'architettura e la città*. Milano: Clup, 1989, p. 334.

¹⁷⁷ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

projeto¹⁷⁸. Por isso, Rossi destaca os procedimentos investigativo de Adolf Loos, um dos mestres da modernidade que restringia a boa arquitetura somente àquela passível de ser descrita. Para Loos, a análise e descrição da forma de determinada obra dirigia-se aos enunciados primordiais arquitetônicos. E tais prescrições só poderiam ser extraídas das boas obras, como é o caso do Panteão e não o das construções da Secessão vienense. Trata-se, portanto, de um caráter epistemológico intrínseco na leitura dos *fatti*, pois através dela o arquiteto tomaria conhecimento da complexidade da cidade e de suas obras arquitetônicas. Em outras palavras, as formas da cidade são o meio pelo qual o arquiteto compreende as mudanças histórica, social e econômica e arquitetônica do espaço urbano.

O segundo papel da forma, o de ser um princípio gerador de novas arquiteturas, é o elemento capaz de transformar a própria paisagem da cidade e definir a imagem que temos dela. A forma, para Rossi, como “medida do processo de transformação”¹⁷⁹, também informa sobre os acontecimentos históricos, sobre os grandes eventos da cidade marcados por construções, tal como foi o aqueduto romano: uma grande intervenção topográfica que modificou a realidade da cidade e a imagem que temos dessa realidade.

Ao buscar o duplo papel da leitura da forma como princípio construtivo, sem cair na subjetividade do juízo individual, Rossi recorre ao conceito ilustrado de tipologia. A ideia de tipologia, respaldada nos ensinamentos de Quatremère de Quincy, é entendida como uma regra, um enunciado lógico e apriorístico em relação a forma. A tipologia “[...] é um elemento que joga o seu próprio papel na constituição das formas; ela é uma constante”, é o aquilo mais próximo da “essência da arquitetura”¹⁸⁰. Relaciona-se, ainda, com as questões relativas às necessidades e com as aspirações de beleza em determinada sociedade. É, portanto, para Rossi, um conceito que considera a forma como elemento simbólico da vida coletiva. Não é um modelo formal a ser seguido ou copiado, e sim princípios, fixos e imutáveis, que não abarcam somente questões relativas à composição formal, mas também dialoga com técnica, com a função, com o estilo.

Quando se escolhe o uso de uma planta central, um tipo tomado dos espaços de culto, ele traz em si, dialeticamente, temas da arquitetura religiosa: suas funções, técnicas e a relação espacial de seus usuários. Por isso, o tipo não é associado apenas a uma única forma, ao passo que diversas formas podem ser extraídas pelo o mesmo tipo. O tipo é fixo, mas as formas e as

¹⁷⁸ Ibid., p. 328.

¹⁷⁹ Ibid., p. 333.

¹⁸⁰ ROSSI, Aldo, 1966, p. 33.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

expressões que partem dele são diversas. O conceito de tipologia assume, portanto, papel central na teoria de Rossi ao se tornar a “base essencial da projeção”¹⁸¹ e a possibilidade de sistematizar princípios, internos ao domínio da arquitetura, que associam teoria e prática segundo categorias de tempo e forma. “O material de pesquisa era, portanto, no campo da arquitetura, o de classificar a tipologia existentes e suas dimensões, indagando sobre o significado que assumiram, assumem, para fora de qualquer esquema pré-estabelecido de evolução”¹⁸².

Negando qualquer esquema preconcebido, a teoria analítico-tipológico rossiana não é um processo neutro, uma fórmula fechada e ser seguida que tem como base nos estudos formais dos elementos pretéritos da cidade. A escolha dos elementos, fornecidos pela cidade, para a investigação e adoção em novos projetos ficaria, contudo, ao encargo do próprio arquiteto e este seria o *leitmotiv* de cada artista: a busca pelos elementos compositivos segundo uma compreensão histórica que vise a formação de uma linguagem pessoal. Esta eleição é o próprio caráter subjetivo da arquitetura e antecipa o aspecto conceutivo do projeto, ao colocar em primeiro plano a experiência pessoal do autor em suas obras. Esse processo de seleção e exclusão, dentro de um universo formal, é uma operação mental, um trabalho da imaginação que irá constituir o vocabulário poético de cada arquiteto, um “catálogo figurativo pessoal”¹⁸³.

Em uma operação, designada por Rossi de “redução”, determinada forma é escolhida dentre as várias possibilidades fornecidas pelo tipo para ser arranjada em distintos esquemas compositivos a fim de criar novas significações para o elemento tomado originalmente. Tal procedimento analítico de partir dos estudos tipológicos e dos *fatti* assegura, portanto, um “caminho seguro”, já que, na perspectiva do arquiteto italiano, recoloca o trajeto dos mestres da Renascença, ao usar as leis e princípios extraídos da observação da cidade, e, além disso, autorizava o caráter autobiográfico no desenvolvimento projetual.

A noção de analogia, a “operação lógico-formal”, trabalhada em *Autobiografia* (2009) encerra a teoria projetual de Rossi. Para desenvolver tal conceito, traduziu para o universo da arquitetura as questões levantadas pela teoria linguística, em especial os estudos acerca da analogia fixados por Saussure. Com esta aproximação, ele procurou entender o significado das formas arquitetônicas e dos traçados urbanos históricos para demonstrar que as primeiras,

¹⁸¹ ROSSI, Aldo, 1989, p. 445.

¹⁸² Ibid., p. 446.

¹⁸³ DAGUERRE, Mercedes. “Aldo Rossi: el orden de la memoria”. *Block 3*. Buenos Aires: 1998, p. 44.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

por meio de operações paratáticas, poderiam assumir novos significados. Para ilustrar sua noção, Rossi¹⁸⁴ cita uma das perspectivas da cidade de Veneza, assinada por Canaletto, que dispõe três projetos de Andrea Palladio em uma mesma imagem: da Ponte de Rialto, a Basílica e o Palazzo Chiericari, dos quais os dois primeiros são obras construídas em lugares distintos e o último, um projeto não executado. O interesse de Rossi em Canaletto é compreender como o artista representou uma Veneza análoga, pois mesmo ao conceber uma paisagem inexistente, ele produziu uma Veneza real, por ser reconhecível como tal, feita com “elementos certos e ligados tanto à história da arquitetura como à da cidade”¹⁸⁵.

Essa sua reflexão marca a passagem do pensamento lógico ao pensamento analógico de sua teoria, como o próprio autor admite ao citar Freud e Jung: o pensamento lógico é “pensar com palavras”, ao passo que o analógico não é um discurso, mas uma meditação sobre coisas imagináveis, fantásticas e sensíveis, em suma, o que é inefável¹⁸⁶. A passagem de Walter Benjamin: “[...] porém, eu sou deformado pelas conexões, com tudo aquilo que aqui me rodeia”¹⁸⁷ é, para o arquiteto italiano, o que melhor traduz a sua arquitetura analógica, ou seja, um jogo de associações e correspondências das formas da memória, dos objetos de afetos, extraídos da experiência na cidade. É o que permite Rossi sempre fixar os mesmos elementos formais, mas, ao mesmo tempo, transpô-los para construção de novos *fatti* e, assim, sobrepor a esses, novos significados à forma tomada originalmente:

A analogia se expressa em si mesma através de um processo de projeção arquitetônica cujos elementos são preexistentes e formalmente definidos, mas cujo verdadeiro significado não é impresso no início e se desenrola apenas no final do processo. Assim, o significado do processo é identificado com o significado da cidade¹⁸⁸.

O conceito de *città análoga* é, portanto, a possibilidade de o artista se colocar na obra, mobilizando sua sensibilidade, e também de renovar os significados das formas tipológicas. Com a “operação lógico-formal”, Rossi parte dos elementos formais tradicionais, mas não reafirma a história pretérita e nem almeja recompor o seu contexto original. Antes, a analogia em Rossi circunscreve a noção de correspondência na arquitetura ao se referenciar a algo já conhecido, rememorar imagens já apresentadas à memória do observador e associá-las a

¹⁸⁴ ROSSI, Aldo. “La Architettura Análoga”. In: *Revista 2C*, número 2, 1975.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁶ *Id.*

¹⁸⁷ Apud ROSSI, Aldo. *Autobiografia scientifica*. Milano: Saggiatore, 2009, p. 41.

¹⁸⁸ ROSSI, Aldo. *The architecture of the city*. Cambridge: The MIT Press, 1984, p. 18.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

outras poéticas. É, portanto, atribuir à arquitetura o potencial de referenciar-se a outros elementos por meio da imaginação.

Daniele Vitale, ponderando sobre as críticas tecidas ao procedimento analógico de Rossi, afirma que, mesmo sendo uma operação mental, esse se relaciona com a realidade construtiva da cidade e com sua sociedade. Segundo o autor, e contrariamente ao que defendeu Tafuri, as formas trabalhadas pelo arquiteto são deduzidas, elaboradas e reelaboradas a partir do real, pois são tomadas dos elementos encontrados nas cidades, que vão das tipologias habitacionais às obras monumentais. As produções arquitetônicas e artísticas de Rossi distinguem-se, conforme a análise de Vitale, do purismo abstrato das vanguardas que desejavam representar os princípios geométricos como não reduzíveis e puros, destituídos de significados. Já os objetos projetados por Rossi, de acordo com o autor, “[...] se definem por oposição ao ambiente como objetos autônomos e acabados em si mesmos: se apresentam como alternativa, mas ao mesmo tempo, derivam de um processo de sublimação das formas reais”¹⁸⁹.

Tal processo foi o que conferiu sucesso a uma das obras mais intrigantes de Rossi: o Teatro del Mondo (1979), projeto de uma estrutura flutuante e temporária realizada para a *Biennale di Venezia* e inicialmente instalado à margem de San Marco. Para Vitale a obra institui uma relação analógica não literal com essa cidade italiana que, tradicionalmente, recusa a construção de obras modernas e se manteve com os recursos de restauração e da manutenção estilística, o que gerou um obstáculo para a transformação da cidade e para a construção de novos elementos. A solução encontrada por Rossi foi a de construir um “ponto fixo” na paisagem capaz de gerar ao mesmo tempo tensão e relação com o seu entorno. A forma simplificada do edifício “[...] deriva de uma ideia e de uma sintaxe fortemente autônoma, [e,] longe de qualquer cisão, os assimila quanto ao gosto ou sentimento”¹⁹⁰. Mas também alude ao seu próprio horizonte de referências venezianas, como os batistérios, os moinhos, os faróis e as construções sobre a água, ou até mesmo no próprio projeto de Rossi para o Teatro Paganini em Parma (1968).

¹⁸⁹ VITALE, Daniele. “Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi”. In: FERLENGA, Alberto (Org.). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 84.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 88.

Conclusão: nostalgia versus analogia

Há para Rossi uma relação operativa entre o passado e o presente no processo analógico que não consiste, contudo, na retomada do passado tal e qual por meio da prática da mera imitação e da reprodução dos antigos estilos – sendo esta uma aplicação de um “historicismo insosso”¹⁹¹. Tampouco, pode-se considerar a sua obra como nostálgica, tal como apontava Tafuri. Para o arquiteto, recorrer à investigação das tipologias formais e das regras que essas fornecem é uma postura, diante da realidade e da conjuntura política do contexto italiano dos anos de 1960, que reconheceu a falência dos modelos de progresso industrial e de pragmatismo, próprios da modernidade.

As formas pretéritas, encarnadas sobretudo nos monumentos, são fundamentais para refletir sobre os aspectos puramente arquitetônicos dos *fatti urbani* e servem como base projetual de novas arquiteturas, que visam atender as questões próprias de seu tempo. O milanês tem em vista a constatação das mudanças sofridas pela cidade em decorrência do impacto do industrialismo e das novas tecnologias, das quais conformaram uma “nova realidade”¹⁹². Ele, portanto, não nega o desenvolvimento urbano, tampouco busca a restauração do tempo passado, mas vê na tradição tipológica arquitetônica uma forma de reestabelecer parâmetros racionais para pensar a cidade e suas edificações, algo distinto, portanto, dos paradigmas funcionalistas.

A proposta do *L'Architettura della Città* de delinear uma teoria como momento projetual, almejou abandonar os impasses da ideologia anti-historicista e progressista do modernismo canônico¹⁹³ e desenvolver uma ciência urbana centrada na investigação da realidade, nos problemas e nas pré-existências concretas. Isso significou analisar a cidade sob a luz dos métodos de estudos da história, da geografia e da antropologia; do discurso tipológico; e das tipologias antigas e modernas como formas invariantes, como elementos constantes.

Esta seria a reconquista de um caminho seguro para o estudo da arquitetura, sem abandonar, contudo, um discurso racionalista. O método tipológico como “momento analítico da arquitetura” defende, portanto, a cidade e suas arquiteturas como instrumento

¹⁹¹ ROSSI, Aldo, 1989, p. 303.

¹⁹² Ibid., p. 175.

¹⁹³ Em *La coupure entre architectes et intellectuels*, Cohen (2015, p. 120) afirma que o trabalho de Rossi aponta para o abandono das ideologias utópicas, a fim de recuperar a tradição histórica: “*Rossi oppose à travers une lecture de l'histoire de l'urbanisme que échappe aux impasses des textes idéalistes décrivant le cheminement continu du progrès et de rationalité à travers les âges, un rappel à l'ordre indispensable*”.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

epistemológico dado a partir da leitura das formas permanentes e de sua classificação em tipologias formais que apontariam para os princípios eternos da arquitetura. Mas se os princípios, extraídos das formas tipológicas são fixos, os significados assumidos por elas seriam diversos. Para Rossi (1989), a forma é, portanto, “signo de mobilidade das coisas”¹⁹⁴, mas também elemento constituinte da imagem da cidade, ou seja, determinam as características intrínsecas dos espaços urbano.

O conceito de analogia, explorado no *Autobiografia scientifica*, conclui a teoria de Rossi dado o seu caráter de elemento modificador. Semelhante ao que Saussure postulava no campo linguístico, o italiano via na teoria analógica uma orientação conceptiva para possibilitar a alteração do significado das formas tipológicas fornecidas aprioristicamente. O passado, por conseguinte, não é trabalhado segundo uma chave nostálgica, pois as formas pretéritas são apropriadas e repetidas visando a sua continuação e transformação. Essas formas devem ser analisadas segundo seus valores no tempo presente, mas também, como propõe Rossi, podem ser trabalhadas sob a perspectiva de receberem novos significados em intervenções futuras. A forma, destituída de seus significados primeiros, poderia ser manuseada e receber novas camadas de sentido, distintas metáforas, para compor os novos *fatti urbani*, mas ainda sem se descolar dos seus motivos originais.

Por isso o lugar da cidade não era apenas representação da sociedade, mas espaço da experiência individual e de recolhimento do catálogo formal pessoal do artista, que guardava em sua memória os elementos que são caros à sua vivência. Já o tempo da cidade não era entendido como uma dinâmica linear, mas circular, que retomam e reafirmam as mesmas formas. Conforme as palavras do próprio Rossi, “[...] um tempo desastroso que retoma as coisas”¹⁹⁵. A cidade, enfim, torna-se o elemento mediador entre passado e presente e recoloca a forma com questão primeira da disciplina da arquitetura, e não a função – como queriam alguns arquitetos modernos.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2014.

¹⁹⁴ Ibid., p. 223.

¹⁹⁵ ROSSI, Aldo, 2009, p. 38.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

COHEN, Jean-Louis. *La coupure entre architectes et intellectuels*. Bruxelles: Éditions Mardaga, 2015.

DAGUERRE, Mercedes. « Aldo Rossi: el orden de la memoria ». *Block 3*, Buenos Aires, 1998, p. 42-51.

DAL CO, Francesco. « Criticism and Design ». *Oppositions 13*, Summer 1978.

_____. “‘Ahora esto se ha perdido’: el Teatro del Mundo de Aldo Rossi en la Bienal de Venecia”. In: FERLENGA, Alberto (Org.). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

ROSSI, Aldo. *Autobiografia scientifica*. Milano: Saggiatore, 2009.

_____. *Scritti scelti sull'architettura e la città*. Milano: Clup, 1989.

_____. *L'Architettura della città*. Padova: Marsilio Editori, 1966.

_____. “La Arquitectura Análoga”. In: *Revista 2C*, número 2, 1975.

_____. *The architecture of the city*. Cambridge: The MIT Press, 1984.

TAFURI, Manfredo. *History of Italian Architecture, 1944-1985*. Translated by Jessica Levine. Cambridge: The MIT Press, 1989.

_____. “L'architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language”. *Oppositions 3*, 1974, p. 37-62.

VITALE, Daniele. “Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi”. In: FERLENGA, Alberto (Org.). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 83-95.

Marcuse e o surrealismo: subversão ou reconciliação?

Cibele Saraiva Kunz

Marcuse foi um pensador muito atento à incorporação do potencial subversivo da arte pelas forças coercitivas do estado capitalista, seja em sua forma mais autoritária, fascista, seja em sua forma travestida de liberdade, democrática. Nesse sentido, chama especialmente a atenção do filósofo a corrente vanguardista surrealista e suas aspirações revolucionárias: as tentativas de criar mundos alternativos através da arte. A proposta surrealista vai ao encontro da ideia marcuseana de arte, uma vez que, para ele, o verdadeiro poder revolucionário da arte está na sua capacidade de permanecer alheia, alienada da realidade, isto é:

A arte, como instrumento de oposição, depende da força alienadora da criação estética: de seu poder em permanecer estranha, antagônica, transcendente à normalidade e, ao mesmo tempo, ser o reservatório das necessidades, faculdades de desejos reprimidos do homem, de permanecer mais real do que a realidade da normalidade.¹⁹⁶

A relação de Marcuse com o surrealismo começa em 1945 com um artigo intitulado *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária* e segue até a década de 1970, década de sua morte. Neste ensaio Marcuse analisa como um estudo de caso obras de artistas surrealista da Resistência francesa, como Louis Aragon por exemplo, que dá título ao texto, para demonstrar como a oposição estética e o amor são forças de oposição mais radicais que a arte de protesto propriamente. Para o filósofo, os artistas surrealistas da Resistência abandonaram a arte de protesto – que foi transformada em moda e apropriada pelo mercado – para ressaltar a forma e o amor em suas obras. Com isso conseguiram transcender a realidade e fugir dos mecanismos de controle e positivação da sociedade autoritária e de consumo. Estes artistas retomaram o uso de uma linguagem romântica, característica de décadas passadas bem como o uso de leis e regras da métrica poética clássica, como forma de aumentar o poder de estranhamento produzido por este tipo de poesia, dito de outra forma, aumentar seu poder artístico-político. Como salienta Marcuse:

O próprio Aragon explicou a volta às regras clássicas pela necessidade de salvar a língua de sua destruição total, torná-la mais uma vez um instrumento para ‘faire chanter les choses’ (fazer as coisas cantarem). Deve-se fazê-las

¹⁹⁶ MARCUSE, Herbert. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”. In: *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. Coletânea de artigos v.1. Editado por Douglas Kellner. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Unesp, 1999.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

cantar, pois já não se pode fazê-las falar sem que falem a linguagem do inimigo. A oposição artística não pode falar a linguagem do inimigo, mas deve sim contradizer sua linguagem junto com seu conteúdo. O sistema clássico de verificação, como forma de estranhamento, talvez tenha preservado mais diretamente a ‘ordre de la beauté’ (ordem da beleza) sensual imediata, a ‘promesse du bonheur’.¹⁹⁷

Desta forma, a rima conduz à fusão do sonho com a realidade. A utilização desse recurso estritamente técnico adéqua o conteúdo político ao “meio (*medium*) do artístico *a priori* (amor)”¹⁹⁸. Para melhor ilustrar seus argumentos, Marcuse analisa o romance *Aurélien* de Aragon, que retoma a forma clássica do século XIX. Neste romance, o artista retrata, por meio da história pessoal do herói e da heroína, Aurélien e Bérénice, todo o destino histórico de uma época. Muito embora a trama gire em torno de uma tragédia amorosa e não haja muitas indicações de problemas sociais e políticos no romance, a não ser pelo final, a trágica história de um amor proibido revela uma transcendência sobre a ordem estabelecida. A ilegalidade do amor transforma este mesmo amor em *a priori* político e artístico. “A ilegalidade é o denominador comum da ação da Resistência e da arte da Resistência”¹⁹⁹. Assim, Marcuse enxerga no surrealismo a grande capacidade subversiva da arte.

Em *A arte na sociedade unidimensional* de 1967, Marcuse argumenta que, desde a década de 1930, busca-se uma linguagem nova como linguagem revolucionária, uma linguagem poética. “Isso implica o conceito de imaginação como faculdade cognitiva, capaz de transcender e romper o feitiço do *Establishment*”²⁰⁰. Nesse sentido, ele atribuiu ao movimento surrealista dos anos 1930 a capacidade de criar uma linguagem poética que não sucumbiu à “envolvente linguagem falada pelo *Establishment*, uma ‘metalinguagem’ de negação total – negação total que até mesmo transcende a própria ação revolucionária”²⁰¹.

Ao contrário dos movimentos revolucionários que haviam sucumbido ao *Establishment*, um “*establishment* revolucionário” nas palavras do autor, os surrealistas proclamaram “a submissão da revolução social à verdade da imaginação poética”²⁰². No entanto, ele salienta também que, após os anos 1930, o surrealismo se transformou em

¹⁹⁷ Ibid., p. 278-279.

¹⁹⁸ Ibid., p. 279.

¹⁹⁹ Ibid., 283.

²⁰⁰ MARCUSE, Herbert. “Art in the One-dimensional Society”. In: *Art and Liberation*. Collected Papers v.4. Edited by Douglas Kellner. London and New York City: Routledge, 2007, p. 114.

²⁰¹ Id.

²⁰² Ibid., p. 115.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

mercadoria vendável pelo sistema, ou seja, foi também engolido pela linguagem de massa, mas, mesmo assim, a imaginação é a linguagem que preserva o protesto.

Marcuse “idealiza” uma nova forma de vida em que os impulsos agressivos, repressivos e de exploração sejam subjugados pela energia sensual dos impulsos de vida. Este novo estado seria um estado “estético”, que o autor compreende como sendo “a negação definitiva do estado estabelecido”²⁰³. Ele destaca: “‘estético’ no duplo sentido de pertencente à sensibilidade e à arte”²⁰⁴. Para tanto, a arte teria um papel essencial: conduzir mulheres e homens na passagem para esta nova sociedade. Esse seria o “fim da arte”²⁰⁵. A arte desvenda e libera o domínio da forma sensível, o poder e o prazer da sensibilidade, a “dimensão sensível como dimensão erótica”²⁰⁶. Nesse sentido, o filósofo questiona se não haveria chegado o tempo de unir as dimensões da estética e da política para fazer da sociedade uma obra de arte. As conquistas tecnológicas indicam uma transformação possível da técnica em arte e de arte em técnica, já que a possibilidade de um universo harmonioso decorrente destas conquistas pode atribuir à natureza e à sociedade uma forma estética.

Com certeza, ‘arte política’ é um conceito monstruoso e a arte por si só nunca conseguiria alcançar esta transformação, mas poderia libertar a percepção e a sensibilidade necessárias para a transformação. E, uma vez que a mudança social tenha ocorrido, a arte, Forma da imaginação, poderia guiar a construção da nova sociedade. E, na medida em que os valores estéticos são os valores não agressivos por excelência, a arte como tecnologia e técnica implicaria a emergência de uma nova racionalidade na construção de uma sociedade livre, isto é, a emergência de novos modos e novas metas do próprio progresso técnico.²⁰⁷

Com isso, o autor não busca o embelezamento do que existe, mas sim uma reorientação total da vida em uma nova sociedade. Uma reorientação definida por uma racionalidade estética, pois a razão “produtiva” e “eficiente” que imperou até então, alcançou o ponto em que não consegue mais legitimar a necessidade de mudança. Isto é, para Marcuse, razão e liberdade estão fundamentadas na sensibilidade humana, portanto a arte como produto final de um trabalho fundamentado por excelência na sensibilidade humana possui uma dimensão política imanente e transcendente.

²⁰³ Ibid., p. 116.

²⁰⁴ Id.

²⁰⁵ “The end of art”, nas palavras de Marcuse (*Art and Liberation*. London and New York City: Routledge, 2007, p. 116), que pode ser interpretado como término e como finalidade.

²⁰⁶ Ibid., p. 117.

²⁰⁷ Ibid., p. 118.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

De fato, a estética de Marcuse é uma análise política da forma artística, que se preocupa em desvelar os potenciais emancipatórios da arte, bem como os potenciais conservadores dela, isto é, o caráter duplo da forma artística. E, correndo o risco de ser mal interpretado, atribui uma *função* histórica para arte: a de revolucionar a experiência cotidiana. Ainda que essa *função* só seja possível pela conquista da autonomia da arte a partir da era burguesa. O filósofo manifesta a necessidade de estetizar a práxis vital, defendida também pelos surrealistas, ainda que isso implique assumir uma possibilidade de fim da arte como a entendemos. Talvez por isso tenha admirado e se aproximado intelectualmente dos artistas do movimento surrealista. O surrealismo proclamou a união entre arte e vida, a destruição da *arte pela arte* e a transformação da arte em agente na luta para mudar o mundo. Marcuse e os surrealistas compartilhavam uma mesma disposição para a vida; uma disposição para a insubmissão, a subversão, a revolta.

Michel Löwy expõe que:

O surrealismo não é, nunca foi nem nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas; trata-se, propriamente, de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *reencantamento do mundo*, isto é, de restabelecer no coração da vida humana os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim preferirmos, é um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha e o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, além de uma aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar a vida’.²⁰⁸

Assim como em Marcuse, a dialética hegeliano-marxista está no coração da filosofia do surrealismo. Não só isso, a afinidade deste movimento com uma visão libertária do comunismo é compartilhada por Marcuse. Segundo Martineau, Marcuse e Bakunin compartilhavam visões aproximadas sobre a noção de negatividade, “sujeito revolucionário” e arte revolucionária. “O que ele [Marcuse] esperava ver acontecer através de alguma forma de ação utópica era um anarquismo disciplinado na esteira da comunidade falansteriana de Fourier”²⁰⁹. De fato, em *Um ensaio sobre a libertação*, Marcuse declara ser o “elemento anárquico um fator essencial na luta contra a dominação”²¹⁰. Este elemento é importante na passagem para uma nova sociedade, ajuda, como ação política preparatória, a evitar um

²⁰⁸ LÖWY, Michel. *A estrela da manhã. Surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 13.

²⁰⁹ MARTINEAU, Alain. *Herbert Marcuse's Utopia*. Montreal: Harvest House, 1986, p.43.

²¹⁰ MARCUSE, Herbert. *Um Ensaio sobre a Libertação*. Tradução de Maria Ondina Braga. Lisboa: Bertrand, 1977, p. 120.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“desenvolvimento burocrático autoritário das forças produtivas”²¹¹ durante o primeiro estágio do socialismo (como aconteceu com a União Soviética, por exemplo).

Voltando ao ensaio de 1967 (a arte na sociedade unidimensional), Marcuse ressalta a necessidade de reavaliar o caráter da forma “obra de arte”. No final de seu escrito ele usa a expressão de Thomas Mann, “é preciso revogar a Nona Sinfonia”²¹², para ressaltar que a arte não pode mais ficar subsumida ao universo da ilusão. Ela é a máxima realização da cultura de dominação. O autor retomará essa frase de Mann em *Beyond One-Dimensional Man* (Além do homem unidimensional, sem tradução) de 1968:

Há, na obra de Thomas Mann, a terrível frase que diz: ‘É preciso revogar a Nona Sinfonia’; esta talvez seja a frase mais extrema, mais radical da literatura moderna. É preciso revogar a Nona Sinfonia na medida em que ela é a realização sublime mais familiar desta cultura: as tristezas da realidade transformam-se harmoniosamente na Ode à Alegria.²¹³

Em *A sociedade como obra de arte*, também de 1967, Marcuse chama a atenção para a crise que se instaurou na arte no período anterior à Primeira Guerra Mundial, uma crise que ele chama de “rebelião contra o sentido tradicional da arte”²¹⁴, que se iniciou com o cubismo e o futurismo e seguiu no expressionismo, dadaísmo e surrealismo, até as formas do presente. A arte tradicional permaneceu “impotente e estranha perante a vida efetiva”²¹⁵. Enfeitiçada pela reificação de um mundo moldado pela dominação, permaneceu conformista. A tese surrealista, ao contrário, clama pela submissão do movimento político à imaginação artística que, por ser aparência do real e não o próprio real, deixa transparecer a possível verdade vindoura. Nas palavras do autor:

Minha hipótese de trabalho é a seguinte: não é o terror da realidade que parece tornar a arte impossível, e sim o caráter específico do que chamei de *sociedade unidimensional* e o nível de sua produtividade. Ele indica o fim da arte tradicional e a chance de sua superação realizadora (*erfüllenden Aufhebung*).²¹⁶

Marcuse está trabalhando com a dupla função da arte, tanto em relação à característica intrínseca da arte (conciliação e transcendência) quanto em relação à sua capacidade de

²¹¹ Id.

²¹² MARCUSE, Herbert. *Art and Liberation*. London and New York City: Routledge, 2007, p. 122.

²¹³ MARCUSE, Herbert. “Beyond One-Dimensional Man”. In: *Towards a Critical Theory of Society*. Collected Papers v. 2. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2001, p. 116.

²¹⁴ MARCUSE, Herbert. “A sociedade como uma obra de arte”. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 60. São Paulo, julho/ 2001, p. 46.

²¹⁵ Ibid., p. 47.

²¹⁶ Ibid., p. 50.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

apropriação pelo sistema e pelos movimentos contrários ao sistema. Desta forma, ele destaca que, na sociedade unidimensional, a característica transcendente da arte é neutralizada e transformada em artigo de consumo de massa. Contudo, a crescente predominância da tecnologia no processo de produção material e a redução da força de trabalho física humana nesse processo, ou seja, a diminuição do trabalho alienante, propiciam, na visão do autor, o desenvolvimento de um trabalho aliado ao ócio, um trabalho enquanto jogo, sem alienação e sem exploração, permitindo antever “uma conformação artística possível no mundo da vida”.²¹⁷

Para Marcuse, a superação histórica da arte será alcançada quando da fusão entre produção material e intelectual, entre trabalho socialmente necessário e criativo, entre beleza e utilidade, entre valor e valor de uso. “Uma tal unidade não é possível como embelezamento organizado do feio, como invólucro decorativo do brutal, mas apenas como a forma de vida universal que homens livres podem se dar numa sociedade livre”²¹⁸. Para Marcuse, a arte é a imagem de um mundo que ainda não existe, ela guarda a esperança de um mundo novo, ela é a utopia deste mundo novo.

Não se pode deixar de lembrar que Marcuse era um socialista que, todavia, buscou rever as bases do socialismo. Assim, ele buscou incorporar ao debate socialista as qualidades erótico-estéticas humanas. Para ele, era preciso unir técnica e arte, trabalho e jogo. Numa alusão à Fourier e Schiller. Em *O fim da utopia* ele declara que foi Fourier

quem colocou em evidência, pela primeira e única vez, essa diferença qualitativa entre uma sociedade livre e uma sociedade não livre, sem recuar espantado (como o fez Marx, pelo menos em parte) diante da necessidade de tomar como hipótese uma sociedade na qual o trabalho se torne jogo, na qual inclusive o trabalho socialmente necessário possa ser organizado em harmonia com as necessidades instintivas e com as inclinações dos homens.²¹⁹

Assim, é preciso uma mudança radical no modo de produção, é preciso eliminar os “horrores da industrialização capitalista”²²⁰, isto não significa dizer que Marcuse “advoga” em favor de uma romântica regressão aquém da técnica, ao contrário, ele entende que “os benefícios da técnica e da industrialização só podem se tornar evidentes e reais quando forem

²¹⁷ Ibid., p. 51.

²¹⁸ Id.

²¹⁹ MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p. 21.

²²⁰ Ibid., p. 20.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

removidas a industrialização e a técnica de tipo capitalista”²²¹. E a teoria crítica e, portanto, o marxismo deve acolher as possibilidades extremas de liberdade. Isto é,

[o] Marxismo deve ter a coragem de elaborar uma definição do conceito de liberdade, capaz de fazer sentir e reconhecer essa última como um bem ainda jamais gozado pelos homens. E, precisamente porque as chamadas possibilidades utópicas não são absolutamente utópicas, mas antes representam uma determinada negação histórico-social do existente, a tomada de consciência delas – bem como a determinação consciente das forças que impedem a sua realização e que as negam – exigem de nossa parte uma oposição muito realista e muito pragmática, uma oposição livre de todas as ilusões, mas também de qualquer derrotismo, uma oposição que, graças à sua simples existência, saiba evidenciar as possibilidades da liberdade no próprio âmbito da sociedade existente.²²²

Para o filósofo, a teoria crítica, ou melhor, os teóricos críticos deveriam sair do academicismo universitário e tomar às ruas juntamente com os movimentos civis que efervesciam à época. Em *Beyond One-Dimensional Man* de 1968, escrito logo após os acontecimentos de *Maió de 68* na França, Marcuse apresenta uma proposta radical de fazer filosófico como atitude revolucionária. Sob os ecos da Guerra do Vietnã, do movimento *Black Power* nos Estados Unidos (Martin Luther King havia sido assassinado em abril daquele ano), da revolução sexual promovida pelos hippies, das lutas armadas contra as ditaduras militares em países latino-americanos, da Primavera de Praga e da luta revolucionária no continente africano pela descolonização, este escrito apresenta uma proposta de levar a filosofia para além dos muros da academia.

O diagnóstico de Marcuse era que, apesar de as contradições clássicas do capitalismo, isto é, apesar de o desenvolvimento das forças produtivas (aumento da riqueza) e sua utilização destrutiva e repressiva estarem mais evidentes do que em qualquer época do passado – como formulado em *O homem unidimensional* –, as forças contrárias à repressão também estavam começando a se tornar mais evidentes. Desta forma, ele defende um compromisso da filosofia com a existência humana para além do “habitual protesto abstrato e acadêmico”²²³. Reivindica uma “transvaloração dos valores”, numa alusão ao termo usado por Nietzsche em *O anticristo*, o que implicaria uma nova racionalidade “que se opõe não só à racionalidade capitalista em todas as suas formas, mas também à racionalidade do socialismo stalinista e pós-stalinista”²²⁴.

²²¹ Ibid., p. 20-21.

²²² Ibid., p. 22.

²²³ MARCUSE, 2001, p. 113-114.

²²⁴ Ibid., p. 115.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Essa nova racionalidade seria expressa (e moldada) por uma nova sensibilidade que, para Marcuse, já estava surgindo e transparecendo nas vanguardas artísticas e nos movimentos estudantis²²⁵. A necessidade expressa pelos movimentos surrealistas e dadaístas de pensar a arte fora dos muros de museus e das exposições vai ao encontro do espírito revolucionário dos jovens estudantes da época. A arte não pode mais se dar ao “luxo” de ser mera ilusão, é preciso que ela seja também uma força política real. A arte precisa mudar o mundo, de verdade.

Marcuse atribui um papel protagonista para a imaginação nesse processo de transformação social. Ela aparece como a faculdade racional, em meio à irracionalidade do sistema estabelecido, catalisadora da mudança radical. Para Marcuse, era evidente o colapso do discurso tradicional da filosofia. A ideia de Razão, “que permeia o universo estabelecido do discurso e do comportamento não pode mais servir de guia, não é mais qualificada para definir as metas e possibilidades do esforço humano, da moralidade humana, da ciência humana, da organização social, da ação política”²²⁶. Isto é, a racionalidade que permeou a filosofia até então permaneceu em grande parte abstrata e divorciada da prática política.

O que está acontecendo é que as possibilidades reais de libertação, as possibilidades reais de criar uma sociedade livre e racional são tão esmagadoras, tão extremas, tão “impossíveis” em termos do *status quo*, e que os poderes que contrariam e desacreditam essas possibilidades são tão fortes, que o esforço para traduzir essas possibilidades em realidade deve transcender toda a racionalidade irracional do *status quo*. Elas devem encontrar seus próprios novos modos de expressão, sua própria estratégia, sua própria linguagem, seu próprio estilo, para que não fiquem presas no universo político pútrido de hoje e derrotadas antes de terem começado. Acredito que os rebeldes de hoje se tornaram conscientes desta necessidade, da necessidade de romper com um passado que é ainda o presente²²⁷.

Para tanto, articulou que era preciso “o desenvolvimento da filosofia à política através da literatura e da arte”²²⁸, diferente do que Marx imaginou, já que concebeu um ativismo político imerso na realidade política e, ao mesmo tempo, no domínio da imaginação. O poder político da imaginação foi compreendido pelos jovens estudantes de 1968 e pelos surrealistas. É por isso que nos muros das ruas de Paris eram pichadas ao mesmo tempo frases de Karl Marx e André Breton. E por isso também que “na exata noite em Paris em que aconteceu a

²²⁵ Alguns dos slogans dos estudantes franceses de *Mai de 68* eram: “a imaginação toma o poder”, “a poesia está na rua”, “libertem a expressão”, entre outras.

²²⁶ *Ibid.*, p. 117.

²²⁷ *Ibid.*, p. 114.

²²⁸ *Ibid.*, p. 111.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

luta nas barricadas, um piano permaneceu entre as barricadas, e o jovem pianista tocava jazz”²²⁹.

Referências Bibliográficas

LÖWY, Michel. *A estrela da manhã. Surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018.

MARCUSE, Herbert. “A arte na sociedade unidimensional”. In: LIMA, Luiz Costa. (Org) *Teoria da cultura de massa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

_____. “A sociedade como uma obra de arte”. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 60. São Paulo, julho/ 2001a., p. 45-52,

_____. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”. In: *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. Coletânea de artigos v.1. Editado por Douglas Kellner. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Unesp, 1999.

_____. “Art as Form of Reality”. In: *Art and Liberation*. Collected papers of Herbert Marcuse. v. 4. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2007.

_____. “Art in the One-dimensional Society”. In: *Art and Liberation*. Collected Papers v. 4. Edited by Douglas Kellner. London and New York City: Routledge, 2007.

_____. “Art and the Transvaluation of Values”. In: *Transvaluation of Values and Radical Social Change. Five new Lectures, 1966-1976*. Columbia: International Herbert Marcuse Society, 2017.

_____. “Beyond One-Dimensional Man”. In: *Towards a Critical Theory of Society*. Collected Papers v. 2. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2001.

_____. “Letters to the Chicago Surrealists”. In: *Art and Liberation*. Collected Papers of Herbert Marcuse. v. 4. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2007.

_____. *O fim da utopia*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

²²⁹ Ibid., p. 118.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção

_____. *O homem unidimensional*. Tradução de Robespierre de Oliveira, Deborah C. Antunes e Rafael C. Silva. 1ª Ed. São Paulo: Edipro, 2015.

MARTINEAU, Alain. *Herbert Marcuse's Utopia*. Montreal: Harvest House, 1986.

_____. *Um Ensaio sobre a Libertação*. Tradução de Maria Ondina Braga. Lisboa: Bertrand, 1977.

En cierta ciudad muy lejana...²³⁰

Clara Barzagli de Laurentiis

O ponto de entrada em *Los Santos Inocentes* (2010) é uma visita de Heidi Abderhalden, codiretora do Mapa Teatro, a Guapi, com a intenção de comemorar seu aniversário que coincide com o dia dos santos inocentes, 28 de Dezembro. A visita de Heidi a esse povoado da costa pacífica da Colômbia foi o disparador da criação da primeira peça que compõe a *Anatomia da violência na Colômbia*.

Seu relato pessoal é a primeira cena da peça, que se desdobra pelas memórias pessoais e coletivas da História recente do país – conflitos que fizeram da Colômbia um dos países com maior número de deslocados internos no mundo. A memória de Heidi reaparece como etnoficção nas palavras de Julián Díaz, que entra em cena para se apresentar como nascido na costa pacífica colombiana, não sem antes desvincular sua negritude das categorias de africano, afro-americano, índio, europeu *black*. Nascido em Candelária, departamento Valle de Cauca, situada na região metropolitana de Cali, costa pacífica, Julián se embrenhou pela capital, onde se tornou um ator famoso e vive ainda hoje. Ri debochado e um pouco sádico para depois contar ao público que retornou a sua região ao visitar Guapi, aquele fim ou começo de mundo, com a intenção de gravar um documentário fictício, etnoficção, sobre a festa dos Santos Inocentes.

Um telão transmite cenas de Heidi chegando a Guapi, enquanto o palco saturado de serpentinas, balões coloridos e outros apetrechos festivos é invadido por uma salsa temática de aniversário, acompanhada de pessoas dançantes e mascaradas que celebram o envelhecimento de Heidi. Quando a música para, um senhor – o único que não dançava – oferece um bolo à aniversariante, enquanto canta seus votos de felicidades. É Don Genaro, tocador de marimba, que canta e se move em um ritmo que destoa de seu entorno, não parece pertencer ao todo, no entanto não é um outro, pois isso ainda implicaria uma relação.

Músico e espectador ao mesmo tempo, o cantor cala e o telão diz à plateia que o dia dos Santos Inocentes relembra o massacre de Herodes, rei que não suportou a ideia de perder a majestade para um bebê prometido a ser rei dos judeus.

²³⁰ Vídeo da peça disponível em: <<https://vimeo.com/36934638>>.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Uma voz surge para declarar que todos são inocentes e não houve delito, a festa volta a acontecer e não se sabe ao certo o que ocorreu e Heidi volta a contar as lembranças de seu aniversário, já não é possível saber se são mesmo lembranças ou memórias inventadas. Chega no hotel, ocupado por policiais com suas metralhadoras, sem saber o que a polícia faz ali; quer ir às ruas para ver a festa, mas ainda é cedo. Nada resta a não ser ir ao quarto, onde vê uma cama na qual estão toalhas esculpindo uma borboleta, decorada com um pedaço de sabão. Faz um calor infernal, desses que faz lembrar que estamos nos trópicos, quase tristes por carregarem o ar pesado de umidade que imprime lentidão aos corpos, nada mais urgente que dormir.

Heidi sonha com sua festa de aniversário, onde encontra seus amigos para comer e beber, até ver entrar um homem familiar, que, no entanto, não conhece. “Será um jornalista? [...] Será um ator de novela? [...] Será um ativista? [...] Será um político? Um congressista?”²³¹. Hum-hum, alguém responde no escuro a cada erro. Nada disso, dona Heidi, quem está em seus sonhos e agora aparece no telão é um tipo chamado Herbert Veloza, codinome HH, ex-comandante paramilitar, chefe do Bloco Calima, das Autodefesas Unidas da Colômbia. Amantes devotos da propriedade privada, os grupos paramilitares, ou autodefesas, pipocaram nos anos 1960 e são resultado da união de militares e proprietários rurais “com o objetivo de se interporem às ações das guerrilhas de esquerda”²³².

O que Herbert Veloza nos conta é que o inimigo deve ser atacado no ninho, essa é a melhor maneira de exterminá-lo. E, assim, ao registro mítico de Herodes, se sobrepõe a memória, evocada pelo registro histórico, do massacre do rio Naya, levado a cabo por HH e outros na páscoa de 2001 (10 a 12 de abril).

Assumindo o papel de “Santos”, os paramilitares travaram uma espécie cruzada contra as guerrilhas que resultou na morte de cerca de uma centena de pessoas. Não vá pensando que eram guerrilheiros, eram indígenas deslocados da terra à qual pertenciam para a região entre Cauca e Valle, esta última – lembremos – terra de nosso famoso ator que saiu dali para conquistar as telas do mundo todo e agora volta a Guapi para ficcionar um documentário sobre a festa dos Santos Inocentes.

No vídeo vemos HH e a legenda traz um relato do paramilitar rememorando a cruzada pelo rio Naya e alguns dos milhares de assassinatos cometidos por ele, que é também Champeta, Sancocho, Cachaco e todos os outros codinomes que vão surgindo bradados pelos

²³¹ MAPA TEATRO. *Los Santos Inocentes*. Bogotá, 2010. Peça de teatro.

²³² RODRIGUES, Thiago. *Política e drogas nas Américas*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2004, p. 195.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

mascarados em cena. Quem são esses seres mascarados e o que fazem aqui? Heidi desperta e caminha em direção à rua, onde encontra Julián, o ator que diz ter conhecido a caminho de Guapi.

A rua está vazia, corre por aí a informação de que não haverá celebração este ano, pois no dia sete de dezembro, dia da virgem imaculada, uma granada explodiu na rua principal e as pessoas parecem ter medo de sair de suas casas. O telão mostra o registro de Julián caminhando com familiaridade pelas ruas de Guapi, enquanto Heidi, em cena, relata o passeio dos dois. No mercado, Julián recebe um peixe embrulhado em um aviso que o ameaça e “parece ter sido escrito pelo próprio diabo”²³³ (Mapa Teatro, 2010).

O vídeo se entrelaça com o relato de Heidi, que caminha pelo palco, e o movimento de um a outro instaura um duplo tempo-espço, no qual duas celebrações se encontram e se misturam. Em cena vemos um calendário, cujas folhas são arrancadas ao longo da apresentação até chegar no dia 28, quando será comemorado o aniversário de Heidi; o telão mostra o vídeo que se pressupõe registro do aniversário da forasteira em Guapi, nos idos de 2009. É a relação entre o que acontece em cena e o que se passa no vídeo que permite tal entrelaçamento espaciotemporal e

imagem e ação se projetam, portanto, como relações de produção de sentido, como suportes para a manifestação do presente, do passado e do futuro, como vetores de expressão de feitos e ficções, de tal modo que os espectadores têm a impressão de poder acompanhar o próprio processo que faz acontecer o acontecimento.²³⁴

E, então, surgem os *vejigantes*, os mascarados, e o que “imaginávamos que ia ser festa se torna massacre”²³⁵. O episódio mítico é lembrado em um ritual marcado pela violência: homens mascarados, com trajes femininos, invadem a cidade empunhando chicotes, com os quais açoitam aqueles que passam pelas ruas. Dizem, em Guapi, que o diabo se meteu na festa e as figuras que aparecem no vídeo só podem ser bestas e demônios. As imagens seguem por tempo o suficiente para instaurar uma atmosfera de terror, intensificada pelo som que acompanha o vídeo.

Para além do massacre de Herodes, o ritual de açoitamento pode rememorar os antepassados da população de Guapi, arrancados de suas terras nas costas Africanas e

²³³ MAPA TEATRO, op.cit.

²³⁴ SENRA, Stella; DOS SANTOS, Laymert G. “La inocencia de los santos”. In: *Mapa Teatro. Mapa Teatro laboratorio de artistas*. Bogotá, Colômbia. Mapa Teatro, 2012, s/p.

²³⁵ VIGNOLO, Paolo. “Vestigios de la fiesta”. In: *Errata*. no. 13, Enero-Noviembre de 2015. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2015, p. 143

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

escravizados. “O mais surpreendente do ritual de Guapi é que os vizinhos se prestem a ser voluntariamente açoitados pelos falsos carrascos”²³⁶. Talvez um dos feitos mais intoleráveis da História seja aquele que ficou conhecido como Tráfico Negreiro e, hoje em dia, sabe-se muito bem que muitos enriqueceram graças à privação da liberdade, ao trabalho forçado e à morte de milhares de pessoas e que esse modelo econômico baseado na escravatura contribuiu decisivamente para a acumulação primitiva de capital²³⁷.

Anos de escravidão nos fazem lembrar de que a carne negra foi mercadoria base para consolidação do mundo no qual vivemos. Vida escrava que constitui sujeito plástico, constantemente transformado por meio da destruição, a tal ponto que não se sabe distinguir humano e animal. Para além de homem ou animal, carne que se torna mercadoria, mantido vivo, ainda que em

‘estado de injúria’. O curso violento da vida do escravo se manifesta pela disposição de seu capataz em se comportar de forma cruel e descontrolada ou no espetáculo de sofrimentos imposto ao corpo do escravo. Violência, aqui, torna-se um componente da etiqueta, como dar chicotadas, ou tirar a vida do escravo: um capricho ou um ato de pura destruição visando incutir o terror.²³⁸

Mas nesse povoado ilhado da América do Sul, esses que perderam os direitos de seus corpos subvertiam a ordem por um dia e já não se deixavam ser açoitados pelos capatazes. Tomavam os chicotes eles mesmos “para flagelar seus iguais”²³⁹.

O ritual parece ser, assim, uma maneira de não esquecer os horrores da escravidão, uma experiência na qual se recorda fisicamente da escravidão, mas também uma forma de se livrar dela, tomando o lugar do capataz. O que chama atenção são as máscaras; não, veja bem, talvez sejam os chicotes; não não, cada um com suas preferências! O conjunto tenebroso é o que salta aos olhos de forma dolorosamente sedutora – “É uma tradição que se perde com o tempo. É preciso ser daqui para compreendê-la. É preciso ser daqui para sentir certo prazer com a dor”, lembre-se!

O investimento do racismo na colônia se encarregou de transformar corpos em coisas, com rigidez próxima à de cadáveres. Tal operação caminha junto de uma dissolução da separação entre eu interior e o olhar o exterior, bem como da redução da vida a si mesma²⁴⁰. Considerando que a violência é estruturante dos países colonizados, com efeitos que se

²³⁶ SÁNCHEZ, José A. *Ética y representación*. Cidade do México: Paso de Gato, 2016, p. 61.

²³⁷ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

²³⁸ MBEMBE, Achille. *O fardo da raça*. São Paulo: n-1 edições, 2018b, p. 29.

²³⁹ SÁNCHEZ, op. cit., p. 51.

²⁴⁰ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

estendem para além de seus processos de independência, Frantz Fanon (1968) aponta que as opressões políticas, econômicas e culturais sofridas pelos colonizados têm reverberações nas formações subjetivas daqueles que, oprimidos, encontram na própria violência a possibilidade de revolta e libertação.

Dentro de uma lógica de violência, as mutilações em Guapi, os prazeres múltiplos que se pode sentir com a dor, os revanchismos libertadores ou rancorosos, cada um a seu modo e com sua inegável força nos fazem lembrar que “sem a liberação do desejo e seu redirecionamento a novas afeições, não é possível, ao menos na lógica fanoniana, se livrar do fardo da raça”²⁴¹.

E se o diabo se meteu na festa, na montagem do Mapa Teatro ele se personifica na presença de HH. Mais uma vez o ritual se atualiza e nos deparamos com a história recente daquele povoado, marcada pela violência das guerrilhas e dos paramilitares. O ritual de não esquecimento agora evoca também as vítimas do conflito que assombra a Colômbia contemporânea, dentre elas as 3 mil assassinadas por HH.

O Mal já não são os colonos escravistas, mas os paramilitares, os guerrilheiros, os sicários de homens muito poderosos que, muito longe de Guapi, observam o mundo de tão alto que não reconhecem outros corpos que não sejam os seus.²⁴²

E, ainda hoje, ali onde não há primavera e não se chega por vias terrestres, a lógica identificada por Fanon na organização das colônias parece se reproduzir, pois “aí, se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê”²⁴³. Alvo de intoxicação por glifosato ou de ações do paramilitarismo e da guerrilha, a população de Guapi está sujeita ao extermínio.

Delimita-se, inclusive geograficamente, uma população sobre a qual age aquilo que Mbembe²⁴⁴ denominou necropolítica. Ou seja, uma população sobre a qual incide uma política de morte. Mas o direito de matar não se restringe mais ao Soberano ou ao Estado, e este já não detém o monopólio da violência. Na costa pacífica da Colômbia uma guerra é travada entre grupos variados, “instâncias jurídicas *de fato* geograficamente entrelaçadas

²⁴¹ MBEMBE, 2018b, p. 19

²⁴² SÁNCHEZ, op. cit., p. 298.

²⁴³ FANON, op. cit., p. 29.

²⁴⁴ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018c.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

[...]”²⁴⁵, sendo alguns deles, os paramilitares, uma forma de extensão do Estado, enquanto os outros, guerrilheiros, organizações sem Estado, ainda que hierárquicas.

Desde o final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, a articulação com o narcotráfico resultou em grupos paramilitares com estruturas complexas e que, ainda que mantivessem seus objetivos contra-insurgentes, atuavam como empresas dedicadas à acumulação de recursos. Portanto, “o narcotráfico não apenas forneceu novas fontes de dinheiro aos atores armados, como modificou a configuração da guerra, alterando [...] a economia da violência política”²⁴⁶. A guerra interna da Colômbia é travada por atores polimorfos, cujas relações com as formas estatais variam da autonomia à incorporação, podendo apresentar inúmeras conformações. Apesar de suas singularidades, a partir de certo momento passaram operar dentro de uma mesma lógica, configurando-se como mesclas de organização política e empresa mercantil²⁴⁷.

No entanto, nunca se falou de uma Guerra ao Paramilitarismo como se falou de uma Guerra às drogas, não é mesmo? Ora, não é espantoso que, em um cenário onde o Estado não detém mais o monopólio da violência, aqueles que o defendem sejam alvo de certo favoritismo – e por que não aliados velados? Não que não tenham existido críticas e até mesmo tentativas de criminalização dos grupos paramilitares – estas não passaram de formalidade²⁴⁸. Fez-se vistas grossas e a violência dos paramilitares, bem como suas relações com o narcotráfico e com o Estado, acabaram passando batidas. Para que não restem dúvidas, é sempre bom lembrar que

setores das elites centrais e regionais e membros do exército perceberam o paramilitarismo como uma forma de mobilização armada que, por mais que fosse ilegal e ligada ao narcotráfico, era a manifestação de um direito legítimo à autodefesa e um auxílio útil na luta anti-subversiva.²⁴⁹

Foi na segunda metade dos anos 1990, especialmente após 1998, que os paramilitares e guerrilheiros se embrenharam por muitas zonas do pacífico colombiano de forma que

²⁴⁵ MBEMBE, 2018c, p. 52

²⁴⁶ GRAJALES, Jacobo. «El proceso de desmovilización de los paramilitares en Colombia: entre lo político y lo judicial». In: *Desafíos*, v. 23, n. 2. Bogotá, jul./dez. 2011, p. 158.

²⁴⁷ VALBUENA, Silvia M. “Economía y conflicto armado en Colombia: los efectos de la globalización en la transformación de la guerra”. In: *Latinoamérica*, n.55, dic. México, 2012, s/p.

²⁴⁸ GRAJALES, 2011.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 163.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“matanças e deslocamentos massivos se converteram em fenômenos cotidianos na região...”²⁵⁰.

Deslocamentos e matanças que hoje se exercem sobre múltiplos corpos, pois, nas condições contemporâneas, a desapareção da distinção entre mercadoria, ser humano ou coisa vai atingir negrxs, índios, mulheres, brancxs, homens, sem que ninguém possa escapar²⁵¹. Na repetição anual da festa dos Santos Inocentes, os jovens podem viver e construir suas memórias ou expurgar o presente, embriagando-se e expondo-se a uma violência que os faz se sentirem existindo mais intensamente ou os anestesia. Carrascos carnavalescos tomam as ruas sem medo açoitando quem passar por ali e a dimensão festiva não se separa da dimensão histórica e as vidas coletivas e individuais se misturam e estão relacionadas com o tempo histórico.

O que ocorre é que o tempo histórico do povo de Guapi, por mais singular que seja e por mais isolado que o lugar esteja, não escapa do tempo histórico que molda a Colômbia contemporânea, tempo traumático de uma violência interminável que precisa ser conjurada, até que cesse o massacre de inocentes, até que todos possam se libertar desta violência.²⁵²

Esse tempo histórico é trabalhado pelo Mapa Teatro de maneira que aproxima o grupo ao dramaturgo Heiner Müller, em função da maneira como operam os possíveis vínculos entre história e memória. Como Müller, os Abderhalden parecem articular as duas dimensões de forma que o presente não assume um traçado pré-determinado da História.

O dispositivo criado pelo grupo, que coloca lado a lado diferentes linguagens e suportes, apagando linhas divisórias entre realidade, ficção, sagrado, profano, história, mito e memória, instaura uma dimensão espaço-temporal que estabelece uma circularidade entre o que se passa em cena e o que é projetado na tela – o documentário fictício de Julián que se mistura aos documentos históricos e a HH –, e também com as memórias – sempre da ordem da memória curta – que surgem à medida que a peça acontece.

Ao ser triplamente trazida para o palco em suas franjas do presente - Heidi e suas recordações; o registro fictício, ainda que real, de Julián em Guapi; a festa que ocorre ou vai ocorrer ou já ocorreu no palco –, a celebração já não se resume a si mesma. Abre-se espaço

²⁵⁰ ESCOBAR, Arturo. “Desplazamientos, desarrollo y modernidad en el Pacífico colombiano”. In: RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. (Ed.) *Conflicto e (in) visibilidad Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Cali: Editorial Universidad del Cauca, 2004, p. 56.

²⁵¹ MBEMBE, Achille. *Poder brutal, resistência visceral*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

²⁵² SENRA; DOS SANTOS, op. cit., s/p.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

para a falsificação da História e o passado oficial agora é obrigado a coexistir com outros passados que ainda estão sendo contados.

Recontar passados para que se possa ser destituída a História, normalmente contada pelos colonos – e pelas figuras que assumem seus desdobramentos contemporâneos. História essa que não costuma ser contada do ponto de vista de regiões por eles saqueadas, pois é narrada com os olhos de nações construídas sobre territórios explorados e violados²⁵³.

Aos poucos, as ruas deixam de ser palco de açoitamentos e dão passagem a um protesto político contra a presença dos paramilitares, bem como a dos guerrilheiros. Um coletivo se forma quando a repetição da violência dá passagem a uma força, uma capacidade de dizer não, na tentativa de conjurar a violência e “adquirir os meios para sonhar diferente, para passar a outro tipo de produção desejante”²⁵⁴. Como apontam Senra e Dos Santos²⁵⁵, essa nova forma de habitar as ruas de Guapi instaura um presente que desvia do conjunto de condições designado pela história, pois pertence à dimensão do devir.

O protesto passa como uma linha sem ponto de origem ou destino, energia positiva que pode responder ao intolerável e que não parte da história, ainda que recaia sobre ela. História de massacres e perseguições constantemente atualizada – HH está aí para não deixar dúvidas –, da qual tentam escapar, e às vezes desviam, ano após ano os *matachíns* que correm pelas ruas, para revivê-la no ano seguinte. Da tela que mostrava o protesto a atenção dos espectadores é deslocada ao presente do teatro, onde Julián cambaleia pela escuridão com seu vestido branco de inocente refletindo o pouco de luz que chega ao palco. E chicoteia aquilo que já não está lá, enquanto Heidi come seu bolo de aniversário, anunciando que a festa já vai chegando ao fim.

A música suave tem como acompanhamento o estalo do chicote que bate repetidamente no chão e, conforme a luz diminui, o reflexo do vestido branco de Julián e o movimento de seu chicote são o que restou da comemoração. A festa acabou, o povo dormiu e amanhã será outro do mesmo dia, mas Julián continua, chicotada após chicotada, enquanto é projetado um vídeo de seu fim de festa em Guapi, com os pés na água e movimentos quase imperceptíveis.

E chicoteia... sozinho, permanece chicoteando, como se o estado da festa, do ritual, do protesto – de possíveis encontros e do desvio, pois – se sustentasse nesse ato que garante a

²⁵³ FANON, op. cit.

²⁵⁴ MEMBE, 2018b, p.19.

²⁵⁵ SENRA; DOS SANTOS, op. cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

continuidade desse estado por alguns momentos. Traz consigo a força de um esquecimento contido na revolta, para além da história ou da memória.

Ainda soam as chicotadas quando no telão passam os nomes, como se fossem os créditos finais de um filme, das mais de 3 mil vítimas confessadas por HH antes de ser extraditado para os Estados Unidos, em 2009.

Nós mataríamos todo dia. Em 30 de abril de 1995, Vidal Vega Ramírez foi assassinado; ele trabalhava na fazenda Amanda. Ele estava em uma festa na frente da cabana e foi assassinado ali. Em 17 de maio Edilberto Cuadrado Llorente, que estava em um carro, foi morto. Ele foi decapitado, para não ouvirem os tiros. Em 23 de maio, Walter de Jesús Dávila, Camilo Solano, Melquisedec Rentaria Machado foram assassinados. Em 14 de Julho nós matamos Julio Cesar Serna, gerente do bar Roble e atiramos no Umberto Achecho Castillo [...].²⁵⁶

Durante cerca de 3 minutos, que são sentidos segundo a segundo, nomes de vítimas e detalhes de seus assassinatos surgem na tela em frente à plateia. Não há para onde correr.

Referências Bibliográficas

ESCOBAR, Arturo. “Desplazamientos, desarrollo y modernidad en el Pacífico colombiano”. In: RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. (Ed.) *Conflicto e (in) visibilidad Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Cali: Editorial Universidad del Cauca, 2004.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

GRAJALES, Jacobo. “El proceso de desmovilización de los paramilitares en Colombia: entre lo político y lo judicial”. In: *Desafíos*, v. 23, n. 2. Bogotá, jul./dez. 2011.

MAPA TEATRO. *Los Santos Inocentes*. Bogotá, 2010. Peça de teatro.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

_____. *O fardo da raça*. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

_____. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018c.

_____. *Poder brutal, resistência visceral*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

RODRIGUES, Thiago. *Política e drogas nas Américas*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2004.

SÁNCHEZ, José A. *Ética y representación*. Cidade do México: Paso de Gato, 2016.

SENRA, Stella; DOS SANTOS, Laymert G. “La inocencia de los santos”. In: *Mapa Teatro. Mapa Teatro laboratorio de artistas*. Bogotá: Mapa Teatro, 2012.

²⁵⁶ MAPA TEATRO, op.cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

VALBUENA, Silvia M. “Economía y conflicto armado en Colombia: los efectos de la globalización en la transformación de la guerra”. In: *Latinoamérica*, n. 55, dic. México, 2012.

VIGNOLO, Paolo. “Vestigios de la fiesta”. In: *Errata*, n. 13. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Enero-Noviembre, 2015.

O destino das imagens e das palavras: entre a polícia e a política²⁵⁷

Daniela Cunha Blanco²⁵⁸

Com textos que falam, ora do mal estar estético, ora das denúncias do fim da política ou do fim da história, Jacques Rancière está interessado em pensar como se constrói um certo pensamento do luto em torno das palavras e das imagens que aparece em diversas formas ao longo da história. Nosso intuito aqui é compreender como Rancière se volta, ora para as questões políticas, ora para as questões estéticas e da arte interessado em dar a ver como o pensamento apocalíptico ou pessimista que surge nesses dois campos é resultado de um mesmo embate: entre uma razão policial e uma razão política. Interessa-nos analisar os efeitos desses modos de pensamento sob nossas experiências estéticas e políticas, sob as formas que determinam a recepção estético-política da palavra e da imagem.

No livro *A noite dos proletários*, Rancière²⁵⁹ recupera arquivos que expressavam a vida e os desejos dos operários revolucionários do início do século XIX na França. Em trocas de cartas, artigos publicados nos jornais operários e poesias trocadas em papéis amassados, os operários expressavam desejos e pensamentos que nada tinham a ver com aquilo que se entende sob o nome de uma identidade operária. Rancière²⁶⁰ está interessado em mostrar como aquilo que estava em jogo nos discursos desencontrados da intelectualidade burguesa e do operariado revolucionário era o domínio da palavra, o domínio do espaço da palavra. Os reais desejos, assim como a vida cotidiana dos operários e as palavras pelas quais se poderiam expressar eram caladas por uma palavra dominante: aquela da intelectualidade burguesa que criara uma chamada *identidade operária* sob a qual cada trabalhador deveria ser identificado ou considerado como um desviado. Um dos pontos fulcrais das críticas e denúncias contra os operários eram seus textos, fossem estes artigos críticos publicados nos jornais operários ou poesias trocadas em cartas. Segundo Rancière, aqueles que se consideravam como os verdadeiros intelectuais imputavam à escrita operária um erro: ao invés de criarem uma linguagem própria, capaz de expressar o verdadeiro ser do operário, imitavam a linguagem da

²⁵⁷ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPQ.

²⁵⁸ Doutoranda no Departamento de Filosofia da USP.

²⁵⁹ RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários*. Tradução de Luís Leitão. Lisboa: Antígona, 2012a.

²⁶⁰ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

intelectualidade burguesa, formal e delicada demais para seus corpos robustos e para suas atividades práticas. Rancière, então, questiona:

Mas, à força de raspar o verniz destes selvagens demasiado civilizados e destes proletários demasiados burgueses, chega o momento em que nos interrogamos: será possível que a busca da verdadeira palavra obrigue a silenciar tanta gente?²⁶¹

A questão colocada pelo pensamento em torno das noites dos proletários é aquela da origem e do destino das palavras. Quem pode falar, afinal? E a quem se pode dizer? Qual o caminho percorrido entre a emissão da palavra e seu destino final? Ainda, qual o modo mais correto da palavra para expressar determinados temas; para expressar a um determinado público? Questão, portanto, de ordenação da palavra que diz respeito a uma outra ordenação ainda: a da sociedade. Trata-se de pensar aquilo que Rancière denominou de *partilha do sensível*:

um recorte dos tempos e dos 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. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.²⁶²

O destino da palavra, assim, é uma questão, ao mesmo tempo, política e estética. No livro *O Desentendimento*, Rancière²⁶³ apresenta a tese de que sempre teria havido, no cerne da política, uma *estética*. Retomando o sentido da palavra grega *aisthesis* – relativa à compreensão pelos sentidos –, o autor estaria interessado em pensar o sensível como uma espécie de terreno primário que delimitaria o espaço perceptivo a partir dos modos como ocupamos o mundo. Desse ponto de vista, a política estaria associada à percepção do espaço comum e de como, nele, algumas coisas seriam visíveis e outras, não; ademais, trataria de como algumas questões conflituosas colocar-se-iam no espaço público a partir dos modos de visibilidade daquilo mesmo que se constituiria como objeto de disputa. Sob essa perspectiva, o termo *estética* estaria mais interessado no aspecto político do sensível partilhado, e designaria um recorte dos espaços e tempos que traçaria as condições de possibilidade da

²⁶¹ Ibid. p. 22.

²⁶² RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 16-17.

²⁶³ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“política como forma de experiência”.²⁶⁴ Haveria, assim, uma *estética da política*, ou seja, um modo *sensível* sob o qual a política organizar-se-ia e apresentar-se-ia. Pode-se compreender, assim, que a *comunidade* aparece sob uma determinada *partilha do sensível*, ou seja, que sua forma de organização política é necessariamente estética.

Tal relação entre estética e política nos fornece uma pista para pensar como a arte – da palavra tanto quanto das imagens – aparece em diversos momentos da história como ponto fulcral de denúncias, críticas e malentendidos que, em alguns casos, chegaram às vias judiciais de fato. Como no caso do escritor Gustave Flaubert que sofreu um processo judicial, sob a acusação de ofensa à moral e à religião, após a publicação de seu livro *Madame Bovary*. Sentado no banco dos réus, Flaubert presenciou a fala do advogado imperial de acusação que explicava aos presentes a dificuldade apresentada pelo caso em questão, dado o fato de que, não seria possível ler apenas algumas páginas do livro ao tribunal, pois que a acusação condenava o livro em sua completude, e tampouco seria possível que se lesse o livro inteiro para fazê-los conhecer o objeto da acusação. Essa impossibilidade da leitura do livro em sua completude, mostra o real *crime* do romance *Madame Bovary*, qual seja, aquele de chegar às pessoas, aquele da palavra sem origem e destino determinados e capaz de afetar a qualquer um; está em jogo a impossibilidade de se controlar a destinação e os efeitos da palavra, em suma, a experiência sensível do encontro entre o corpo da palavra sem regras e o corpo de um anônimo qualquer. Não é por acaso que a solução encontrada pelo advogado de acusação tenha apresentado um modo de fazer passar a palavra do romance com uma origem e um destino claros, garantindo que o encontro entre o livro e os leitores não sofresse nenhum desvio. Assim, o advogado decide o caminho a seguir: “e eis, é contar-vos primeiro toda a novela sem a ler, sem incriminar nenhuma passagem, e depois, ler, incriminar citando o texto, e enfim responder às objeções que poderiam surgir contra o sistema geral da prevenção”.²⁶⁵

A acusação do advogado segue, assim, realizando uma espécie de resumo da história, no qual apresenta os principais personagens e acontecimentos do romance, não sendo deixado de fora, como afirma M. Ernest Pinard,²⁶⁶ nenhuma parte da história. De fato, todas as cenas que teriam sido tomadas como causa da polêmica – aquelas que envolviam o sexo, o adultério e o suicídio de Emma – foram relatadas pelo advogado. O problema, portanto, não seria tanto que os casos considerados como imorais viessem a público, mas sim que fossem apresentados

²⁶⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 16.

²⁶⁵ Id.

²⁶⁶ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

sem um controle, sem uma ordenação. A palavra falada, como a do advogado, já determinava a recepção do texto, haja visto tratar-se de uma figura da lei e da ordem da comunidade. Como pensa Rancière, essa é uma palavra mais que falada, *palavra viva*, portadora da expressão de uma “unidade imediata de uma voz e de um corpo, de uma subjetividade singular e de uma comunidade ética”.²⁶⁷ Diferente da *palavra muda* ou *letra morta*, como denomina Rancière²⁶⁸, que é a palavra do texto que não dá a ver nenhum modo determinado de interpretação, nenhum caminho virtuoso a seguir, nenhuma linha direta entre o corpo da letra e o corpo do anônimo qualquer que se encontra com a escrita.

A palavra de *Madame Bovary*, letra morta do texto escrito que pode chegar a qualquer um, se assemelha, assim, àquela palavra das poesias, artigos e cartas operárias, desviada de sua função ordenadora e identitária. Em Flaubert, como nos escritos operários, o domínio da palavra como que ficou sem ordem, livre para o encontro com qualquer corpo, sem que se possa medir os efeitos do encontro entre um escrito qualquer e o corpo e o pensamento de um anônimo. Sem que se possa saber se o destinatário da matéria sensível do texto está apto a compreendê-la sem desviar-se de seu caminho, sem confundir-se ou iludir-se a tal ponto que pense poder transpor a experiência sensível para sua vida – como o fez a personagem Emma Bovary que, ao ler sobre aquelas palavras de embriaguez, felicidade e paixão na literatura pensou ter o direito de viver os sentimentos burgueses em sua vida de camponesa. À denúncia direcionada ao modo burguês de escrever dos proletários, vem juntar-se, então, a crítica à palavra muda de Flaubert, responsabilizada por deixar o leitor sozinho e abandonado no percurso e interpretação da narrativa. Ambas as palavras – a dos proletários revolucionários e a de Flaubert – são responsáveis por operar uma certa desordenação estético-política na sociedade que incomodaria aqueles homens de boa fé, preocupados em manter uma configuração social hierarquizada e na qual cada coisa permanece em *seu lugar*. Como afirma Rancière,

Como se sabe, isso sempre foi a obsessão dos governantes e dos teóricos do bom governo, preocupados com a ‘desclassificação’ produzida pela circulação da escrita. É também, no século XIX, a obsessão dos escritores ‘propriamente ditos’, que escrevem para denunciar essa *literalidade* que transborda a instituição da literatura e desvia suas produções.²⁶⁹

²⁶⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 31.

²⁶⁸ Id.

²⁶⁹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 60.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

A desclassificação denunciada pelos arautos da *boa literatura* deve ser entendida a partir da ideia de que haveria, para estes, uma série de regras e preceitos a seguir, uma espécie de instituição literária. E os desvios que se operassem em relação a esta seriam considerados como efeito de um certo excesso da palavra.

Não se trata de mera coincidência se a crítica ao excesso das palavras nos remeter a um outro excesso que teria sido condenado um pouco mais tarde: aquele das imagens, com o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica e, ainda, aquele associado ao desenvolvimento do cinema na era da dita *indústria cultural*. Rancière aponta, no livro *O destino das imagens*, como existe ainda hoje uma série de discursos apocalípticos em torno das imagens, que, por uma ou outra perspectiva, partem todos de um mesmo ponto: a ideia de que haveria um excesso das imagens que seria prejudicial de um ponto de vista político e estético. Como afirma Rancière, diz-se, de um lado, que não há mais realidade, mas, apenas imagens; e, de outro lado, “que doravante não há mais imagens, somente uma realidade representando sem cessar a si mesma”.²⁷⁰ Rancière refere-se à três vertentes gerais que estariam sintetizadas no pensamento da arte em autores como Greenberg e Habermas, Adorno e Lyotard. Partindo de uma ideia de separação entre arte e vida, cada um desses autores teria, segundo Rancière, considerado tal distância a partir de uma série de conceitos e perspectivas, dentre as quais, as principais seriam: a ideia da divisão das esferas de experiência da razão comunicativa moderna, a especificidade da forma artística pensada a partir do *medium* artístico, a autonomia da arte que separa baixa e alta cultura, arte erudita e formas de entretenimento da indústria cultural e, ainda, a ideia do irrepresentável pensado como fratura original do sublime. Nas três vias diversas apontadas por Rancière, interessa pensar como há um ponto comum que perpassa todas as críticas: a condenação dos excessos das imagens que, em cada autor ou vertente, toma uma forma diversa, chegando a transformar-se em denúncia de um excesso da estética.

Mas, se Rancière se preocupa em reconstruir essas vertentes de pensamento da arte a partir desse ponto comum que expressam, é porque está interessado em justamente desconstruir essa relação maldita entre estética e política. É por isso que o autor concebe a ideia de que na base de toda política existe uma estética, uma estética da política, como dissemos anteriormente, assim como no âmago de toda estética existe uma política, ou seja, uma política da estética. Se de um lado trata-se de pensar a *partilha do sensível* como uma

²⁷⁰ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

configuração *a priori* de nossas experiências políticas, de outro, trata-se de pensar aquilo que o autor concebe como os *regimes de identificação das artes*, a saber, um modo específico de entrelaçar as maneiras de fazer da arte, a sua visibilidade e a seu modo de pensamento. Mas não se tratam de categorias estanques, como se fossem campos completamente diversos, afinal, a arte e a estética, em sua relação com a política, redesenham o tempo todo as bordas daquilo que é ou não considerado arte, sempre ultrapassando e reconfigurando a *partilha do sensível*. Do mesmo modo, nossos modos de vida em uma determinada *partilha do sensível* redesenham o tempo todo os modos de percepção e de pensabilidade das coisas, atravessando, assim, as configurações do *regime estético*.

O que está em jogo em Rancière, assim, é o pensamento de que não importa se está-se falando da arte ou da política, da estética ou dos nossos modos de vida em comunidade, sempre se opera algo na *partilha do sensível*; interessa compreender o modo de pensamento que aí opera. Se o que está em jogo nas denúncias contra o excesso da palavra e o excesso da imagem é uma questão estético-política, há que se pensar a razão, ou as formas de pensamento que configuram uma determinada *partilha do sensível*. Pois, se há, por um lado, um modo de pensamento que não permite os desvios à regra, há, por outro lado, uma forma de pensamento que abre espaços nos quais os desvios podem acontecer. É isso que a personagem Emma Bovary faz ao atravessar as fronteiras entre a vida camponesa e os desejos burgueses, ao embaralhar dois modos de vida diversos. É isso também que fazem os operários revolucionários confundindo as bordas de um mundo que se supõe separado em dois. Quando se denuncia o *crime dos livros*²⁷¹ por um lado, ou a irrealidade das imagens, por outro, trata-se, em ambos os casos, daquilo que Rancière²⁷² compreende como um tensionamento entre a *razão policial* e a *razão política* – dois modos de pensamento diversos que organizam e ordenam a *partilha do sensível*. Trata-se de uma configuração estético-política na qual a palavra e a imagem são usadas como operadores de uma comunidade ou de uma divisão entre os literatos e os ignorantes, entre aqueles que sabem e aqueles que vivem em ilusão, entre os que dominam o *logos* e a razão e aqueles que são dominados pelo excesso sensível das imagens e das palavras.

Rancière afirma haver dois modos de *estar-junto*, duas ordens racionais simultâneas redesenhando os espaços e as configurações do sensível. Uma, pautada pelo que o autor

²⁷¹ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

²⁷² RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

compreende como *razão policial*, uma espécie de ordenação sensível dos corpos que faria concordar os modos de ser, os modos de fazer e os modos de dizer. Tais modos dariam a ver como a sociedade estaria organizada – com suas hierarquias e gêneros, com as identidades dos sujeitos que a compõe – a partir de uma ligação entre a ideia de natureza e a lei. Essa organização estende-se por todo o tecido social e dá a ver aquilo mesmo que possibilita a dominação, ou seja, os modos sensíveis sob os quais os objetos são ou não polemizados, ou as condições de possibilidade sensíveis de que se considere algo como objeto de disputa.

Haveria, ainda, um outro modo de *estar-junto*, regido por outra lógica, qual seja: “aquela que suspende essa harmonia pelo simples fato de atualizar a contingência da igualdade, nem aritmética nem geométrica, dos seres falantes quaisquer”.²⁷³ Este outro modo seria pautado pela *razão política*, a razão que comportaria os excessos e desvios, que suspenderia a ordem das coisas, que estabeleceria uma distância entre o ser e a medida do ser. A política, como aqui compreendida por Rancière,²⁷⁴ não é assunto de políticos, mas sim um modo de pensamento que desordena as relações entre a *natureza* e o ser, que desloca corpos, que faz mover as relações consensuais da ordem policial. A política é rara, mas, ao operar uma verificação da igualdade de qualquer um com qualquer um – independente de títulos ou funções, rompendo com espaços e tempos –, afirma a contingência necessária de qualquer ordem social.

Assim, os dois modos da razão que operam a *comunidade da partilha* estariam em constante tensionamento, apresentando-se como a expressão de um paradoxo essencial da comunidade ou do *viver junto*. Tal ideia implica um pensamento que se afasta da nostalgia ou daquilo que Rancière denomina de *pensamento do luto*, que ora afirma o fim da política,²⁷⁵ ora o fim da arte ou da estética.²⁷⁶ Ao colocar o tensionamento entre dois modos da razão como ponto fundamental de nossas formas de vida, argumentamos que o autor estaria preocupado em estabelecer uma espécie de terreno para tais debates que os libertariam de um pensamento nostálgico. A partir desse ponto de vista, o olhar para a imagem ou para a palavra nunca deve ser aquele que vê um ponto sem volta no qual o excesso de tudo teria matado a realidade ou no qual tudo teria sido estetizado a tal ponto que não restaria mais espaço para a resistência. Antes, trata-se de pensar que, na tensão constante entre dois modos de

²⁷³ Ibid., p. 40-41.

²⁷⁴ Id.

²⁷⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

²⁷⁶ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Galilée, 2004; RANCIÈRE, Jacques, *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

pensamento – o policial e o político – algo pode sempre acontecer, a partilha do sensível pode sempre se reconfigurar, fazendo surgir o contingencial e inesperado.

Desse modo, quando condenamos a palavra desviante ou o excesso das imagens estaríamos reproduzindo o pensamento policial, estaríamos afirmando que há um lugar para cada coisa, que existe uma ordem natural das coisas que não deve ser abalada. Isso não significa negar que haja um problema em certas imagens ou em certo modo com que a palavra circule – haja visto hoje como estas são usadas no interior de um dispositivo de manipulação e mentira em nossa política –, mas, trata-se de compreender que o problema não está no excesso da imagem ou da palavra, tampouco no fato de circularem livremente, sem controle e menos ainda que o problema estaria em uma falta de consciência das massas enganadas pela ilusão do irreal. Essa seria, segundo o autor, uma “visão um tanto simplista do pobre idiota da sociedade do espetáculo, banhado sem resistência no fluxo das imagens midiáticas”.²⁷⁷ O problema surge quando o dispositivo no qual as imagens e as palavras circulam opera uma razão policial, quando o modo de pensamento dominante controla o destino e a origem das palavras e das imagens. Esse tema poderia até mesmo ser estendido para o modo com que denunciamos hoje a internet e as redes sociais, como se fossem os meios os culpados de toda manipulação política. Mas o que interessa aqui pensar é aquilo que Rancière aponta como uma razão policial que estaria presente em toda crítica ao excesso de circulação das imagens e palavras. Para o autor, o excesso da imagem ou da palavra seria exatamente a possibilidade de que a arte opere uma razão política, ou uma *partilha do sensível* que reconfigure a ordenação social. O excesso é o desvio que a arte opera em relação à ordenação e ao controle da razão policial.

Referências Bibliográficas

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FRANÇA. Le Ministère Public. *Procès de Madame Bovary. Réquisitoire de M. L'Avocat Impérial, Ernest Pinard*. Gustave Flaubert. Disponível em: <http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/mb_pinard.php>.

²⁷⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b, p. 38.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários*. Tradução de Luís Leitão. Lisboa: Antígona,

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. *La parole muette*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Galilée, 2004.

_____. *Nas margens do político*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. *Políticas da Escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

Entre Manobras Radicais (2006) e Mulheres Radicais (2018): um olhar sobre as mudanças na recepção do feminismo nas artes visuais através de duas exposições no contexto brasileiro

Débora Machado Visini

Para além do “radical”, as exposições observadas por esse artigo guardam outros pontos em comum. *Manobras Radicais* (2006), com curadoria de Heloisa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff, partiu da proposta de traçar um panorama da contribuição de viés crítico das mulheres nas artes visuais brasileiras desde os anos 1920 até a contemporaneidade, *Mulheres Radicais* (2018), com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, apresentou o trabalho de mulheres artistas latino-americanas e latinas nos EUA, também de viés crítico, no contexto de repressão política e ditadura militar entre os anos 1960 e 1985.

As duas mostras destacaram o diálogo entre as estratégias de politização do corpo das mulheres e sua liberação, a mobilização dos afetos nas poéticas da arte feminina e feminista, a denúncia de atos de violência social, cultural e política e, também, o questionamento dos cânones artísticos.

No entanto, os pouco mais de dez anos que separam as exposições mostram continuidades, mas também diferenças, nas produções e recepções de projetos curatoriais como *Manobras Radicais* e *Mulheres Radicais* no contexto brasileiro, que historicamente é refratário à discussão sobre as diferenças e embates no campo das artes, indiciando um sistema não-democrático de representação.

Diante de um contexto social em que as mulheres, mesmo com anos de debates e reivindicações, continuam a sofrer violências em suas mais diversas formas, encontrando os reflexos disso em vários aspectos da vida social, tendo seu corpo e subjetividade como território de permanente disputa e controle, lidar com as exposições elencadas por esse artigo se torna essencial.

Em se tratando da produção dessas representações nas artes visuais, especificamente, a problemática é que os lugares legítimos, tanto de quem discursa, quanto de quem controla, ainda é predominantemente ocupado por figuras masculinas e tem pouca abertura para diversificações. Para Guacira Lopes Louro, essa ocupação perpassa desde o circuito político,

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

até circuitos de produção de imagens, narrativas e saberes, como é o caso das artes visuais, mas também da educação.²⁷⁸ Segundo Paulo Herkenhoff, um dos curadores de *Manobras Radicais*, “há uma história transversal da violência na cultura visual”²⁷⁹, que explicita as exclusões e torna homogênea a produção artística.

E a posição que curadoras e curadores exploram na contemporaneidade revela-se semelhante, para Heloisa B. de Holanda - que assina a curadoria de *Manobras Radicais* junto com Herkenhoff - “a curadoria tira seu maior sentido de um lado aparentemente negativo: a evidência de sua arbitrariedade e a força do discurso de suas exclusões. É um gesto difícil para as mulheres, mas possível”²⁸⁰.

Lucy R. Lippard, responsável por levantar muitos debates acerca do feminismo no âmbito curatorial, em entrevista para Hans Obrist, afirma que a arbitrariedade e o discurso das exclusões deve ser aparente para o público. Lippard entende a curadoria como um dos radares para as narrativas da arte, portanto a participação e compreensão por parte do público é fundamental²⁸¹, o que em certa medida é apresentado pelas curadoras de ambas às mostras, especialmente a partir dos textos apresentados em seus catálogos.

Em *Manobras Radicais*:

Os caminhos dessa exposição também têm um pouco a ver com o *puzzle* dessa multiplicidade de manobras. Primeiro, pensamos em mostrar apenas trabalhos de mulheres feitos a partir dos anos 1990. Depois, sentimos necessidade de montar um núcleo histórico que sinalizasse de onde provém essa nova radicalidade das manobras discursivas e representacionais das mulheres. Esse núcleo, contudo, uma vez definido, parecia não funcionar de fato. Percebemos que a questão da periodização era simplificadora e que ela não seria eficaz como eixo para a compreensão da trajetória das mulheres artistas, pois elas escapavam, não cabiam, deslizavam em nexos, associações e articulações próprias. Enfim, a historiografia tradicional da arte, tal como normalmente concebida, não dá conta do recado da arte feita por mulheres nem hoje, nem ontem.²⁸²

Enquanto em *Mulheres Radicais*:

Questionamos posições essencialistas sobre o feminino e tentamos desenvolver perspectivas localizadas que levassem em consideração o contexto específico nos quais os trabalhos haviam sido formulados e os parâmetros nos quais as sociedades se baseavam para estabelecer marcas

²⁷⁸ LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

²⁷⁹ HERKENHOFF, Paulo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006, p. 77.

²⁸⁰ Ibid., p. 121.

²⁸¹ OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. Tradução de Ana Resende. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

²⁸² HERKENHOFF; HOLANDA, op. cit., p. 101.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

culturais de gênero, feminino e masculino (...) Decidimos então reduzir o período (1960-1985) e transportar nosso enfoque conceitual para a noção de corpo político. Essa nova abordagem exigiu a pesquisa sobre o corpo e sua redescoberta como sujeito, permitindo que identificássemos aquilo que, mais tarde, viríamos a entender como uma mudança radical na iconografia do corpo. Isso incluiu uma reconsideração completa dos temas e linguagens que desafiavam as classificações dominantes no campo da arte latino-americana e latina.²⁸³

As escolhas curatoriais, no entanto, são frutos de um processo histórico que é marcado por exposições que inauguram as possibilidades de pesquisa das temáticas citadas. Desde a inaugural *Old Mistresses: Women Artists of the Past* (1972), com curadoria de Gabhart e Broun, Luana S. Tvardovskas ressalta que:

Sobretudo os países anglo-americanos, mas também a França e a Espanha viram acontecer nos últimos 10 anos exposições expressivas sobre o impacto do feminismo na cultura e na arte produzida por mulheres, como as recentes *Elles@centrepompidou*, no Centre Pompidou, em Paris, no ano de 2009 ou *Global Feminisms, New directions in contemporary art*, no Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, no Brooklyn Museum, em Nova Iorque, organizada por Nochlin e Maura Reilly. Essa última foi realizada num centro totalmente dedicado a arte feminista e a história da arte das mulheres, fundado em 2007, espaço de reconhecimento inédito até então.²⁸⁴

Além das exposições citadas acima, destacam-se *WACK! Art and the Feminist Revolution*, apresentada no Museum of Contemporary Art, em Los Angeles e a exposição *La Batalla de los Géneros*, organizada no Centro Gallego de Arte Contemporáneo, em Santiago de Compostela, ambas realizadas em 2007, e *Feminismo: Una mirada feminista sobre las vanguardias*, organizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em 2010, e que sugerem uma posição inaugural de *Manobras Radicais*, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, entre 8 de agosto e 15 de outubro de 2006, que ressaltou a temática dentro de um contexto das artes visuais brasileiras, porém alinhada as tendências da produção expositiva internacional.

Mulheres Radicais, por sua vez, partiu de uma pesquisa extensa das curadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta em um contexto mais amplo e foi montada em outros locais, como exemplo o Hammer Museum em Los Angeles, antes de culminar na exposição realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 19 de agosto e 19 de novembro de 2018, o que torna possível inferir certo continuum da temática feminista – conceito trabalhado algumas

²⁸³ FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 17.

²⁸⁴ TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP: [s. n.], 2013, p. 32-33.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

vezes no catálogo – e um maior interesse do público em relação à temática, afinal, a exposição teve sua existência marcada pela itinerância em diversos locais, diferente de *Manobras Radicais*, que inaugurou e encerrou-se somente no Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo em 2006.

Sem perder de vista suas localizações espaços-temporais, as exposições serão apresentadas resumidamente a seguir visando uma reflexão sobre as especificidades das mesmas.

Aproximações e deslocamentos em *Manobras Radicais*

No início, a elaboração da proposta surgiu de uma de conversa de muitas vezes, entre elas Rosana Palazyan e Cristina Salgado com Heloisa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff, porém, o título *Manobras Radicais* e os conceitos que norteiam a exposição surgiram durante o processo curatorial. Pautada nas artistas brasileiras e suas linguagens, estratégias, manobras grandes e pequenas, a exposição parece abrir mão dos tradicionais paradigmas e modelos teóricos sugeridos pela crítica de arte hegemônica, de valores e cânones que são perpetrados pela historiografia oficial da arte brasileira, mas que encontraram uma dose de enfrentamento a partir da força da expressão criativa das mulheres.

Os mecanismos utilizados para a seleção das obras partiram de uma investigação sobre o uso radical de objetos e perspectivas aparentemente insólitos, como brinquedos, peças de enxoval, fios, bordados, e etc. Foi explorado também alguns mecanismos de desnudamento das opressões e suas inscrições sobre o desejo e o corpo. Procurou-se comprovar como o poder de silenciar vai dando forma a expressão artística que consegue operar, através de uma subjetivação prismática, de forma estratégica e produtiva.

Durante a construção do projeto curatorial abandonou-se a idéia de fazer uma história das mulheres na arte brasileira, pois esse eixo seria incapaz de dar conta dos nexos pretendidos pelos curadores, que objetivavam o retorno da obra a sua condição de existência, a da espera de significados e significações imaginados por aqueles que visitam uma exposição à espera de fruição.

Porém, é visível que existe uma posição muito bem definida dos curadores em apresentar Lygia Clark como uma pedra de toque para entender todo o conceito da exposição, as manobras radicais. É apresentado no catálogo o seguinte argumento:

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Lygia Clark é muito especial nesse sentido. As grandes perguntas fundadoras e a grande manobra radical no território do feminino sem dúvida foram feitas por ela. Isso é interessante porque a posição estratégica conquistada por Lygia Clark, nos anos 1960, no campo da criação intelectual e artística se torna emblemática para a cultura política feminina e ultrapassa sua atuação nas artes plásticas. Tento me livrar dos cacoetes e das utopias dos anos 1960; muitas vezes chego a ser bem-sucedida, mas recaídas sempre me espreitam a cada esquina. Posso afirmar que minha geração de mulheres tem em Lygia Clark uma forte referência intelectual. A Lygia é uma mulher que não se deixa segurar. Experimenta, arrisca, não trabalha em função de um campo específico. Tanto na arte quanto em outros campos, ela procura sem medo expandir o horizonte que se impõem, vai fundo na ultrapassagem dos territórios da linguagem artística, do conceitual, da política, do comportamento, enfim, o território, como ela tanto queria, *borderline*.²⁸⁵

Segundo Paulo Herkenhoff, o Neoconcretismo foi o grande movimento da arte brasileira, pois, ao contrário do Modernismo, que não inventou uma linguagem, no sentido radical do termo, mas sim desenvolveu uma “tradução para a cor local do que acontecia na Europa, enquanto o Neoconcretismo é, claramente, um movimento internacional em termos de posicionamento na História da arte”²⁸⁶ e Lygia Clark, no contexto do período de amadurecimento do Neoconcretismo é uma figura determinante:

Desde cedo, Lygia Clark tem muita clareza das relações entre a geometria e a forma concreta, de um lado, e a experiência subjetiva, de outro. Ela não abdica de esgrimir suas fantasias, e chega à idéia de devorar o plano. Fala da morte do plano geométrico e quer um espaço no plano concreto, um espaço que não esteja no papel, que saia dessa ordem. O plano é uma invenção racional, e ela quer essa racionalidade nas vísceras, desde que em fricção com a psique. Fico tentado a cogitar que, na compreensão produtiva da estrutura psicológica do sujeito, a obra de Lygia Clark é mais radical que o Surrealismo. Lygia opera o que havia sido trabalhado na História de maneira absolutamente racionalista, objetiva, ou seja, de uma maneira que anulava a subjetividade.²⁸⁷

A posição de Lygia Clark é marcada durante a mostra e durante as conversas apresentadas pelos curadores no catálogo:

Eu não tenho dúvida do lugar de Lygia Clark na produção feminina nas artes. Ela foi a primeira artista mulher radical na arte brasileira. Ela inaugurou um lugar que, na história oficial da arte brasileira, é muitas vezes ocupado por Tarsila do Amaral, que, do ponto de vista de nossas manobras radicais, não é nada radical.²⁸⁸

Essas e outras formulações importantes para a compreensão da exposição são conduzidas pelos curadores em uma conversa informal apresentada pelo catálogo, o que

²⁸⁵ HERKENHOFF; HOLANDA, op. cit., p. 28.

²⁸⁶ Ibid., p. 30.

²⁸⁷ Ibid., p. 31.

²⁸⁸ Ibid., p. 34.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

demonstra também uma ruptura com os textos mais acadêmicos apresentados nesse tipo de publicação. De qualquer maneira, vale ressaltar uma coisa interessante e que marca uma afinidade entre as duas exposições, a consolidação de Lygia Clark como peça-chave para a historiografia da arte, mesmo que a mostra *Manobras Radicais* conte apenas com uma obra dessa artista, o Livro Obra de 1984 (Figura 1), a artista se insere na narrativa da exposição como responsável pelo auge do momento de ruptura e pela elaboração das estratégias de radicalização da linguagem.

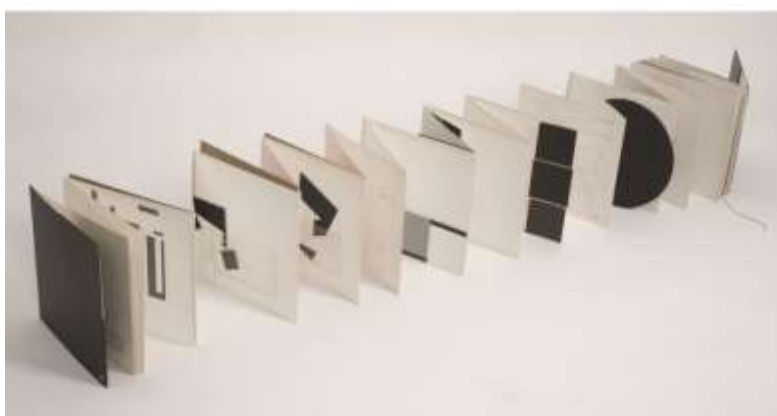


Figura 1. Lygia Clark, Livro Obra, 1983, papel, plástico e papel cartão, 21 x 21 x 45 cm. Fonte: <https://www.inhotim.org.br/doobjetoparaomundo/artista/lygia-clark/>. Acessado em agosto de 2019.

Aproximações e deslocamentos em *Mulheres Radicais*

O projeto amadureceu durante a pesquisa de uma década realizada pelas curadoras Cecília Fajardo-Hill (britânica/ venezuelana) e Andrea Giunta (argentina), que organizaram materiais de diversas artistas latino-americanas e “chicanas”, denominação de imigrantes ou descendentes de imigrantes provenientes de países latino-americanos, mas que vivem nos EUA. *Mulheres Radicais* reuniu artistas emblemáticas como Lygia Clark e Marta Minujín, mas também trouxe outras referências, como a escultora colombiana Feliza Burstyn e a videoartista brasileira Letícia Parente – que, inclusive, integrou ambas as exposições Manobras Radicais e Mulheres Radicais com a obra Marca Registrada de 1974 (Figura 2).

Durante a sistematização do material levantado pela pesquisa, foram questionadas algumas posições essencialistas sobre o feminino e a arte produzida pelas mulheres, e em consequência disso surgiu um impulso de produzir uma exposição genealógica de práticas

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

artísticas radicais e feministas na América Latina e de artistas latinas, focando, portanto em uma lacuna da história da arte do século XX.



Figura 2. Leticia Parente, *Marca Registrada*, 1975, frame de vídeo. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216185/leticia-parente>. Acessado em agosto de 2019.

O argumento utilizado pelas curadoras na pesquisa foi o preenchimento dessa lacuna sobre a produção artística radical, elaborada por mulheres que, por muitas vezes, não se consideravam feministas, mas que hoje são associadas a esse campo de crítica da cultura - e o recorte – mulheres latino-americanas e chicanas e suas produções entre as décadas de 60 e 80 do século XX – que implicaram em um enfoque conceitual para a noção de corpo político, uma pedra de toque para a exposição, já que este conceito é identificado como uma mudança profunda na iconografia do corpo, que inclui a reconsideração completa de temas e linguagens que desafiavam as classificações dominantes no campo da arte latino-americanas e latina.

Os trabalhos expostos desafiam os padrões de produção vigentes e propõem um corpo redescoberto e profundamente vinculado as questões políticas vivenciadas por grande parte do continente na época, que passava pelos regimes autoritários. Dessa forma, o corpo político significa uma fusão das vidas com as obras das artistas, pois as mesmas estão imbricadas com as experiências de ditadura, aprisionamento, exílio, tortura, violência, censura e repressão, mas também a emergência de uma nova sensibilidade e de novas possibilidades, materiais e espaços de produção artística.

Para dar conta de organizar o espaço expositivo as curadoras optaram por não dividirem as artistas por ordem alfabética, cronologia ou por nacionalidades, de maneira que o expectador pudesse compreender o contexto de produção sem se pautar, ou buscar, por

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

características de uma possível identidade nacional. Dessa maneira, a estrutura da exposição é dada por uma divisão temática que explora os aspectos do conceito central: o corpo político.

É interessante perceber que a organização elaborada para o catálogo da exposição é distinta da organização elaborada para o espaço expositivo. O catálogo é composto por ensaios dedicados a regiões ou a um país em particular, e entre os textos encontramos uma sessão de imagens organizada em ordem alfabética das artistas expostas na Pinacoteca de São Paulo. Ao fim do catálogo encontramos informações biográficas pormenorizadas de cada artista e uma lista de pessoas que apoiaram ou patrocinaram a exposição de alguma forma. Chamo atenção para as diferentes formas de organização das referências advindas da pesquisa das curadoras, entre a exposição e o catálogo, para ressaltar as diferentes possibilidades de rearranjo da informação, causando um impacto grande no expectador que depois de visitar a exposição tem o contato com o catálogo e de maneira enriquecedora é convidado a rearranjar as referências e criar novas conexões e formas de organização particulares a sua própria subjetividade.

Outra particularidade interessante é a divulgação da exposição executada por uma agência publicitária. Quem assina a campanha é a F/Nazca Saatchi & Saatchi, que além de produzir anúncios e peças de mídia exterior, também produziu vídeo²⁸⁹ de quase três minutos de duração que se encontra disponível nos meios digitais.

O vídeo produzido pela agência mostra uma mulher sendo perseguida e tentando proteger uma pequena televisão, que viria a ser sua criação artística, de uma multidão de cidadãos irados. Durante a perseguição diversas alusões aos trabalhos expostos na Pinacoteca aparecem em cena. Por meio de metáforas, o vídeo retrata a luta das mulheres que usaram a arte para quebrar os paradigmas estabelecidos e combater a opressão, evidenciando a resistência das mulheres e o legado que deixaram com a sua arte.

Esta estratégia de divulgação está afinada com a exposição, pois Mulheres Radicais surge da convicção urgente de que as artistas mulheres, latino-americanas e latinas, têm sido marginalizadas por uma história da arte dominante. As artistas mulheres ao longo da história, e especialmente em momentos de regime autoritário, sofrem constantes perseguições, como ressalta a ficção de F/Nazca no vídeo de divulgação. No entanto, mesmo em condições de extrema invisibilidade, e até mesmo precariedade, as mesmas encontraram e contribuíram

²⁸⁹ Disponível em: <<http://www.fnazca.com.br/index.php/2018/10/05/mulheres-radicaais/>>.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

com soluções criativas e complexas, a partir do corpo político, e são fundamentais para a compreensão do desenvolvimento do campo da arte contemporânea.

O audiovisual, inclusive, é um dos suportes que mais se destacam na exposição, seja como videoarte, registro de performance, narrativa ficcional ou documental. É possível observar essas duas formas de movimento em *Mulheres Radicais*, tanto pelo destaque que é dado ao suporte audiovisual na exposição, quanto pela escolha de incluir as *chicanas* dentro do recorte da pesquisa de artistas mulheres. O vídeo teria esse destaque por ter se tornado uma mídia muito utilizada pelas artistas para as experimentações, e contemporaneamente, ainda, muitas novas possibilidades estão lançadas, pois a linguagem teria se tornado acessível devido ao *boom* tecnológico e a criação de redes de compartilhamento pela internet; e a inclusão das *chicanas* no hall das artistas expostas promove uma reflexão sobre o papel do movimento das pessoas dos países latino-americanos em direção aos EUA, essas migrações estão no cerne da compreensão e da legitimação de uma cultura marcada pelas imigrações e que ainda se encontram marginalizadas e permeadas de preconceitos, bem como algumas das práticas artísticas das mulheres, de maneira geral.

Em *Mulheres Radicais* é possível encontrar o vídeo em todas as nove seções, mas chamo a atenção para *Baba Antropofágica* de 1973 e *Memória do Corpo* de 1984, ambas de Lygia Clark, o que torna possível inferir que existe uma continuidade entre as duas exposições, no sentido de reconhecer também em Clark um papel determinante para a compreensão do que é o radical.

Conclusão

Entre mulheres e manobras, o radical está em jogo. Tanto no âmbito das linguagens artísticas quanto dentro de uma posição mais próxima ao ativismo, a pergunta que fica é: seriam então as artistas mulheres ativistas a favor de uma radicalização da linguagem?

Seria impossível dizer que todas elas pensaram assim, mas é possível dizer que o time de curadores de ambas as exposições às enxergaram dessa maneira, e elegeram aquelas obras que ajudariam a dar melhor forma aos conceitos. Mas como foi ressaltado por Heloisa Buarque de Holanda no início, toda curadoria também é um ato de exclusão, pois a escolha de umas implica necessariamente a não seleção de outras.

A crítica que pode ser feita à exposição *Mulheres Radicais* advém do fato de que a mostra não conta com nenhuma artista boliviana, mesmo o país estando dentro da área

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

coberta pela pesquisa das curadoras e tendo passado por uma ditadura militar, e, com exceção de Victoria Santa Cruz e o vídeo *Me gritaron negra* (1978), pouca representatividade é encontrada acerca das mulheres negras, ponto que tampouco parece estar alinhado na exposição *Manobras Radicais*, que conta com Rosana Paulino e as obras realizadas em bastidores (1996-1997) e o nome de Maria Auxiliadora (1935-1974) citado no catálogo, porém sem muitos debates acerca de um viés interseccional nas artes visuais brasileiras.

Em termos de diferenciais, a forma de divulgação da exposição *Mulheres Radicais* foi muito bem sucedida, pois apresentou um vídeo e utilizou as redes sociais para uma abordagem digital que se mostrou importante para a mobilização de visitantes, o que pode ter sido essencial para o sucesso da exposição, que contava com um público interessado pelas temáticas e que já havia sido instigado pelo curta de ficção da F/Nazca.

De qualquer maneira, ambas as mostras são iniciativas importantes para compreender as formas de expor objetos artísticos que passam por constantes interpretações, chamando a atenção para a questão do corpo, que se torna uma figura central, passando para um movimento que ressalta seu viés político, do ponto de vista de um corpo que é ação e que, portanto, é portador de uma agência. Agência que torna essas mulheres tão radicais e insubordinadas tanto aos cânones artísticos, quanto as imposições sociais, o que oportuniza uma quebra de paradigmas na linguagem e uma subversão de algumas das relações de poder latentes em nossa sociedade.

Referências Bibliográficas

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. Tradução de Ana Resende. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP: [s. n.], 2013.

Ler os públicos e seus “atos de recepção” em artes visuais

Diogo de Moraes

Ele estava parado ali havia mais de três horas, olhando. Era o quinto dia seguido que ele vinha ali e era o penúltimo dia da instalação [artística], que depois seria encerrada e levada para outra cidade ou guardada em um depósito obscuro em algum lugar.

Don DeLillo, *Ponto ômega*

Nas narrativas historiográficas que procuram dar conta do processo de inclusão dos públicos no escopo das práticas em artes visuais, estes são comumente aludidos de maneira genérica, *como se* o seu estatuto e a natureza do seu envolvimento com tais práticas correspondessem a desdobramentos automáticos e diretos das proposições dos artistas. A essas narrativas parece não importar tanto a verificação dos modos como tais proposições são efetivamente recebidas e apropriadas por seus destinatários, na medida em que os mesmos figuram como meros coadjuvantes em relatos que insistem em desaparecer com as particularidades de suas reações e respostas aos “chamados” dos artistas.

Esse tipo de sumarização costuma lançar mão de categorias tão abrangentes quanto abstratas, em prejuízo de especificidades (e embaralhamentos) que pudessem emergir da relação público-obra, a cada ocorrência – algo da ordem do singular. Representadas por emblemas como *espectador, participante, interator, colaborador*,²⁹⁰ essas acepções são frequentemente usadas em sentido linear e progressivo, quando não substitutivo. Essa lógica enviesada pode ser notada, por exemplo, no ensaio de Julio Plaza, “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”, no qual o artista e professor traça uma genealogia da arte interativa no século XX, com foco exclusivo nos propósitos que orientam certas vertentes das artes visuais.²⁹¹

Embora a sistematização das modalidades de envolvimento dos públicos com as obras e experiências propostas pelos artistas mostre-se útil da perspectiva da *produção*, ela se revela amiúde insuficiente do ponto de vista da sua *recepção* e das respectivas formas de apropriação e uso pelos públicos, particularmente quando consideramos o caráter emergente e

²⁹⁰ Sem falar nas nomenclaturas pragmáticas normalmente usadas pelas instituições de arte para identificar e gerir a presença dos públicos em seus espaços e programas, como, por exemplo: *público espontâneo, público escolar, público agendado, público especial, público socialmente vulnerável, público da terceira idade, público vip, público universitário, público familiar, público especializado, público leigo*.

²⁹¹ PLAZA, Julio. “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”. In: *Ars*, n. 2. São Paulo, 2003, p. 9-29.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

imprevisível dessas interações – dada a natureza eminentemente relacional da arte.²⁹² Além disso, o pretense avanço da condição “a” para a condição “b”, em que uma se sobrepujaria à outra, negligencia o fato de que as categorias mencionadas (e as disposições que lhes subjazem) podem conviver entre si, complexificando-se. Mais do que isso, *a esquematização desses papéis conforme os intentos dos artistas perde, via de regra, a oportunidade de discernir e nomear posições em função das formas emergentes de recepção e resposta dos próprios públicos* – justamente aqueles a quem se atribuem externamente essas categorias. Cabe, portanto, nos ocuparmos da elaboração de categorias em sintonia não apenas com as proposições artísticas, mas também, e sobretudo, com a *performatividade dos públicos* frente a elas, com especial atenção aos públicos *não especializados* e ao seu *saber leigo*.

Tal busca assenta-se no princípio elementar de que tornar-se público de um objeto artístico, mesmo quando se trata da contemplação de uma pintura, pressupõe o “*ato de constituir-se como observador*” (grifo nosso), conforme os termos do historiador da arte T. J. Clark.²⁹³ Esse “ato” junto à obra artística implica, a cada caso, uma *performatividade específica*. É ela que nos interessa investigar, na medida em que traz consigo disposições, formulações, demandas e juízos *dos públicos*.

Nota-se, por outro lado, que ao priorizar as premissas dos artistas as abordagens que privilegiam suas intenções tendem a não pensar e problematizar: (1) a vocação das práticas artísticas no que tange à antecipação e ao direcionamento das condutas daqueles que com elas se envolvem, no sentido de mobilizá-los em determinada direção, o que significa exercer poder,²⁹⁴ e (2) as singularidades potencialmente emergidas desse envolvimento, ou afastamento, que não raro desviam-se das pressuposições e expectativas dos artistas, *frustrando-as* em alguma medida. Tais desvios incluem, ainda, gestos oposicionais ou de recusa, quando segmentos do público se indispõem com (e, em alguns casos, se insurgem contra) trabalhos e exposições de arte, em função de choques de valores e divergências na compreensão do que seja *arte*, conforme as análises da socióloga Natalie Heinich presentes

²⁹² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Segio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

²⁹³ CLARK, Timothy James. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 163.

²⁹⁴ FOUCAULT, Michel. “O sujeito e o poder”. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. São Paulo: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

em “A arte contemporânea exposta às rejeições”.²⁹⁵ Algo que, aliás, se pôde observar nos recentes ataques e tentativas de censura a exposições de arte por parte de segmentos do público,²⁹⁶ em diferentes instituições e cidades brasileiras – os quais tiveram seu auge no segundo semestre de 2017.²⁹⁷

Ademais, a *mobilização dos públicos* pelos artistas é, em si mesma, problemática, como aponta Jacques Rancière no texto *O espectador emancipado*. Nessa análise, que tem as artes cênicas como objeto, o filósofo detalha sua suspeita em torno de um princípio altamente influente no campo artístico-cultural a partir do século XX: a crença de que “o espectador deve ser retirado da posição de observador”.²⁹⁸ Rancière, por sua vez, revisita criticamente a ideia de que “é um mal ser espectador”, máxima calcada na oposição entre o *fato conhecer* e o *ato de olhar*, com a famigerada desvantagem para o segundo. Daí as buscas por outro teatro, “um teatro sem espectadores”,²⁹⁹ em que estes abandonassem o jogo de sedução das imagens, para se tornarem (ideal e hipoteticamente) *participantes ativos*. Tal ênfase pode ser verificada, por exemplo, nas obras de Antonin Artaud e Bertolt Brecht. Ao abolir a posição do espectador, contudo, esse teatro concorreria não para a emancipação, mas para o *embrutecimento* dos públicos, de acordo com o autor, na medida em que a pretensa *sapiência* e *operatividade* de uns (os artistas) se sobreporiam à suposta *ignorância* e *inércia* de outros (os públicos), reiterando-as a seu modo.³⁰⁰

Algo dessa abdicação da posição de observador reservada ao público também se dá em certas proposições desenvolvidas no campo das artes visuais, que tomam para si a tarefa de convocar e mobilizar seus públicos. Olhando para a arte brasileira da segunda metade do

²⁹⁵ HEINICH, Nathalie. “A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores”. Tradução de Mateus Araújo Silva. In: *Observatório Itaú Cultural*, n. 12 (*Os públicos da cultura: desafios contemporâneos*). São Paulo, 2011, p. 77-90.

²⁹⁶ Cabe indagar as diferenças e matizes entre *censura* e *boicote*, uma vez que frequentemente os manifestantes afirmam estar boicotando, e não exatamente censurando as exposições e suas obras.

²⁹⁷ Trata-se da série de reações de repúdio a obras e eventos artísticos manifestas por públicos de perfil conservador – em grande parte alinhados ao Movimento Brasil Livre (MBL). A sequência em questão fora deflagrada em setembro de 2017, na esteira dos ataques à mostra “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, em cartaz no Santander Cultural, em Porto Alegre. Com curadoria de Gaudêncio Fidelis, a exposição teve seu período de duração (iniciado em 15 de agosto do referido ano) interrompido pela instituição em 10 de setembro, quase um mês antes do previsto. Outras reações similares, mas com desdobramentos distintos – como a acusação de pedofilia imputada a Wagner Schwartz, após ele apresentar uma performance sem roupa no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), quando, entre outros, uma criança interagiu com o artista –, tiveram lugar em cidades como Belo Horizonte, Cuiabá, Campo Grande, Brasília, Fortaleza, Vitória e Jundiaí.

²⁹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 10.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 8-9.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

século XX e início do século XXI, podemos nos reportar às seguintes referências: as obras participativas propostas pelos artistas neoconcretos, os *happenings* iconoclastas do Grupo Rex, as instalações interativas da chamada “arte tecnológica” e, ainda, as colaborações agenciadas por artistas como Ricardo Basbaum, Jorge Menna Barreto e Graziela Kunsch, para citar alguns exemplos.

Interessa-nos, contudo, *investigar algo que venha ocorrer para além (ou talvez aquém) das “prescrições” de fruição, envolvimento ou mobilização contidas, de maneira mais ou menos declarada, em trabalhos e curadorias de arte* – não apenas os de caráter abertamente participativo, mas também os de viés contemplativo, que não deixam de conter “instruções” de como o observador deve se portar e proceder.³⁰¹ Para tal, cumpre não apenas trazer à tona as formas imprevisíveis e estranhas de relação dos públicos com tais criações e proposições, como também *delinear critérios, forjar categorias e constituir ferramentas capazes de conferir legibilidade e circulação aos comportamentos e enunciados manifestos em seus “atos de recepção”* – o que envolve registrar, contextualizar, interpretar, traduzir e repercutir as respostas dos públicos àquilo que lhes é apresentado como oportunidade de fruir objetos e experienciar vivências de natureza artística. Implica, além disso, o fomento de instâncias de mediação (enquanto esferas públicas temporárias) dispostas a lidar com desencaixes e controvérsias que emergjam dessas situações.

Essa manobra conceitual exige, antes de tudo, o esforço por compreender a condição dos públicos em bases alternativas às dos relatos predominantes em arte. Ou seja, investir noutra concepção acerca daqueles e, por conseguinte, fazer-se disponível para lidar com os *modos estranhos* de como eles possam se relacionar com os trabalhos de arte e, também, com as curadorias e instituições que os exibem e legitimam. Referimo-nos a uma compreensão baseada na natureza *contingencial, discursiva e emergente* da experiência de *se fazer* público de objetos e vivências artísticas, desdobrada em mais ou menos atenção e dedicação a eles, mas também em entrelaçamentos, responsabilidades, recusas e negociações simbólicas

³⁰¹ Sobre esse aspecto, é elucidativo o comentário a seguir do jornalista e escritor Tom Wolfe, sobre sua experiência de fruição com obras representativas da arte norte-americana de meados do século XX: “Em todos esses anos estive, como muitas outras pessoas, diante de milhares e milhares – só Deus saberia dizer quantos – de Pollocks, Newmans, Nolands, de Koonings, Rothkos, Rauschenbergs, Judds, Johns, Olitskis, Louises, Stills, Franz Klines, Frankenthalers, Kellys e Frank Stellas... ora como um vesgo, ora com a órbita do olho bem aberta, ora recuando, ora me aproximando, mas sempre à espera... esperando que meu olhar entrasse no foco, de modo que eu pudesse alcançar a recompensa visual por todo aquele esforço que se pressupunha só pelo simples fato de eu estar ali, diante daquelas pinturas todas. Todos sabiam como se portar ali, à espera de algo que irradiasse, naquele instante, diretamente das pinturas expostas na sala, posicionadas em suas paredes brancas e invariavelmente puras. Essa era a minha *cruzada óptica* [...]” (Extraído de *The Painted Word*, 1975, grifos nossos)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

praticados por indivíduos e grupos que se *auto-organizam* como públicos (ou contrapúblicos) a partir de suas próprias disposições, interesses, repertórios e agendas. Quem favorece essa outra compreensão, aberta às idiossincrasias dos “atos de recepção”, é o crítico literário Michael Warner, com seu estudo *Públicos y contrapúblicos*.³⁰²

Tal perspectiva nos possibilitaria construir uma abordagem afeita menos às *identidades prévias* – denotadas por categorias abstratas, definidas *a priori* e à revelia da experiência – do que aos *processos de identificação* (e *estranhamento*) – conotados por categorias vivenciais, formuladas *com base* na experiência. Algo disso vem sendo ensaiado por nós em trabalhos recentes, nos quais procuramos testar designações baseadas nas disposições dos públicos e em seus respectivos “atos de recepção” frente a práticas artísticas e ofertas institucionais no campo das artes visuais. Aludimos, por exemplo, às noções de *intérpretes ativos*, *agentes destinatários* e *públicos controversos*.³⁰³

A *abertura* às formas emergentes (às vezes espinhosas) de recepção e atuação dos públicos nos permite cotejar distintas expectativas, perspectivas e regimes de sensibilidade. Ao lidar com a singularidade de seus “atos de recepção”, buscamos evitar a idealização da posição e conduta dos públicos, para, por outro lado, criar condições favoráveis à percepção, à compreensão e à mediação de disposições e condutas frequentemente inconciliáveis – não no sentido de sobrepô-las ou apaziguá-las, mas de reconhecer e sustentar suas *diferenças*. Isso significa conferir consequência a elas e, assim, contribuir para a complexificação dos debates que possam despertar.

Em tempos de acirradas guerras culturais – em que as pautas morais e comportamentais adentram os ambientes de exibição e difusão da produção artística, neles inscrevendo diferentes reivindicações –, precisamos ainda pensar na importância de se traçar, a cada caso observado, linhas de demarcação e distinção entre os atos legítimos e ilegítimos de recepção dos públicos. Tais linhas devem ser traçadas, a nosso ver, não tanto do ponto de vista da arte e de suas intencionalidades e saberes específicos, ou não apenas deles, mas

³⁰² WARNER, Michael. *Públicos y contrapúblicos*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

³⁰³ Entre 2015-17, produzimos a dissertação de mestrado *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas*. Apresentada ao PPGAV/ECA-USP, na Linha de Poéticas Visuais, a pesquisa foi complementada por um processo documentário intitulado *Diário do busão: visitas escolares a instituições artísticas*. Disponível em: <<https://bit.ly/2oDjIVn>>. Além disso, em 2018, realizamos a entrevista “Públicos controversos”, com a crítica e curadora Daniela Labra. Publicada no dossiê *Censura e Políticas Culturais*, do periódico Políticas Culturais em Revista (UFBA), a entrevista analisa as reações de ataque, por segmentos do público, a obras e eventos artísticos durante o segundo semestre de 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2tiIL28>>. Acessos em: 24 jun. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

também da perspectiva do rito democrático e de seus princípios elementares, levando em conta a heterogeneidade dos valores, posições políticas, crenças e repertórios mobilizados e explicitados nos momentos em que os públicos se relacionam com obras, exposições e demais ofertas institucionais em arte. Reportamo-nos, aqui, aos possíveis enfrentamentos e disrupções protagonizados pelos públicos em contextos de exibição de arte – enquanto âmbito pertencente à *esfera pública*, onde a diversidade, o estranhamento e o dissenso devem ter lugar e ser trabalhados.

É a filósofa política Chantal Mouffe quem nos lembra, nesse sentido, que os conflitos e antagonismos representam condições imprescindíveis para a vigência do processo democrático.³⁰⁴ Contudo, para que não se degradem em ataques meramente violentos e destrutivos, esses desacordos devem respeitar as premissas democráticas, despindo-se de impulsos intolerantes, beligerantes, censores e opressivos – de modo a preservar e garantir espaço para as disputas argumentativas e narrativas. Caso contrário, estarão situados do lado de lá da linha demarcatória do que é defensável em termos democráticos, sendo descreditados como atitudes ilegítimas – ainda que essas fronteiras possam ser repensadas, retraçadas e repactuadas.

Em suma, cumpre desenvolvermos marcos teóricos e instrumentos conceituais propícios à *visibilização* e à *leitura* dos “atos de recepção” dos públicos das práticas em artes visuais, com o fito de fomentar e subsidiar formas de mediação entre diferentes instâncias e agentes. Nesse caso, trata-se de praticar um tipo de mediação cultural comprometido não apenas com a conexão positivada (e pressuposta) dos públicos com as criações e proposições de artistas, curadores, educadores, gestores etc., mas também, e principalmente, disposto a lidar com a negatividade das disjunções surgidas desses encontros, e desencontros.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*. Londres; Nova York: Verso, 2012.

³⁰⁴ MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Segio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – 1. Artes do fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLARK, Timothy James. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELILLO, Don. *Ponto ômega*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. Traducción de Jesús Carrillo y Marcelo Expósito. Quaderns portàtils, Barcelona, n. 12. 2008, p. 1-61. Disponível em: <<https://bit.ly/2R5QUQK>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

DUARTE, Luisa; MOURÃO, Raul. (Org.) *Jacaranda #6: Brazilian Art Under Attack!*. Rio de Janeiro: Plataforma Jacaranda, 2018.

FOUCAULT, Michel. “O sujeito e o poder”. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. São Paulo: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Denilson Luís Werle. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HEINICH, Nathalie. “A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores”. Tradução de Mateus Araújo Silva. In: *Observatório Itaú Cultural, n. 12 (Os públicos da cultura: desafios contemporâneos)*. São Paulo, 2011, p. 77-90.

HONORATO, Cayo. “Dos ‘públicos no plural’ a uma pluralidade das concepções de públicos”, 2013, p. 1-17. Disponível em: <<https://bit.ly/2rBQfhf>>. Acesso em: 23 mai. 2019.

_____. “Aprender con los públicos”. *Revista Errata*, v. 16, 2016, p. 78-99.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical*. Tradução de Joanildo A. Burity, Josias de Paula Jr. e Aécio Amaral. São Paulo: Intermeios, 2015.

MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

PLAZA, Julio. “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”. In: *Ars*, n. 2. São Paulo, 2003, p. 9-29.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBAS, Cristina. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro: Aplicação, 2014.

SHEIKH, Simon. “Sobre a produção de públicos ou arte e política em um mundo fragmentado”. In: CAMNITZER, L.; PÉREZ-BARREIRO, G. *Arte para a educação / educação para a arte*. Tradução de Gabriela Petit ... [et al.]. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009, p. 74-88.

STEINBERG, Leo. “A arte contemporânea e a situação de seu público”. *Outros critérios*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify 2008, p. 21-37.

WARNER, Michael. *Públicos y contrapúblicos*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

O caminhar na história da arte rumo a Paulo Nazareth: alguns pontos de parada e observação

Eduardo Augusto Alves de Almeida

Preparação para a caminhada

Faremos a seguir um percurso crítico que passará por realizações artísticas modernas e contemporâneas até chegarmos à empreitada do brasileiro Paulo Nazareth, que caminhou de Minas Gerais aos Estados Unidos sem lavar os pés, acumulando neles as terras da América Latina para deixá-las no rio Hudson, em Nova York. Minha proposta é retomar certa trajetória da arte que, de uma maneira ou de outra, buscou na experiência estética do caminhar um olhar diferente para o mundo, no sentido de que caminhar possibilita encontrar, descrever, habitar, modificar e construir simbolicamente os espaços na medida em que se os atravessa.

Conforme o recorte aqui escolhido, essa trajetória se inicia com a pintura ao ar livre dos impressionistas e com a *flânerie* parisiense, ainda na segunda metade do século XIX, passa pelas visitas dadá aos espaços banais da metrópole, pelas deambulações surrealistas em busca do inconsciente recalçado da cidade, pelas derivas psicogeográficas situacionistas e pela transurbância dos Stalker italianos nos arredores de Roma, entre outras experiências poéticas mais pontuais. Tudo para analisar como aquela viagem de Paulo Nazareth dialoga com essa história da arte e com questões como transformações do olhar, identidade latino-americana e condição de estrangeiro na atualidade.

Ao ar livre

Poderíamos escolher pontos de partida tão diversos quanto as jornadas ao inferno dos heróis mitológicos gregos ou de Dante Alighieri, as provações de Jesus ou de Buda no deserto, as excursões científicas pela América colonial, as epopeias de Ulisses ou dos Lusíadas, as viagens dos renascentistas às ruínas da Roma antiga, a descoberta de Arles por Vincent Van Gogh etc. Como é preciso partir de algum ponto, proponho que seja da “saída do ateliê” protagonizada por artistas franceses ainda no século XIX, alguns na direção do campo, outros na exploração da vida urbana que se reinventava conforme a Revolução Industrial. O

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

primeiro grupo, que não se resume necessariamente aos impressionistas, mas que tem na marca deixada por eles uma espécie de monumento, dedicou-se a rever princípios, técnicas e olhares artísticos conforme se encontrava com uma nova ordem da paisagem, a ser retratada com pinceladas rápidas, competindo com a velocidade da luz. O segundo grupo é composto por solitários, às vezes acometidos pela melancólica solidão na metrópole, dita “mal do século”, cuja perambulação pela Paris moderna ficou conhecida como *flânerie*. Caminhada dispersa, desorientada pela dinâmica da nova vida, a qual se impunha a corpos mal preparados para tamanha exigência. Apesar das diferenças entre uns e outros, nos interessa aqui notar que esse gesto de “atirar-se no mundo lá fora” produziu um novo olhar, diferente daquele viciado no aspecto ilusório da representação perspectiva. Entre outras obras, vimos surgir pinturas encantadas pelos fenômenos luminosos e romances realistas também encantados pela ideia de imprimir, com palavras, uma dada realidade social, política, histórica. Se é verdade que mudanças no ponto de vista podem acarretar transformações no olhar, deixar o ateliê em busca de enfrentar diretamente o assunto acaba por produzir novos lugares. Inaugura-se aí um registro outro de olhar, tratado por Jacques Lacan³⁰⁵ como dimensão geometral – nos termos do olhar como objeto *a* – e por Jacques Rancière³⁰⁶ como regime estético das artes, entre demais concepções contemporâneas. Menos do que esmiuçar as particularidades delas, interessa a nós a ideia de que nos lançarmos ao território pode transformar a maneira como o vemos e como vemos a nós próprios, produzindo outras configurações do olhar, outras narrativas ou mapeamentos, que no fim das contas são formas variadas de conhecimento.

O caminhar como prática estética

Na história da arte ocidental, como se costuma contá-la, a primeira proposição do caminhar como experiência estética se realizou no dia 14 de abril de 1921 com a “visita” aos jardins da igreja Saint-Julien-le-Pauvre, em Paris, que abriu a Grande Saison Dada. O programa trazia ainda óperas, congresso, plebiscito, comemorações, um salão de arte, entre outras atividades. Os dadaístas, cujo grupo sofria uma crise, decidiram visitar lugares escolhidos principalmente “por não terem razão de existir”, como dizia o folheto distribuído

³⁰⁵ LACAN, Jacques. “Do olhar como objeto *a* minúsculo”. In: *O seminário - livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Tradução de Magno Machado Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

³⁰⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / 34, 2005.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

na ocasião. Lugares banais da cidade, que não costumavam ser experimentados de maneira estética. De acordo com Francesco Careri, passou-se aí da representação à prática no espaço e no tempo, com uma forma de arte que não mais se inscreve em suportes materiais. O dadá elevou a *flânerie* a operação estética e ofereceu aos artistas uma nova possibilidade de agir sobre a cidade³⁰⁷.

As visitas não foram adiante. Mas apenas três anos depois, um grupo de quatro daqueles artistas se autodenominou surrealista ao término de outra excursão. Eram eles: André Breton, Louis Aragon, Max Morise e Roger Vitrac, que partiram de trem até a pequena cidade de Blois, escolhida “por acaso” num mapa, e de lá seguiram a pé pelos campos até Romorantin-Lanthenay, a quarenta e cinco quilômetros de distância em linha reta. Seu propósito era deambular, ou seja, desorientarem-se ao ponto de perderem o controle da situação, buscando uma espécie de estado hipnótico que os levasse a adentrar o inconsciente do território. Foi a primeira e única caminhada campestre do grupo, que depois realizou outras experiências nas periferias de Paris, perseguindo zonas recalçadas pela subjetividade burguesa. Trata-se de projetos menos niilistas do que as visitas dadá e, num certo sentido, mais otimistas se considerarmos que o propósito libertário do surrealismo nutria um viés social, pautado em Marx, e individual, inspirado em Freud.

Em paralelo e também numa linha de pesquisa de caráter surrealista, Flávio de Carvalho realizou uma experiência poética, psicológica, talvez até antropológica no ano de 1931, em São Paulo, ao caminhar “sem descobrir da cabeça” – ou seja, sem tirar o chapéu – no sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi. Sua *Experiência n° 2* é um dos primeiros exemplos de caminhada explicitamente realizada como prática estética no Brasil.

Na década de 1950, na França, os situacionistas deram novo propósito estético-político às caminhadas: sob o título de “derivas”, pretenderam enfrentar e intervir na realidade urbana por meio da criação de situações. Preocupada com os modos de habitar a cidade, a Teoria da Deriva, publicada por Guy Debord em 1958, fala em reconhecer efeitos de natureza psicogeográfica, afirmando com isso ambiguidades do tipo passional/objetivo; fatores geoeconômicos/imaginários; estudo do terreno/resultados afetivos desnorteantes; sendo impossível isolar perfeitamente os elementos de cada par³⁰⁸.

³⁰⁷ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2013, p. 71-75.

³⁰⁸ DEBORD, Guy. “Teoria da deriva” (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.) *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Entre as muitas regras da deriva se encontra a exigência de um estado de espírito adequado, não diferente por completo do que Henry David Thoreau já escrevia sobre suas caminhadas pelos bosques de Massachusetts um século antes³⁰⁹, e que implica dedicação à prática e abertura ao que o espaço tem a oferecer ao caminhante – espécie de abandono de si e disposição ao outro.

Reside aí um dos pontos mais interessantes da teoria de Debord, exemplificado pela crítica ao acaso surrealista, que para o autor é de natureza conservadora. Pois tal acaso, ainda que pareça libertário, se restringe às condições criadas para a sua realização. Em outras palavras, as possibilidades de algo ocorrer por acaso são limitadas por seu contexto, pelo que é resguardado com o objetivo de que se produza e pela vontade dos envolvidos. Por romper os limites previsíveis, a deriva estaria sujeita a acasos de outra qualidade.

Uma vez que não apresentaram muitas soluções práticas para a ocorrência de tais acasos, as derivas situacionistas acabaram conhecidas por certo excesso teórico e pouca efetividade das intervenções. Esse ponto crítico é que levará os membros do Stalker a priorizar a prática do caminhar, inclusive prescindindo da teorização dessa experiência, se fosse o caso.

Antes, porém, inúmeros trabalhos também utilizaram a caminhada como procedimento formal. No texto *Monuments of Passaic*, publicado na revista ARTForum em dezembro de 1967, Robert Smithson descreve lugares e objetos considerados por ele monumentos durante um dia de deriva por sua cidade natal: uma ponte, um oleoduto, canos que deságuam num rio, um estacionamento e um terreno baldio. Assuntos banais como aqueles buscados pelos dadaístas durante suas visitas, que todavia se tornam monumentos por meio do olhar, da seleção, da fotografia, da narrativa e da publicação realizados pelo artista.

Outro exemplo é a performance *Outdoor piece*³¹⁰, levada a cabo por Tehching Hsieh ao longo de um ano entre 1981 e 1982, período em que perambulou nas ruas de Nova York sem jamais adentrar qualquer tipo de abrigo, carregando consigo um saco de dormir.

Em 1977, Richard Long preparou *A walk by all roads and lanes touching or crossing an imaginary circle*³¹¹ a partir de um mapa da região de Somerset, na Inglaterra, desenhando o tal círculo com seus próprios passos enquanto percorria o trajeto planejado.

³⁰⁹ THOREAU, Henry David. “Caminhar” (1862). In: *A desobediência civil*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

³¹⁰ Algo como “fragmento ao ar livre”.

³¹¹ *Uma caminhada por todas as estradas e ruas que marcam ou cruzam um círculo imaginário*, em tradução livre.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Nos livros de Careri³¹², Visconti³¹³ e Jacques³¹⁴ há muitos outros exemplos, decorrentes de um extenso levantamento, cada qual com as suas particularidades. Todavia, boa parte propõe um reencontro com a terra, uma exploração do território e a subversão de mapeamentos técnicos, alimentando uma tradição de cartografias poéticas que remetem a tempos distantes na história da arte e que ganham força no contemporâneo. Cartografias que operam como meios de reinvenção do real na medida em que configuram narrativas imaginárias com outras maneiras de ver, dizer, pensar e até mesmo de habitar espaços.

Paola Berenstein Jacques organiza três momentos em que ações do caminhar se contrapõem criticamente a movimentos de urbanização: *flânerie* x primeira modernização das cidades; deambulação x ideias urbanísticas dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna; deriva x modernismo pós-guerra; sendo que após essa última fase a autora não identifica casos com a mesma potência crítica de engendramento do corpo na cidade e da experiência da alteridade. As duas hipóteses com que trabalha estão relacionadas ao urbanismo, ou seja, às dinâmicas inerentes às cidades: a de que sempre existiu um caminho errante paralelo à história do urbanismo erudito e a de que essa errância se trata de um mesmo processo ao longo do tempo, cuja potência de resistência configura críticas diversas conforme o urbanismo hegemônico de então³¹⁵.

Um dos possíveis exemplos de ação que se realiza após as fases identificadas por Jacques provém do coletivo de arquitetos e artistas autointitulado Stalker, que durante sua caminhada inaugural *Attraverso i territori attuali*³¹⁶, nos arredores de Roma, em 1995, produziu um mapa, fotografias, um vídeo, um diário e um manifesto. Misto de cidade e campo, refugio e recurso, vazio-pleno que invade a área urbana, essa zona ambígua é formada por esquecimentos, invisibilidades, não pertencimentos, que Stalker não pretendeu qualificar, colonizar nem civilizar, mas experimentar tal como é. Um local propício ao acaso, aos encontros inusitados, a hospitalidades, erros e aventuras de gêneros diversos, onde se pode encontrar uns outros e ser estrangeiro na própria terra natal. Um novo mundo selvagem³¹⁷, como diz Careri, criado pela civilização; reverso dos bosques de Thoreau, onde a política não

³¹² CARERI, 2013.

³¹³ VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

³¹⁴ JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

³¹⁵ Ibid., p. 32-36.

³¹⁶ *Através dos territórios atuais*.

³¹⁷ CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

chegava³¹⁸, uma vez que os “territórios atuais” são resultados da urbanística do desprezo³¹⁹, ou seja, de uma política que estabelece dentro e fora fundamentados em aspectos socioeconômicos, étnicos, culturais etc.

Essa transurbância Stalker, como foram denominadas as caminhadas do grupo, indicam questões cruciais para a apreciação que queremos fazer da poética itinerante de Paulo Nazareth.

Olhar, dizer e pensar outros

O trabalho mais conhecido do artista brasileiro Paulo Nazareth é a caminhada realizada entre março de 2011 e outubro de 2012, que o levou de Minas Gerais aos Estados Unidos. Ela gerou uma série de narrativas contadas por meio de fotografias, relatos escritos, objetos, mapas, performances documentadas e entrevistas, reunidas sob o título de *Notícias de América*. “Narrativas errantes”, nos dizeres de Paola Berenstein Jacques³²⁰, não apenas porque são o que resta a ser compartilhado da experiência da errância, mas também porque dão lugar a vozes menores, a personagens coadjuvantes e a cenários invisíveis nas narrativas hegemônicas.

Paulo Nazareth partiu com destino certo e com a proposição de percorrer a América Latina calçando apenas chinelos, acumulando a terra dos países nas rachaduras de sua pele, até que enfim lavasse os pés no rio Hudson, em Nova York. O trajeto, porém, foi se definindo pelos próprios passos, que o desenhavam num mapa imaginário de dimensão coincidente com a do território, como no famoso conto de Jorge Luis Borges intitulado *Do rigor na ciência*, e como se o artista pusesse em prática os versos de Antonio Machado, segundo os quais o caminho não existe por si só, ele se faz pelo caminhar. O mapa imaginário de Paulo Nazareth não é feito segundo a perspectiva de um deus ou de um satélite, que olham do alto em nossa direção, de fora para dentro, mantendo distância segura do território; a cartografia do errante é criada na perspectiva dos pés, da imanência, ao rés do chão.

A viagem do brasileiro sugere muitas questões. A que nos interessa aqui, em especial, é a que dialoga com as demais manifestações artísticas já mencionadas, realizadas ao longo dos dois séculos precedentes, e cujo viés crítico à colonização e aos variados colonialismos

³¹⁸ THOREAU, op. cit., p. 88-89.

³¹⁹ CARERI, 2017, p. 23.

³²⁰ JACQUES, op. cit., p. 20.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

produz um tensionamento na relação com aquelas. Proposições que transformaram o olhar na medida em que fizeram da errância uma forma de experiência estética. Essas transformações também trouxeram consigo maneiras outras de dizer e de pensar, uma vez que se caminha como o camelo – animal que, segundo Henry David Thoreau, ruma enquanto avança³²¹. Trata-se de caminhar, talvez, em busca do que o próprio intelectual norte-americano chamou de “pensamento selvagem”: incivilizado, livre, indomado³²².

O encontro com outras pessoas e culturas pelo caminho fez Paulo Nazareth olhar diferente inclusive para si mesmo, percebendo a própria identidade se transformar. “Em minha mestiçagem me faço”, disse ele³²³, cuja ascendência negra, latino-americana, indígena e italiana veio à tona e o fez sentir-se mais negro quando se aproximava de um índio, mais índio quando comparado a um latino e assim por diante. Revelando um “corpo que é muito e pouco negro, muito e pouco índio, muito e pouco branco, a depender do lugar onde se situa, sempre provisoriamente”, como escreveu Moacir dos Anjos³²⁴. Pois não seria esse o tônus do corpo brasileiro, mestiço, que muda a depender do lugar e de com quem se encontra? Legítimo exemplo do “eu” que se forma a partir das diferenças oriundas na relação com o outro, ou com muitos outros, como é o nosso caso; princípio fundamental de psicanálises e filosofias contemporâneas, desde Donald Winnicott e Jacques Lacan a Gilles Deleuze e Félix Guattari, para citar alguns.

“O estrangeiro tem que deixar a terra dos pais, a casa, a memória. Se mesmo a mais tênue raiz o detivesse – um estremecimento de saudade que fosse –, tornaria a cair no antigo vício da identidade que se espelha em si mesma”, propõe Mauro Maldonato³²⁵, para quem a errância se faz rumo ao aberto, ao deserto, inclusive a errância do pensamento.

Thoreau, por sua vez, não via sentido em caminhar num jardim ou numa alameda urbana; para ele, a “arte de caminhar” consistia em se abrir aos bosques e neles se abandonar³²⁶. Perder-se propositadamente no selvagem, de modo a desorientar sua domesticação.

³²¹ THOREAU, op. cit., p. 86.

³²² Ibid., p. 107.

³²³ NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012, n.p.

³²⁴ ANJOS, Moacir dos. “O que o corpo não esquece: Paulo Nazareth”. In: *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 137.

³²⁵ MALDONATO, Mauro. *Raízes errantes*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Sesc São Paulo, 2014, p. 31.

³²⁶ THOREAU, op. cit., p. 86-87.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Pois é somente esse grau de abertura que possibilita a Paulo Nazareth questionar a própria identidade. Para outrar-se, ou seja, para se fazer estrangeiro de si, não basta vontade própria. É preciso caminhar na direção do outro e encontrá-lo, abrir os olhos para discernir “o vulto do Outro”, que para Maldonato é quem nos remete à nossa própria estranheza³²⁷, fazendo-nos perceber diferentes e nos sugerindo valorizar essa diferença tão constitutiva.

O olhar transformado ao longo da errância revela que a condição de estrangeiro não deveria ser escondida, menosprezada nem deportada; é na verdade um privilégio à disposição daquele capaz de se desfazer de sua própria territorialidade tal como a terra que se desfez dos pés de Paulo Nazareth nas águas do Hudson, desocupando as fendas de uma pele ainda porosa porque viva.

Falamos numa transformação do olhar que implica deslocar o pensamento. Gostaria de incluir aí uma transformação do dizer. Todas essas reconfigurações, na medida em que propiciam maneiras alternativas de habitar a cidade, transitar nela e entre elas e as demais, apresentam o que pode haver de político na experiência estética do caminhar.

Careri usa o termo “pidgin” para se referir a uma língua do erro³²⁸, que se faz pelo imprevisível no encontro entre diferenças. A palavra teria origem no termo inglês “*business*”, pronunciado de maneira errada pelos chineses. Seria um erro banal não fosse a reiteração por parte dos próprios ingleses, que passaram a falar daquela maneira para se fazerem entender durante as negociações com os parceiros orientais. A língua da errância teria aí uma espécie de marco. Trata-se de um erro proposital, que implica ter o erro como propósito (objetivo) e como proposição (meio); uma língua desviante, evocada pelo migrante, formada pelo estranhamento ou incompatibilidade de duas línguas diferentes em busca de um comum para se comunicarem. Língua que erra e, assim, sustenta o conflito entre aquele que chega e quem já está num contexto em que o primeiro não quer ser simplesmente integrado ao ambiente; ele nega a submissão, produz assim uma fenda, um ruído; obriga a uma reorganização geral.

Maria do Carmo Veneroso chama atenção para essa espécie de “língua pidgin” que vai se tecendo ao longo da errância de Paulo Nazareth pelas Américas³²⁹. Uma mistura espelhada naquela da sua identidade, na qual inglês, italiano, espanhol, português, línguas indígenas ou de origem africana se encontram e o referencial se perde. Inclusive, o erro proposital ao qual o artista incorre em seus panfletos, relatos em blog, cartazes etc. põe em questão a ideia mesma

³²⁷ MALDONATO, 2014, p. 33.

³²⁸ CARERI, 2017, p. 57.

³²⁹ VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. “Notas sobre Paulo Nazareth: abordagens sobre a água”. In: *Revista da UFMG*, v. 20, n. 2. Belo Horizonte, jul.-dez. 2013, p. 184.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

da correção, em especial quando pelo erro se obtém sentidos outros das palavras. O artista pratica, propositadamente, essa torção na gramática e na ortografia, desobedecendo leis que aprisionam sua voz, seu direito à expressão.

Seus textos têm semelhança com o que Thalita Melo chama de escrita-desvio de Fernand Deligny³³⁰, educador francês que preferia ser visto como poeta e etólogo. A pesquisadora aponta que, quando Deligny inventa uma língua autística a partir de sua experiência com crianças autistas em Cévennes, produz uma língua estrangeira dentro da própria língua, que no caso é o francês. “Uma língua que desafia a comunicação e os imperativos discursivos”³³¹. Tal escrita-desvio seria um procedimento que coloca palavra contra palavra para depor a instituição de própria língua, recusando seu poder, desacatando as suas regras, de maneira que os textos não instaurem um discurso autoritário, administrativo ou tecnocrático do trabalho social nem sejam capturados pelo sistema avaliativo da Literatura.

Num sentido paralelo, a linguagem errática de Paulo Nazareth se mostra capaz de tensionar significados precisos, discursos bem amarrados, narrativas já estabelecidas e *a priori* inquestionáveis. É uma espécie de insurgência contra o poder institucional da língua e contra as formas de opressão que dele decorrem; um desajuste que se levanta contra este próprio ensaio, o qual dela pretende tratar, como se a sua estranheza demandasse cuidados.

A identidade e a língua que surgem da experiência errática de Paulo Nazareth são outras, tal como Maldonato escreve: “identidade é hospedar os diversos nós que somos: nós hospedeiros de outras pessoas, hospedeiros dos outros que habitam em nós”³³². Identidade que se produz na linguagem e pela diferença oriunda do senso de comunidade, ou da partilha do sensível, se quisermos usar a expressão de Rancière.

Ao longo da história da arte, a experiência do caminhar tomado como prática estética nos aproxima de questões atuais de cada época em que se realizou. Reside aí uma forma de furar fronteiras, expandir limites, conhecer pontos de vista necessários diante de aventuras hoje tão programadas pela lógica do consumo. Forma de criar microrresistências³³³ ou microrrealidades utópicas³³⁴. Errar requer desviar do trajeto preparado com antecedência, evadir a zona de conforto, aprender a saudar o outro que se encontra no caminho. É pelo

³³⁰ MELO, Thalita Carla de Lima. “A escrita-desvio em Fernand Deligny”. In: *Cadernos Deligny*, v. 1, n. 1, jan. 2018, p. 34-43.

³³¹ *Ibid.*, p. 39.

³³² MALDONATO, Mauro. “No mundo como estrangeiros”. In: *Na base do farol não há luz: cultura, educação e liberdade*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016, p. 172.

³³³ JACQUES, *op. cit.*, p. 22.

³³⁴ CARERI, 2017, p. 56.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

desvio que as invisibilidades se apresentam. É por ele que deparamos com o imprevisível e vivemos para depois termos o que narrar.

Referências Bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. “O que o corpo não esquece: Paulo Nazareth”. In: *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p. 137-142.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

_____. *Caminhar e parar*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

DEBORD, Guy. “Teoria da deriva” (1958). In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LACAN, Jacques. “Do olhar como objeto a minúsculo”. In: *O seminário - livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Tradução de Magno Machado Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 67-115.

MALDONATO, Mauro. *Raízes errantes*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Sesc São Paulo, 2014.

_____. “No mundo como estrangeiros”. In: *Na base do farol não há luz: cultura, educação e liberdade*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016, p. 161-174.

MELO, Thalita Carla de Lima. “A escrita-desvio em Fernand Deligny”. In: *Cadernos Deligny*, v. 1, n. 1, jan. 2018, p. 34-43.

NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental / 34, 2005.

THOREAU, Henry David. “Caminhar” (1862). In: *A desobediência civil*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 81-123.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. “Notas sobre Paulo Nazareth: abordagens sobre a água”. In: *Revista da UFMG*, v. 20, n. 2. Belo Horizonte, jul.-dez. 2013, p. 170-187.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

Performances do vivo: narrativas em desabrimento com a Cia. Teatral

Ueinzz

Erika Alvarez Inforsato

O elemento da loucura é um lugar paradoxal, de fascínio, sedução, rechaço e horror, sobretudo para quem se põe mais perto. Qualquer acontecimento, consigo, com outro, com outro de si assombra, e toda gente rapidamente se põe fora do que poderia estar vivo, e identifica-se com as mais diversas tábuas de explicação racional medicalizada. O código psiquiátrico alcança vigência de modo entranhado e ao mesmo tempo superficial, tal qual um implante protético que, uma vez não rejeitado pelo corpo, toma forma nele e é tomado como forma dele. Tamanha é a facilidade de alarmar-se com “enes” (n’s) – índices das ditas evidências, nas quais se podem “basear cientificamente” o que se chama de vida, sem necessariamente estar vivo. E isso parece estar inscrito na produção de subjetividade vigente, que indica processos de dessubjetivação, deslocamentos da posição de sujeito para um espaço de existência comum, regido por um identificador acoplado, que coincide consigo, mas não é si mesmo, aquilo que orienta o que parece ser uma escolha e, no entanto, é um comando, o que deseja em mim, me captura e me propõe liberdade, simultaneamente. “O sujeito autônomo é, no fundo, um sujeito “desmapeado”, sem rumo. Quando se pode desejar tudo, fica difícil de saber o que incita o nosso desejo singular”³³⁵.

Nas artes, os limiares indiscerníveis entre vida e arte explicitam essa borra, desde há muito, também sob a noção das performances, em que fazedor e feito coincidem: a figura do artista é a própria obra, numa viragem em que arte e vida imiscuem-se, e pouco discriminam-se a representação e o próprio vivido, pendulando entre a vertigem (a loucura) e o espetáculo, entre a clandestinidade da vida privada e as formas alienadas da existência. A partir do trabalho de Guy Debord, decorre a formulação de Agamben (2017):

Guy nada mais faz do que repetir uma atitude constante em nossa cultura, em que a vida nunca é definida como tal, mas é todas as vezes articulada e dividida em bios e zoè, vida politicamente qualificada e vida nua, vida pública e vida privada, vida vegetativa e vida de

³³⁵ BEZERRA Jr., Benilton. *Biopolítica, formas de vida e psicopatologia na atualidade*, conferência proferida no V Colóquio Latino-Americano de Biopolítica. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/169-noticias/noticias-2015/547104-biopolitica-formas-de-vida-e-psicopatologia-na-atualidade-conferencia-de-benilton-bezerra-da-silva>>. Acesso em: 29 Jul. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

relação, de maneira que cada uma das partições seja determinável apenas na relação com as outras. Talvez em última análise seja justamente a indecidibilidade da vida que faz que ela todas as vezes deva ser política e singularmente decidida³³⁶.

Desalinhada na cronologia da experiência, a primeira cena: uma forte pressão dentro e fora que deixava o corpo quente, parecia inchado. Muita força precisou ser empregada para adaptar as ferramentas aos parafusos a serem desatarrachados. Força muscular. E outras forças. Era sexta-feira, dia de trânsito intenso e alguns congestionamentos. O barulho feito durante a desmontagem daquela grande e pesada arquibancada ainda estava vibrando no espaço, junto ao do teste dos microfones para a conferência da noite, e mais o dos carros que passavam cada vez em maior número pela Avenida Paulista. “Tamo no centro do poder de São Paulo!”, alguém gritou. Eram muitas as reverberações nestas duas semanas juntos. Muitos encontros em torno de uma montagem teatral que trazia consigo a justaposição de línguas e linguagens, de ficção e verossimilhanças. Cada encontro desdobrava pensamentos e gestos, e com eles resistia-se nos lugares comuns: ocupando-os e desertando-os. Na proeminência das situações diárias, para a cena de desfazimento deste lugar concretizado do público de um espetáculo teatral foram empregados os mais extensos gestos experimentados até ali. Era, sem dúvida, o mais braçal dos tantos esforços disparados e sustentados naqueles dias em torno do desejo de questionar a disposição estanque de quem supostamente faz a arte e de quem a recebe.

Qual o procedimento da questão? Provavelmente, aquele que busca liberar o pensamento da posição de Espetáculo – “retrato cumprido da Publicidade”³³⁷, elemento de estetização da vida que corresponde a sua inscrição já dada e que, ao mesmo tempo, a inscreve reiteradamente na cultura do consumo e da visibilidade forjada, e deixa materialmente evidente que, em relação ao Comum, o homem está alienado. Decalca-se o homem sobre seu mesmo, seu idêntico, sob ares de diferente e socializante, e nisto ele se encontra numa linha indefinível, tal qual a figura do Bloom, o ser qualquer, o sem qualidades, prestes a, sem o saber, qualificar-se – tomado de assalto por alguma pronta identidade.

No Espetáculo, o poder está em toda parte, quer dizer que *todas* as relações são, em última instância, relações de dominação. Por esta razão, também, ninguém aí é soberano. É

³³⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017, p.16.

³³⁷ TIQQUN. “Theorie du Bloom”. *Revista Tiqqun 1*. Paris: 2001, p. 24, tradução nossa.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

um mundo objetivo onde cada um deve, primeiramente, submeter-se, para por sua vez submeter. Viver conforme a aspiração fundamental do homem à soberania é aí impossível, exceto num instante, exceto num gesto.³³⁸

A oportunidade de ocupar um lugar no centro, centro do poder da cidade, da cultura, é também uma armadilha óbvia de desconexão com o menos visível ou, até mesmo, invisível a que um coletivo esteja vinculado. O paradoxo desta condição é a matéria que torna as experiências trazidas neste texto, num jogo arriscado com a marginalidade. No caso da *cia. teatral Ueinzz*, suas oportunidades de apresentação pública estavam localizadas num registro menos espetacular na rede cultural e, principalmente no mercado das artes, isto quer dizer: espaços alternativos, apresentações pontuais, infra-estrutura precária de divulgação e produção etc., sobretudo por tratar-se de um projeto que relaciona artes e loucura. Este conjunto de características determinariam, à primeira vista, este projeto como marginal. Entretanto, sabendo que esta margem é uma figura de jogo, o deslocamento para espaços culturais centrais, ou seja, lugares socialmente reconhecidos pelo mercado cultural, coloca esta experiência de algum modo numa encruzilhada que pode-se chamar de uma “fama marginal”. Que também aparece sob a figura problemática do “outsider”, que requer pensar na instituição dos “insiders” por alguma instância de designação valorativa. De todo modo, nessa circunstância, obter a aprovação de uma instituição proeminente no sistema cultural, significa alojar-se, ainda que temporariamente, numa posição de usura capitalística, e com isto flertar com a sociedade do espetáculo, cujo funcionamento habitual consome as experiências da borda à medida que as reconhece e as centraliza. Este consumo é por um lado, a esterilização de sua escassez, de sua pobreza forte – sua palavra muda e sua loucura –, por operações perversas, ocorre uma transformação do pobre em miserável, fazendo-o deslumbrar-se com a ilusão do acesso que lhe retira a possibilidade de estar e de morrer. Por outro lado, é esta mesma posição de uso, de consumo do coletivo, o seu trunfo para a experimentação de mundos, para incremento da sua potência de ocupação e de evasão. Nada, portanto, se estabelece, todavia instabiliza-se. E nessa ondulação a performance das vidas implicadas coletivamente se apresentam entre o aperceber-se e querer mostrar-se para pertencer e a distração que entrega sua figura, sem volição em pauta.

³³⁸ Idem, p. 39.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Antes, logo nos primeiros dias, uma das arquibancadas foi arrastada para um canto do espaço para que o elenco pudesse sentar-se nela durante as apresentações. De frente para a arena, voltada para os demais assentos (constituídos por outra arquibancada, algumas almofadas e cadeiras), os atores não só assistiam a peça em andamento, como também assistiam a quem a assistia, instaurando um primeiro desajuste das posições ator-espectador.

As apresentações ocorriam à noite e, durante o dia, o grupo seguia pensando e refazendo a ocupação daquele espaço-tempo do evento em numerosos exercícios: mais sutis, programados, súbitos, indiretos ou mais grosseiros. Na duração disto que chamou-se Ocupação Ueinz³³⁹: longos embates com risos, comida, gritaria, devorações, sono, e trabalho, e uma profusão de temas e discussões constantes.

Nomear este evento sob o termo ocupação, segue a esteira reincidente de várias outras manifestações culturais dos últimos tempos, que querem aludir diretamente às estratégias dos movimentos sociais que, reunidos em torno de uma questão decisiva para a vida coletiva, realizam espécies de invasões territoriais a fim de acirrar suas reivindicações. Em geral, estas “entradas desautorizadas” ocorrem diante da recusa à negociação por parte das instâncias de poder, o que leva estes grupos a ocuparem espaços públicos ou privados, interrompendo funcionamentos estanques e obrigando a pautar, de modo continuado, temas de necessidade coletiva que culminam em reabertura de negociações contundentes, em sua maioria, violentas, por vezes, resolutivas, mas sempre alterando o estado vigente das coisas. Evidentemente, menos que por modismo, a Ocupação Ueinz queria também habitar esse território da política e, através da arte, e instaurar outros modos de relação com o mundo, com a vida. É certo que tanto quanto nobre, esta pretensão também realoja os eventos artísticos que lançam mão dessa nomeação, imediatamente, na dimensão do Espetáculo. Difícil escapar.

Quase ao final do evento – retomando a cronologia factual – é que chegara o momento de desfazimento desta ferramenta, própria do espectador, seu objeto de poder – de poder ver, de poder fixar-se, de poder estabelecer-se, de poder perscrutar, de poder controlar, de poder participar. De algum modo, com a arquibancada desconstruiu-se também o que poderia haver de destaque na posição dos atores, aquilo que os fixaria numa identidade de artistas. Cada pedaço daquele objeto imenso, separado de seu conjunto,

³³⁹ Evento realizado de 09 a 20 de setembro de 2009 na unidade do Sesc da Avenida Paulista, a partir das apresentações da montagem “Finnegans Ueinz” da *cia. teatral Ueinz* que, além delas, constitui-se por filmes, conferências e interferências para a TVSesc.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

revirado em outras posições, resultou na vida em cena acontecendo num plano borrado, sem que para isto fosse preciso qualquer estratégia interativa ou apelo espetacular. Todavia, no que pudesse haver ali relacionado a um qualquer outro pensamento do “fora”, este também não constituiu-se num absoluto, e por isto não quer e não pode salvar-se da categoria do “mesmo”. Ficou, então, em seu limite, num penúltimo passo antes de sucumbir, tornando-se apenas mais um “elemento essencial da estetização da vida cotidiana processada pela cultura do consumo”³⁴⁰ – típico nas manifestações contemporâneas.

O transcurso deste texto aglutinado a esta cena da desmontagem da arquibancada, é evidente que não garante por si só nenhuma legitimidade de resistência política a seus eventos. Entretanto, mesmo no risco de um gesto vigoroso, que facilmente pode tornar-se sensacional e/ou espetacular, o que importa nestas duas instâncias eventuais é “a experiência ela mesma (vontade de ir até a ponta do possível)”³⁴¹, seus gestos alcançáveis e limitados em seus respectivos tempo e lugar. Seria isto o “inconfessável” da comunidade, enunciado por Blanchot? É este o acontecimento vital, que deve ser dito, mas que ao dizer-se desloca-se para um espaço de estranheza tal que margeia o ínfimo, o horror, o irrisório e a fraqueza? Por onde seguir, ao aceitar o desafio de portar e, quem sabe, prolongar este pensamento?

A comunidade inconfessável: será que isto quer dizer, que ela não se confessa, ou melhor, que ela é tal que não existem confissões que a revelem, já que, cada vez que falamos de sua maneira de ser, pressentimos que só apreendemos dela o que a faz existir à revelia? Então, mais teria valido calar-se? Melhor seria, sem ressaltar estes traços paradoxais, vivê-la no que a torna contemporânea de um passado que jamais pôde ser vivido? O mais célebre e mais retomado preceito de Wittgenstein, “Aquilo de que não se pode falar, *deve* ser calado”. Indica que, uma vez que ele não pôde, ao enunciá-lo, impor silêncio a si mesmo, é por que em última instância, para calar, é preciso falar. Mas com que tipo de palavras? Eis uma das questões que este pequeno livro confia a outros, não tanto para eles a respondam do que para que eles queiram carregá-la e talvez prolongá-la. Achar-se-á, assim, que ela tem também um sentido político exigente e que ela não nos permite desinteressarmo-nos do tempo presente, o qual, ao abrir espaços de liberdade desconhecidos, nos torna responsáveis por relações novas,

³⁴⁰ FAVARETTO, Celso. “A cena contemporânea, criação e resistência”. In: FONSECA, Tânia Galli; PELBART, Peter Pál; ENGELMAN, Selda. *A vida em cena*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 17.

³⁴¹ BATAILLE, Georges. *L’expérience intérieure*. (1954). Paris: Édition Gallimard, 2008, p. 24, tradução nossa.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

sempre ameaçadas, sempre esperadas, entre o que chamamos obra e o que chamamos desobramento.³⁴²

Desse bloco desalinhado deve decorrer a conversação que propus para esse Seminário: “Performances do vivo: narrativas em desobramento com a Cia Teatral Ueinz”. Excerto da pesquisa “Desobramento – constelações clínicas e políticas do comum”, aqui se apresentam narrativas, fabuladas em pontos de contágio com alguma arte, presente nessas tentativas da Cia. Teatral Ueinz – coletivo constituído por figuras marcadas pela loucura, pela deficiência, e outras linhas de risco e desertificação. Para contar dessas tentativas, é preciso enfrentar dizer do que não pode ser dito, nas bordas de uma experiência comum, que opera clínica, política e arte, em performances do vivo que não sobrevivem ao momento de seu acontecimento e, paradoxalmente, dão consistência a uma vida coletiva que prossegue há 22 anos, na cidade de São Paulo.

Insistir em contar não garante sua legitimidade. “Trata-se de narrar “o que aconteceu” e de afirmar, ao mesmo tempo que “o que aconteceu” não faz parte do narrável³⁴³. Alçar-se a dizedor do indizível, parece ser a condição de responsabilidade de quem sobreviveu ao decidir escrever de acontecimentos de uma vida comum, pois dispor-se como testemunha de uma experiência abismal, de dissolução do eu e suas identidades – seja por extermínio violento, seja por abertura insondável – é prova irrefutável de não ter sucumbido à experiência e, portanto, não tê-la vivido até sua consumação. O que se conta é então aquilo que foi vivido por outrem.

Assim como o inconfessável de Blanchot, em Agamben “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta”³⁴⁴. Não se trata de arrolar o acontecimento no âmbito de uma mística privilegiada, senão de uma crítica estreitamente ligada à vida. Aos saltos, acompanhando o pensamento de Agamben, no livro “O que resta de Auschwitz”, vemos esta separação produzida pela “ambição do biopoder”, figurada entre “o muçulmano” – o ser vivo do acontecimento, a zoé, não-homem; e o “sobrevivente” – o ser que fala do acontecimento, o bíos, o homem –, coincidirem numa só figura, este “arcano” cuja “divisão insuperável” é que permite que haja o testemunho.

³⁴² BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983, p. 92-93, tradução nossa.

³⁴³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Apresentação”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 11.

³⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 43.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

O testemunho não garante a verdade fatural do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento. Assim, só é possível dar testemunho onde há a possibilidade de dizer e só há testemunha onde houver uma dessubjetivação³⁴⁵. E isto é o que constitui a honra de pensar: tentar colocar-se à altura do Acontecimento desse algo inapreensível...³⁴⁶

Assim, os experimentos aqui apresentados foram fabulados como testemunhos de acontecimentos coletivos de sentido. E qualquer um daqueles que participaram destes eventos, e que os quisesse contar, estaria sob ao menos dois riscos inseparáveis: o de desfazê-los; e o de reinventar sua existência para prolongar sua duração.

Desobramento. Tradução forçada que tenta abarcar em sua sonoridade o movimento que desfaz a obra. Desoeuvrement em francês significa, literalmente, ociosidade, preguiça, inação, isto é, um estado alheio ao trabalho e a seu fruto, que é a obra. O desoeuvrement em seu sentido usual fala de alguma passividade, evoca uma lassidão e até talvez um tédio. Contraponto da obra, entendida como dialética do trabalho diurno, o desoeuvrement não poderia ser apenas sua oposição simétrica, assim como a morte se opõe à vida. O próprio termo, por seu sufixo, lembraria uma ação. Mas como uma inação, uma não-obra pode adquirir o caráter ativo? Como a passividade pode tornar-se ativa conservando seu caráter de passividade? Que passividade é essa, ativa, efetiva e operativa? Que positividade poderia haver nessa ausência de obra que faz dela um ato, isto é, nem uma ausência propriamente dita, nem uma obra?³⁴⁷

Da inoperância da qual decorre o desobramento – sua outra tradução – à conhecida acepção de Foucault que contrasta loucura e obra, e diz que onde ocorre uma não ocorre a outra, Blanchot acrescenta “a ausência de obra, um outro nome para a loucura”³⁴⁸. Ao primeiro exame, esta ausência corresponderia à imagem de um vazio paralisado. Entretanto, o “desoeuvrement” é o fazer do desfazer, gesto impessoal e involuntário que interrompe os fluxos incessantes dos encerramentos e das clausuras do pensar.

³⁴⁵ AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 157-158.

³⁴⁶ LYOTARD, Jean-François. « Entrevista com Jean-François Lyotard (Paris 13/12/86) ». *Rev. de filosofia A Parte Rei*. (rev. eletrônica), n. 49, janeiro de 2007, p. 2.

³⁴⁷ PELBART, P. P. *A Nau do Tempo Rei – 7 ensaios sobre o tempo da loucura*. São Paulo: Imago, 1993, p. 80.

³⁴⁸ BLANCHOT, M. *A conversa infinita 1 – a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. Escuta, 2001, p. 72.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Comunidade inconfessável, desobramento e inoperância – conforme as proposições de Blanchot –, são elementos que aqui permitem um exercício político, numa aliança estética que pode enredar éticas que acionam o vivo dos acontecimentos, que não fazem obra e que se entreveem na clínica que atravessa esses coletivos – em sua atuação profissional e em suas modulações na escritura.

Em lugar de edificar um relato, uma descrição supostamente científica e/ou um prontuário de verdades, a narrativa aqui aproxima-se da *fábula*, “um falar que não sabe aquilo que diz antes que um deciframento o preveja de uma significação e de uma utilidade”³⁴⁹. Experimentar contar das performances do vivo que buscam suas frestas nessa composição é, seguindo este rastro, espalhar aquilo que precede as significações e qualificações utilitárias de um evento, antecipar-se em afirmar sua descontinuidade.

Recomeçar jamais é recomeçar / *algo*. Nem retomar um assunto ali onde / a gente o tinha deixado. O que se recomeça é / sempre *outra coisa*. É sempre inaudito. Porque / não é o passado que nos impele a isso, mas, / precisamente, o que / nele / *não* / adveio. / E porque somos também *nós mesmos*, então, / recomeçamos. / Recomeçar quer dizer: sair da suspensão. / Reestabelecer o contato entre nossos devires. / Partir, / mais uma vez, / de onde estamos, / agora.³⁵⁰

... em 2015 estávamos dançando, a mulherzinha que costurava suas cuecas, no Festival de Ouro Preto. Logo depois do almoço ele me perguntou, profético, se eu tinha uma criança em minha barriga. No espaço largo da Casa do Povo, em 2016, ainda gritamos reciprocamente os bebês suicidados da sociedade, na bandeja de Salomé. E em 2017 ele vestiu todas as roupas que tinha em sua mala, foi pra longe e voltou, e tão perto, explodiu, feito homem bomba que rejeita o que restou pra se oferecer ao corpo próprio: sua total expropriação. No século XXI, o hospital psiquiátrico da capital de São Paulo amarrou o artista, muito, com cordas, lençóis e sedativos químicos pesados que pesaram aquele corpo mas não o renderam...

Antes da arrebentação pude vê-lo, ou algo que ainda podia existir dele/nele e, em meio a risos, gritos e babas, toda história era de cercamentos, de indagação pela passagem, pelas brechas nas fronteiras entre o que estava absolutamente dominado, e o que ainda era

³⁴⁹ CERTEAU, Michel de. *A escritura da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1982, p. 203.

³⁵⁰ TIQQUN. *Como fazer? Como desertar?* São Paulo: N-1 edições, 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

terreno aberto. Seu passaporte foi uma fenda letal, furo da última bolha, aquela que continha o pulso. Estourou, deixando carimbada a existência de muitos, num luto que não deve passar. Para que alguma vida se anime.

Mobedique hors acvè é a nova matéria a ser vista publicamente. Feita desse enlutamento, e buscando algum fio de continuidade. É a nova tentativa da Cia Teatral Ueinzz. Seu exercício atual de exibição e vida.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

_____. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure* (1954). Paris: Édition Gallimard, 2008.

BEZERRA Jr., Benilton. *Biopolítica, formas de vida e psicopatologia na atualidade*, conferência proferida no V Colóquio Latino-Americano de Biopolítica. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/169-noticias/noticias-2015/547104-biopolitica-formas-de-vida-e-psicopatologia-na-atualidade-conferencia-de-benilton-bezerra-da-silva>>. Acesso em: 29 Jul. 2019.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I – a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. Escuta, 2001.

_____. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

CERTEAU, Michel de. *A escritura da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1982.

FAVARETTO, Celso. “A cena contemporânea, criação e resistência”. In: FONSECA, Tânia Galli; PELBART, Peter Pál; ENGELMAN, Selda. *A vida em cena*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Apresentação”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 09-17.

LYOTARD, Jean-François. «Entrevista com Jean-François Lyotard (Paris 13/12/86)». *Rev. de filosofia A Parte Rei*. (rev. eletrônica), n. 49, janeiro de 2007.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção

PELBART. P. P. *A Nau do Tempo Rei – 7 ensaios sobre o tempo da loucura*. São Paulo: Imago, 1993.

TIQQUN. *Como fazer? Como desertar?* São Paulo: N-1 edições, 2019.

_____. “Theorie du Bloom”. *Revista Tiquun*. Paris, 2001.

O elogio da superficialidade em Vilém Flusser³⁵¹

Fernanda Albuquerque de Almeida³⁵²

Vilém Flusser ficou conhecido por suas provocações acerca das mudanças estéticas e políticas relativas à emergência das imagens técnicas, isto é, imagens produzidas e difundidas por meio de aparelhos automatizados. Para ele, a principal questão a ser investigada nas sociedades mecanizadas é a liberdade. Sua abordagem fundamenta-se na noção de caixa preta, a qual se refere à relação entre operadores e aparelhos. Nesse contexto, o vislumbre da liberdade estaria na atuação humana “experimental” ou “menos provável” em cada aparelho, ou seja, em um desempenho que de alguma maneira consegue burlar as regras estabelecidas – “jogar contra” elas. Mas é preciso notar que tais ações não implicam o desvelamento da caixa preta dos programas. As imagens só podem ser observadas de modo superficial, por isso seria necessário eliminar a vacuidade do discurso técnico-científico, o que implica “imaginar” as imagens, quer dizer, torná-las concretas a partir do abstrato (os cálculos e processos técnicos dos programas) para que possam servir de “mapas” para nos guiar no mundo. O objetivo deste artigo é realizar uma investigação acerca do elogio à superficialidade feito por Flusser, por meio de uma análise interpretativa de seu pensamento em *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1983) e *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade* (1985).

*

Em *Filosofia da caixa preta* (1983), Flusser define as imagens como “superfícies que pretendem representar algo”.³⁵³ O autor parte do pressuposto de que, assim como textos, imagens são mediações entre humanos e mundo. Por seu caráter intermediário, a imagem é sempre uma construção, um artifício, que pode servir para nos “orientar” ou “alienar”.³⁵⁴ Especificamente, as imagens técnicas (fotografia, cinema, vídeo e imagem computadorizada)

³⁵¹ Este texto é parte da tese *Imagens de tempo nas poéticas tecnológicas de Harun Farocki, Bill Viola e Anthony McCall* (2019). Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16102019-154240/pt-br.php>>. Notas preliminares sobre a concepção de aparelho em Vilém Flusser foram publicadas em “A liberdade na poética tecnológica de Harun Farocki”. In: *Rapsódia: Almanaque de filosofia e arte*, n. 12, 2018, p. 45-64. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153432>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

³⁵² Doutora em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo.

³⁵³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. (1983) São Paulo: Annablume, 2011, p. 15.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

são produzidas por aparelhos, os quais são aplicações de conceitos científicos. A relação direta com esses conceitos é a diferença primordial entre essas imagens e as imagens tradicionais, as quais são compostas por eventos traduzidos em cenas pelo gesto manual.

As imagens podem ser observadas em um “golpe de vista” ou por um olhar mais detido – “*scanning*”. No primeiro caso, apenas um significado superficial pode ser alcançado. Já no segundo, é possível acessarmos um aprofundamento do significado, o qual será encontrado na relação entre a “intencionalidade” do emissor e do receptor.³⁵⁵ No entanto, cada tipo de concepção da imagem – tradicional ou técnica – implica uma forma distinta de “deciframento” ou compreensão.

O “deciframento” das imagens tradicionais demanda a “decodificação”, pelo receptor, do pensamento do emissor manifesto em gesto manual. Por exemplo, em uma pintura, devemos buscar o significado da imagem a partir da interpretação da sua simbologia, isto é, de seus elementos visuais, figurativos ou abstratos, bem como da gestualidade do artista, a exemplo das eventuais marcas ou ausências de expressão (texturas, rastros de pinceladas etc.).

Por sua vez, a compreensão da imagem técnica implica o “deciframento” da sua simbologia e do complexo “aparelho-operador”, que é constituído concomitantemente pelo pensamento do emissor e pelo programa utilizado para gerar a imagem. Tal “decodificação” é dificultada em relação às imagens tradicionais, pois o complexo “aparelho-operador”, nas palavras de Flusser, “parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado”.³⁵⁶ O autor se dirige especialmente à “aderência do real” em imagens concebidas por mecanismos automatizados, tais como as câmeras de fotografia, cinema e vídeo, mas não os distingue do computador. Sabemos, contudo, que os processos formativos da imagem computadorizada não partem do mesmo princípio das demais imagens técnicas.

As imagens computadorizadas (sintéticas ou “de síntese”) não mantêm conexão com o “real” em seu processo de formação, pois se fundamentam em modelos do domínio científico. Por esse motivo, seu complexo “aparelho-operador” pode ser tão ou mais enigmático para decifrar que os das demais imagens técnicas (ópticas), o que corrobora a tese de Flusser. Em suma, se na imagem tradicional sabemos que há uma simbologia construída, marcada pelo gesto manual, na imagem técnica, gerada automaticamente, temos a impressão de que não há nada oculto, pois tudo está dado.

³⁵⁵ Ibid., p. 16.

³⁵⁶ Ibid., p. 26.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

De acordo com Flusser, essa impressão de que não há nada além do que aparece na imagem técnica ocorre porque o complexo “aparelho-operador” é complicado demais para que possa ser compreendido. Mas o que há para ver nesse complexo além do aspecto simbólico das imagens? O que constitui a “caixa preta”? Segundo o autor, as imagens técnicas não mostram o mundo, mas conceitos relativos a ele. Em parte, esses conceitos são o suporte técnico-científico que constitui a estrutura dos dispositivos usados na produção dessas imagens. Cada imagem será produzida em um dispositivo específico, portanto é como se estivesse inscrita previamente nas virtualidades desse dispositivo. Os aspectos simbólicos das imagens técnicas são as superfícies manifestas na atualização das virtualidades de um determinado programa, por isso seu deciframento deve envolver esses aspectos e também os conceitos subjacentes.

Não se trata, porém, de uma decodificação puramente técnica, isto é, que pretende conhecer a engenharia do aparelho fotográfico, cinematográfico e assim por diante. No exemplo de Flusser, qualquer fotografia – da clichê à poética – resulta do programa do aparelho fotográfico, o qual demanda do seu operador que tire o maior número possível de fotografias. Nesse sentido: “*O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico*”.³⁵⁷ Essa solicitação implica “*viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias*”.³⁵⁸

O “esgotamento” do aparelho fotográfico envolve, portanto, bem mais do que apertar o botão que registra os eventos. A sua realização provoca mudanças profundas nos hábitos tanto individuais quanto coletivos. Uma observação semelhante é feita por Susan Sontag em *Sobre fotografia* (1977). A autora nota que: “Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera. As fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão.”³⁵⁹ Em uma época marcada pelo consumo, a fotografia atesta não apenas a sua possibilidade, mas a sua concretude. Contudo, ao mesmo tempo em que serve de prova de que uma determinada experiência ocorreu, reduz essa experiência a um souvenir. Esse é, portanto, um dos efeitos implicados na realização do aparelho fotográfico.

Os padrões de comportamento relativos aos gêneros fotográficos (como as fotografias de viagens) servem de indícios para a constatação de que nossas escolhas são induzidas pela

³⁵⁷ Ibid., p. 36, grifo do autor.

³⁵⁸ Ibid., p. 87, grifo do autor.

³⁵⁹ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia: Ensaios*. (1977) Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 19-20.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“co-implicação” de aparelhos – em prol do seu aperfeiçoamento. No caso mencionado por Sontag é possível observar a co-implicação do aparelho fotográfico com o aparelho capitalista, que almeja tornar tudo consumível. Nos termos de Flusser, o deciframento de um álbum fotográfico de viagens requer a análise simbólica dos eventos registrados e também a investigação do programa que pressupõe fotografá-los. É importante ressaltar, contudo, que a fotografia é apenas o exemplo escolhido por Flusser para explicar sua teoria, a qual se aplica aos demais aparelhos geradores de imagens técnicas, inclusive os computadores.

Flusser admite que aparelhos são resultado de uma intenção humana na sua origem, porém defende que essa intenção se perde à medida que os aparelhos passam a funcionar. Há uma hierarquia de aparelhos – por exemplo, o aparelho fotográfico, o aparelho industrial que produz o aparelho fotográfico etc. – mas não há um proprietário ou grande aparelho para o qual os demais respondem. Os aparelhos se “co-implicam” e seu único objetivo, nas palavras do autor, é que “programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos”.³⁶⁰ Nesse sentido, sua posição difere das teses oriundas do marxismo. Embora não cite nomes propositalmente³⁶¹, declara que a crítica marxista não toca o essencial, a saber, a *automaticidade dos aparelhos*, já que essa perspectiva permeia a intenção humana subjacente.³⁶² Para o autor, a retomada de poder sobre os aparelhos será possível apenas se encararmos o problema da sua automaticidade, uma vez que o humano não se encontra “cercado de instrumentos” como o artesão pré-industrial, nem “submisso à máquina” como o proletário industrial; mas “*amalgamado ao aparelho*”.³⁶³ Por não haver um grande vilão a ser combatido, mas tão somente um complexo “aparelho-operador”, a lógica dos aparelhos parece se constituir como inescapável, especialmente se considerarmos a informática e a telemática.

O vislumbre da liberdade estaria então na atuação humana “experimental” ou “menos provável” em cada programa, isto é, em um desempenho que de alguma maneira consegue burlar as regras estabelecidas – “jogar contra” elas.³⁶⁴ Contudo, essa atuação humana

³⁶⁰ FLUSSER, 2011, p. 57.

³⁶¹ No prefácio à edição brasileira de *Filosofia da caixa preta* declara: “Para que preserve seu caráter hipotético, o ensaio não citará trabalhos precedentes sobre temas vizinhos, nem conterà bibliografia. Espera-se assim criar atmosfera de abertura para campo virgem.” (Ibid., p. 08)

³⁶² Flusser demarca em mais de uma oportunidade (p. 20, 78, 89, 90 de *Filosofia da caixa preta*) a diferença de seu pensamento com as teses oriundas do marxismo, inclusive com os autores da Escola de Frankfurt. É possível verificar, contudo, pontos de contato entre a sua tese e considerações de Walter Benjamin, como os apontados ao longo deste texto.

³⁶³ Cf. FLUSSER, op. cit., p. 37.

³⁶⁴ Em *Filosofia da caixa preta*, o Flusser declara que “*liberdade é jogar contra o aparelho*”. (Ibid., p. 100, grifo do autor)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

experimental ou menos provável em cada programa não implica necessariamente o desvelamento dos sistemas subjacentes às imagens. Se em *Filosofia da caixa preta* Flusser afirma que toda crítica da imagem técnica deve visar ao esclarecimento da caixa preta, em *O universo das imagens técnicas* faz um elogio à superficialidade com relação ao gesto produtor de imagens.

Flusser avalia que as imagens técnicas são tentativas de reagrupar pontos para formar superfícies, em resposta ao estágio máximo de abstração do mundo em que chegamos. De acordo com seu “modelo fenomenológico da história da cultura”, há quatro gestos de abstração fundamentais, cujo objetivo é “tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor”, ou seja, para poder compreender o mundo de maneira mais efetiva. O primeiro é a manipulação, na qual humanos abstraem o tempo do mundo concreto, tornando-se “modificadores” dos objetos e materiais encontrados na natureza. O segundo é a visão, quando a manipulação ocorre sob o controle dos olhos, isto é, quando a modificação das coisas no mundo resulta em imagens que transformam eventos em “cenas”. O terceiro é a conceituação, na qual a superfície das imagens é abstraída e humanos passam a escrever textos. O quarto é o cálculo e a computação, nos quais o “comprimento da linha” dos textos é reduzido a “pontos”, como pedras de um colar arrebitado que foram espalhadas. Nesse esquema, as imagens técnicas correspondem à necessidade humana de reagrupar esses pontos, e o desafio dos seus produtores passa a ser fixá-las, a fim de que possam servir de guias de nossa atuação no mundo, tal como eram as imagens tradicionais.³⁶⁵

Por fundarem-se em cálculos e na computação, as imagens técnicas não mantêm relação direta com as aparências do mundo. Em vista disso, critérios como “verdade” e “falsidade” designam limites inalcançáveis, tornando-se inoperantes. O grau de probabilidade de execução em um sistema passa a ser o critério mais relevante. Flusser desenvolve esse pensamento a partir da termodinâmica, segundo a qual o universo tende a situações mais e mais prováveis (desinformativas). Nesse contexto, os aparelhos produtores de imagens técnicas foram inventados para “tornarem visíveis virtualidades” e “computarem tais virtualidades em situações pouco prováveis”, as imagens.³⁶⁶ Nesse paradigma, as imagens são compreendidas como virtualidades pouco prováveis em relação à tendência do mundo à entropia (desinformação). Essa função dos aparelhos deriva do fato de que os humanos são

³⁶⁵ VILÉM, Flusser. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. (1985) São Paulo: Annablume, 2008, p. 12-18.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

contra essa tendência, que, de acordo com Flusser, está ligada à mortalidade. Nesse sentido, afirma, “o propósito dos aparelhos produtores de imagens técnicas é criar, preservar e transmitir informações”, ou seja, efetuar movimentos contrários à desinformação.³⁶⁷

Mas os aparelhos estão presos a uma dialética na qual produzem imagens pouco prováveis do ponto de vista do universo, mas mais prováveis do ponto de vista do aparelho. É por isso que o desafio dos produtores é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista dos aparelhos, “lutar contra a sua automaticidade”.³⁶⁸ Em síntese, afirma Flusser, “o gesto produtor de imagens técnicas se revela, então, como gesto composto de duas fases. Na primeira fase são inventados e programados os aparelhos. Na segunda, os aparelhos são invertidos contra o seu programa”.³⁶⁹ É por isso que “em toda imagem técnica é possível descobrir-se tal *colaboração e luta* entre o programador e a liberdade informadora”.³⁷⁰

A partir do que foi abordado até aqui, é possível compreender duas ações importantes na relação dos humanos com os aparelhos. A primeira se refere ao *gesto produtor das imagens*, que se dá em uma relação de *colaboração e combate* com os aparelhos, visando à criação de imagens pouco prováveis ou experimentais. A segunda consiste no *deciframento crítico das imagens* em um sentido mais amplo, isto é, das imagens prováveis e improváveis em sua relação com o programa que lhes deu origem. Esse deciframento tem importância central na tarefa de não deixar com que as imagens se tornem inacessíveis ao nosso entendimento, dando origem a uma nova idolatria. Para Flusser, “a recepção das imagens técnicas exige de nós consciência que resista ao fascínio mágico que delas emana e ao comportamento mágico-ritual que provocam”.³⁷¹

Apesar da necessidade desse deciframento crítico das imagens, Flusser sugere que as imagens técnicas “exigem superficialidade”.³⁷² Ele nota que se realizarmos uma observação próxima dessas imagens, veremos apenas rastros de processos eletromagnéticos ou químicos, o que não consiste em uma compreensão comum. Para ele, as imagens só podem ser observadas a certa distância, de modo que seria necessário “eliminar a vacuidade do discurso ‘técnico-científico’ da vivência concreta”.³⁷³ Em outras palavras, seria preciso “imaginar” as imagens, isto é, torná-las concretas a partir do abstrato, o que implica traduzir os cálculos e

³⁶⁷ Ibid., p. 28.

³⁶⁸ Ibid., p. 30.

³⁶⁹ Id.

³⁷⁰ Ibid., p. 31

³⁷¹ Ibid., p. 32.

³⁷² Ibid., p. 48.

³⁷³ Ibid., p. 50.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

processos técnicos subjacentes dos programas em superfícies (imagens) que afetem os espectadores.

Um exemplo que mobiliza para uma melhor compreensão dessa sugestão é a transmissão televisiva da ópera *Così fan tutte*, de Mozart. Para que a ópera seja fruída, não é necessário dominar o que está tecnicamente por trás da transmissão televisiva. Basta olhar as imagens superficialmente. A transmissão televisiva possibilita a vivência da “ópera miniaturizada”, e sua contemplação passa a fazer parte da experiência concreta do espectador, independentemente de seu domínio técnico sobre sua produção e transmissão. Flusser observa que

o imaginador [quem torna concreto o abstrato] é condenado à superficialidade pela opacidade do aparelho e, ao mesmo tempo, emancipado da superficialidade pela opacidade do mesmo aparelho. Essa superficialidade se revela de poder imaginário e imaginístico jamais sonhado antes.³⁷⁴

O poder imaginário e imaginístico ao qual se refere alude às visualidades inéditas propiciadas pelos aparelhos técnicos. Flusser afirma que “ao apertar suas teclas, o imaginador visa imagens jamais vistas anteriormente, por exemplo aspectos nunca revelados de *Così fan tutte*”.³⁷⁵ Trata-se de um comentário semelhante ao de Walter Benjamin quando considera que o olho que se dirige à câmera não é o mesmo que se dirige ao mundo, já que a câmera possibilita observações da realidade impossíveis para um olho nu.³⁷⁶

Além das funções de tornar o abstrato em algo concreto e de possibilitar vivências inéditas, Flusser nota a importância de as imagens técnicas servirem de “mapa”, isto é, cenas que nos auxiliam na compreensão do mundo. Nesse sentido, “o que há [nelas] é projeto conferindo significado”.³⁷⁷ Elas têm um caráter existencial, pois “são tentativas de juntar os elementos pontuais em nosso entorno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies”.³⁷⁸ Essas superfícies devem apontar caminhos. Nesse contexto, é indiferente classificar imagens ópticas e imagens de síntese, tal como faz Edmond Couchot³⁷⁹, já que,

³⁷⁴ Ibid., p. 54.

³⁷⁵ Id.

³⁷⁶ De acordo com Benjamin, “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”, pois “só a fotografia revela esse *inconsciente ótico*, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. (1931) *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 95.

³⁷⁷ FLUSSER, 2008, p. 66.

³⁷⁸ Ibid., p. 24.

³⁷⁹ COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação: Evolução das técnicas e das artes da figuração”. In: PARENTE, André. (Org.) *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Tradução de Rogério Luz. São Paulo: 1993, Editora 34, p. 37-48.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

desde a fotografia, todas as imagens técnicas são originadas por processos técnicos cada vez mais automatizados. Nas palavras de Flusser,

não adianta perguntar se a casa fotografada está “realmente” lá fora ou se é falsa. Não adianta perguntar se a batalha mostrada na TV se passou “realmente” ou se foi encenada. [...] As cenas mostradas devem ser analisadas em função do programa a partir do qual foram projetadas. Ora, isto exige critérios novos, não mais do tipo “verdadeiro ou falso” ou do tipo “belo ou feio”, mas do tipo “informativo ou redundante”.³⁸⁰

O grau de probabilidade das imagens nos aparelhos que lhes originam torna-se mais importante do que a verificação de veracidade. Deste modo, verdade e falsidade são questões que não têm mais sentido, pois, tal como nota Flusser, “é isto o novo nessa consciência, nessa imaginação emergente: que os discursos da ciência e da técnica, embora assumidamente indispensáveis, são doravante tidos como banalidades, e que a aventura é buscada alhures”.³⁸¹

O conflito das imagens no início do século XXI³⁸² promovido por essas mudanças na produção e circulação de imagens técnicas é antecipado por Flusser quando considera que

se no futuro o vídeo vier a substituir o filme, a dinâmica social “clássica” se inverterá totalmente: a gente não mais sairá do privado rumo ao público a fim de informar-se, mas será empurrada pelas imagens técnicas até o mais privado dos privados a fim de ser informada. Em tal aperto e em tal angústia a sociedade espalhada será doravante programada a vivenciar, a conhecer, a valorizar e a agir apertando teclas.³⁸³

Sua previsão da passagem da vivência coletiva no mundo para a busca individual de informações através das imagens técnicas produzidas e difundidas por aparelhos se mostra acertada. Dada a centralidade das imagens, os atos deixam de se dirigir ao mundo para modificar imagens, a fim de programar seus receptores. Flusser esclarece que “os modelos funcionam porque mobilizam em nós tendências recalcadas, e porque paralisam as nossas faculdades críticas e adormecem a nossa consciência”.³⁸⁴ Assim, a caixa preta ou o complexo aparelho-operador estabelece uma dinâmica segundo a qual “as imagens se tornam sempre mais ‘fiéis’ (mostram como nos comportamos efetivamente) e nós nos tornamos sempre mais ‘fiéis’ às imagens (comportamo-nos efetivamente conforme o programa)”.³⁸⁵

³⁸⁰ FLUSSER, op. cit., p. 69.

³⁸¹ Ibid., p. 52.

³⁸² Cf. FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Imagem e enigma”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19, jul-dez 2016. Disponível em: <http://revistavisos.com.br/pdf/Viso_19_RicardoFabbrini.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2020.

³⁸³ FLUSSER, op. cit., p. 72.

³⁸⁴ Ibid., p. 78.

³⁸⁵ Ibid., p. 79.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Apesar disso, é possível inserir elementos nesse circuito aparentemente fechado. Flusser explica que a estrutura da sociedade informática baseia-se em feixes sincronizados (“fascistas”), mas há também “fios embrionais que correm horizontalmente através dos feixes”. Esses fios que atravessam os feixes são antifascistas porque tendem a ligar indivíduos dispersos em diálogos. Trata-se de um problema técnico que pode servir de paradigma para o engajamento revolucionário, “fazer com que os fios injetem ‘valores’ na sociedade”.³⁸⁶ Flusser adverte que os possíveis revolucionários

procurarão despertar a consciência adormecida, mas não poderão fazê-lo com gritos ou despertadores berrantes, porque esses alarmes seriam imediata e automaticamente recuperados pelas imagens e transcodificados em programas adormecentes. Essas pessoas deverão tecer os fios transversais, os fios “antifascistas”, a fim de abrir o campo para diálogos que perturbem os discursos entorpecentes e a fim de transformar a estrutura social de feixes sincronizados em rede.³⁸⁷

Assim, uma possível contraposição às imagens prováveis seria a inserção de elementos que possam perturbar a ordem dos aparelhos. Trata-se de uma disposição mais aberta ao diálogo do que ao discurso, isto é, à comunicação unidirecional. Nesse sentido, de nada adianta receber inúmeras informações se elas são redundantes. O artista deixa de ser visto enquanto criador e passa a ser visto enquanto jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Esta é precisamente a definição do termo “diálogo” para Flusser: “troca de pedaços disponíveis de informação”.³⁸⁸ Nesse contexto, o artista “participa dos diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisto”. É por isso que, para o autor, a questão gira em torno do termo “deliberadamente”.³⁸⁹ Sua definição de arte refere-se, de modo ampliado, ao engajamento contra os programas, “um fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo”.³⁹⁰

Em resumo, para Flusser, não seria possível desvincularmo-nos da lógica dos aparelhos, mas tão somente estabelecer com ela uma relação de *colaboração* e *combate*. O exemplo da fotografia nos fornece o paradigma:

Se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constataremos pontos de convergência e divergência. Nos pontos convergentes, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes, se combatem. *Toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate*. Ora, colaboração e combate se

³⁸⁶ Ibid., p. 87.

³⁸⁷ Ibid., p. 89.

³⁸⁸ Ibid., p. 122.

³⁸⁹ Ibid., p. 123.

³⁹⁰ Ibid., p. 129.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

confundem. *Determinada fotografia só é decifrada, quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam.*³⁹¹

A dinâmica de *colaboração e combate* entre humanos e aparelhos concebida por Flusser – sintetizada na expressão “caixa preta” – fornece-nos a base para o entendimento de sua proposta para a constituição de uma atuação artística politicamente engajada. As imagens têm se constituído predominantemente como intermediários que servem para “alienar”, por isso o deciframento crítico de suas caixas-pretas torna-se essencial. Ao mesmo tempo, porém, o discurso técnico-científico que subjaz aos aparelhos é abstrato demais para o espectador comum, daí a necessidade do gesto produtor de imagens buscar a superficialidade. Nesse contexto, a arte poderia abrir caminhos para o deciframento crítico das caixas-pretas dos aparelhos através da expansão da percepção possibilitada pelas superfícies das imagens.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Fernanda A. de. “A liberdade na poética tecnológica de Harun Farocki”. In: *Rapsódia: Almanaque de filosofia e arte*, n. 12, 2018, p. 45-64. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153432>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

_____. *Imagens de tempo nas poéticas tecnológicas de Harun Farocki, Bill Viola e Anthony McCall*. 2019. 189 f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16102019-154240/pt-br.php>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. (1931) *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação: Evolução das técnicas e das artes da figuração”. In: PARENTE, André. (Org.) *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Tradução de Rogério Luz. São Paulo: 1993, Editora 34, p. 37-48.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Imagem e enigma”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19, jul-dez 2016. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/article/245>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

³⁹¹ FLUSSER, 2011, p. 57

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. (1983) São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. (1985) São Paulo: Annablume, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia: Ensaio*. (1977) Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Diante do incêndio da história: uma defesa ao resgate radical da obra de arte

Gabriel Savaris Ignácio³⁹²

No dia 15 de abril de 2019 vimos as chamas da Notre-Dame de Paris ameaçarem um monumento histórico da arte e da arquitetura. Não bastasse a catedral em si, outras obras de arte e artefatos históricos mantidos no seu interior foram destruídos e outros tantos estiveram (e ainda estão) sob risco de danificação. Não é surpreendente que o edifício já se encontrasse numa precária situação de manutenção, passando por diversas reformas, muito antes desse acontecimento³⁹³.

Parece-me paradoxal, todavia, introduzir esse ensaio com um cena tão visada pelo mundo e dramatizada pelas mídias burguesas de comunicação quando, no Brasil, não nos faltam exemplos de tragédias como tal. O cenário da catedral parisiense coincide com a condição de tantos outros “templos” da história como museus, teatros, acervos e centros culturais em todo o mundo. Porém, ele é expressão emblemática de um tumulto que sugere quais os lugares de privilégio e de marginalização que ocupam determinadas obras históricas - assim como determinadas narrativas da história evocadas por elas.

Diante desse acontecido, a burguesia nacional e internacional mobilizou altas quantias de capital para a reconstrução das partes atingidas da catedral. A manutenção de uma obra que é tida como símbolo da “sua” história e do seu poder ideológico (religioso) parece ser um interesse justificável à burguesia para tal empreitada. Diferentemente do caso francês, a burguesia e o Estado brasileiro parecem não ter se preocupado tanto quando, em 2018, o Museu Nacional - o maior e mais antigo museu de história natural e antropológica do Brasil - era tomado pelo fogo. A “tragédia” desse incêndio também estava circunscrita pela má conservação e pela falta de repasse financeiro para sua manutenção e reforma³⁹⁴.

³⁹² Artista, poeta, psicólogo. E-mail: gbsignacio@gmail.com.

³⁹³ EL PAÍS. *As obras que se perderam no fogo da Notre-Dame (e as que foram salvas graças a uma corrente humana)*. 16 abr 2019. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/16/internacional/1555412193_499224.html>. Acesso em: 15 mai 2018.

³⁹⁴ FOLHA DE SÃO PAULO. *Saiba mais sobre o incêndio que destruiu, no Rio, o museu mais antigo do país*. Júlia Barbon; Lucas Vettorazzo. 03 set 2018. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/saiba-mais-sobre-o-incendio-que-destruiu-no-rio-o-museu-mais-antigo-do-pais.shtml>>. Acesso em 07 mai 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

No país, somam-se a essa lista outras instituições em situações semelhantes que também resultaram em incêndios. São os casos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978; o Teatro Cultura Artística em 2008, o Memorial da América Latina em 2013, o Liceu de Artes e Ofício em 2014, o Museu da Língua Portuguesa em 2015 e um galpão com parte do acervo da Cinemateca Brasileira em 2016, localizados na cidade de São Paulo³⁹⁵.

Tais episódios, dentre tantos outros, já nos apresentam cenas de perdas e danos irreparáveis para a história. Afinal, nesse cenário, o que queimou e continua sendo queimado é a *nossa* história – a história da humanidade, a história da qual somos produtos e produtores – e, portanto, não só a história das classes dominantes, mas a história das classes exploradas.

Qualquer posicionamento diante desse quadro de destruição da história só pode ser visto sob a mirada de dois pontos de vista radicalmente distintos e em constante contradição: o da burguesia e o do proletariado. São eles que nos revelam as diferentes preocupações com a preservação da história a partir de diferentes interesses de classe.

O desvelamento dessa questão está na compreensão de que *todo ponto de vista é visto a partir de um ponto de classe*. Dizer isso significa afirmar a atualidade da luta de classes na produção e na compreensão do movimento da história e das suas construções historiográficas. Marx & Engels já indicavam que as classes sociais são o sujeito fundamental da história quando afirmavam que “a história de todas as sociedades até agora tem sido a história da luta de classes”³⁹⁶. Isso porque é em torno das relações econômicas (de produção e de apropriação da riqueza gerada através do trabalho) que se desdobra todo o processo sócio-histórico constitutivo do ser social – e portanto, da sociedade³⁹⁷.

Desde uma perspectiva estrutural, essas duas classes exercem papel decisivo no processo de produção material da vida no sistema capitalista. Sendo o proletariado a classe trabalhadora explorada, responsável por tal produção, e a burguesia, a classe exploradora que detém os meios de produção e se apropria da maior parte da riqueza produzida por aquela³⁹⁸.

O processo de produção material da vida envolve determinadas relações sociais de produção (relações entre classes) e um determinado grau de desenvolvimento das forças

³⁹⁵ FORUM. *Incêndios em instituições culturais não são novidade no Brasil. Vídeo mostra como ficou o museu*. Revista Fórum. Lucas Vasques, 03 set 2018. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/cultura/incendios-em-instituicoes-culturais-nao-sao-novidade-no-brasil-video-mostra-como-ficou-o-museu/>>. Acesso em 20 jun 2019.

³⁹⁶ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. 1ª edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008, p. 8.

³⁹⁷ TONET, Ivo. *O método científico: uma abordagem ontológica*. 2ª edição. Maceió: Coletivo Veredas, 2016.

³⁹⁸ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

produtivas, desenhando o que Marx descobriu como sendo a estrutura econômica da sociedade. É dessa base que emerge uma superestrutura política, jurídica e ideológica que corresponde às formas com as quais os homens tomam consciência de si e do mundo³⁹⁹.

Nessa relação, o papel do Estado (burguês) tem sido o de gerir a superestrutura, não passando “de um comitê que administra os negócios comuns da classe dominante moderna: a burguesia”⁴⁰⁰. No capitalismo, o antagonismo de classes e o papel mediador do Estado são mecanismos fundamentais para o entendimento sobre a constituição do aparato ideológico que expressa um conhecimento hegemônico sobre o mundo e sobre a história.

Esse aparato é a expressão ideal do movimento real das bases sociais⁴⁰¹. Ele opera de modo a representar e justificar as relações sócio-econômicas de dominação e exploração de uma classe sobre a outra. Assim, o projeto histórico de uma classe que deseja manter seu domínio sobre outra parte de uma determinada concepção de mundo, uma *ideologia* que expressa a realidade a partir de seus interesses particulares. A classe dominante produz, então, elaborações ideais (científicas, filosóficas, religiosas, morais, artísticas e históricas) que ocultam a real essência das relações sociais e históricas de sua época⁴⁰². Ora, “as ideias dominantes de uma época sempre foram as ideias da classe dominante”⁴⁰³.

Mirar o fenômeno dos incêndios das obras históricas por essa perspectiva nos revela o que se oculta por debaixo dessa fumaça que obstrui a visão sobre reais processos da sociedade. O fato de a maioria dos ocorridos ter relação com a precariedade de suas infraestruturas não pode ser caracterizado como um acidente e sim como uma denúncia do projeto historiográfico e de dominação burguesa cujo descaso com a manutenção da verdade histórica, da memória e da arte aí se manifesta.

Ora, a tramoia burocrática, os baixos investimentos nas políticas públicas, os cortes orçamentários e a realocação de recursos destinados à manutenção dos espaços de preservação da arte e da história se apresentam de forma cada vez mais aguda nos recentes governos e são expressão de seu posicionamento de classe e do seu desinteresse com a expressão dos reais processos sociais e históricos da sociedade em que vivemos. Em troca, a

³⁹⁹ MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. Coleção “Os economistas”. Abril Cultural: São Paulo, 1982.

⁴⁰⁰ MARX; ENGELS, op. cit., p. 12.

⁴⁰¹ NETTO, José Paulo. *Introdução ao método de Marx*. 1ª edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

⁴⁰² TONET, op. cit.

⁴⁰³ MARX; ENGELS, op. cit., p. 40.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

burguesia, mediada pelo Estado, nos apresenta uma História oficial, ideologicamente alinhada aos seus interesses de classe.

Walter Benjamin identifica os mecanismos de apagamento, destruição e distorção da história como elementos discursivos fundamentais do projeto de dominação burguesa. Esse projeto nos apresenta uma historiografia linear, de aparente universalidade e uma história que parece se movimentar de forma autônoma à atividade social – diante da qual a classe trabalhadora é posta como mero espectador de um processo histórico reificado⁴⁰⁴. No mesmo sentido, György Lukács completa que, assim, a historiografia burguesa naturaliza todo o processo histórico, escondendo que as “catástrofes ‘imprevistas’ são preparadas por um longo processo” que é “consequência de uma evolução complexa e desigual” cuja força motriz está no desenvolvimento da luta de classes⁴⁰⁵.

Em contrapartida, Marx & Engels defendem que somente o proletariado, na sua posição dentro do processo de produção e da luta de classes, pode resgatar a verdade histórica na sua radicalidade. Pois, se a burguesia abre uma perspectiva para a compreensão da totalidade humana dentro de seu projeto de classe, o proletariado, enquanto classe verdadeiramente revolucionária, pode e deve fazê-lo ao seu modo⁴⁰⁶.

A crítica materialista histórica-dialética tem nos apresentado a possibilidade do embasamento científico e filosófico para a constituição do projeto político do proletariado. Em termos lukacsianos, essa crítica parte de um historicismo radical⁴⁰⁷, o que significa ir à raiz histórica das relações de produção material da vida na sociedade capitalista, desvendando as determinações históricas e sociais das quais se origina o ser social⁴⁰⁸.

É no campo das contradições (materiais) entre os interesses da classe explorada e da classe dominante, e da luta entre a necessidade do resgate radical da história e a sua destruição e distorção que se expressa o que Benjamin⁴⁰⁹ chama de disputa narrativa entre a história dos vencidos e dos vencedores – a luta de classes expressa no campo ideológico (ideal).

⁴⁰⁴ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. Boitempo: São Paulo, 2005.

⁴⁰⁵ LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever?” In: *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2a edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 160.

⁴⁰⁶ MARX; ENGELS, op. cit., p. 25.

⁴⁰⁷ LÖWY, op. cit.

⁴⁰⁸ TONET, op. cit.

⁴⁰⁹ LÖWY, op. cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 1. Incêndio no Museu Nacional, Rio de Janeiro.

Foto: Carl de Souza, 2 Setembro de 2018.

Um incêndio é um quadro de guerra. O peso das coisas que se desfazem no ar é devastador no vazio feito de histórias esquecidas. O que as esculturas do Museu Nacional nos dizem desde suas posições de transmissoras da história? Ou não nos transmitem mais nada além das ruínas, dos restos carbonizados, dos fragmentos irreconhecíveis? O que nos mostra tal fotografia é a dialética da guerra: entre o esquecimento e a lembrança, entre a dissimulação e a verdade, entre a negação da história e o resgate das suas ruínas, entre a destruição do passado e a construção de um futuro, entre a burguesia e o proletariado.

Diante dessa imagem, à classe trabalhadora tem restado recolher os destroços reificados da história, ao preço de uma necessária lembrança e de um resgate histórico para a formulação de sua crítica radical. Mas qual o verdadeiro papel do proletariado nessa reminiscência? Qual seu interesse em preservar a história e resgatar os seus cacos?

Nas teses *Sobre o Conceito de História* Benjamin firma uma posição política revolucionária ao aprofundar sua crítica à História e convocar o proletariado a resgatar não qualquer história, mas aquela que ficou em ruínas diante da historiografia dominante. Para ele, a tarefa do proletariado (concebida na figura do historiador materialista) consiste em tomar posição em relação ao passado e buscar revelar nele as contradições históricas da sociedade. Uma postura que sugere olhar a História com desconfiança, pois sob sua face escondem-se as estratégias ideológicas da classe dominante, bem como as contradições objetivas da história – da luta de classes. O autor expõe aí sua concepção de uma práxis e de

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

uma crítica proletária que não se coloca passiva frente à história, suas ruínas e às representações vulgares e sem vida do passado, numa dialética atrofiada⁴¹⁰. Ao contrário, ele reforça que “a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado”⁴¹¹.

Só assim seria possível construir um caminho para uma nova historiografia - a partir do ponto de vista dos vencidos – do proletariado. Uma escritura que só pode ser redigida sobre bases materiais radicalmente novas – através de um processo revolucionário.



Figura 2. Trabalhador varrendo os restos do incêndio do Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro.

Foto: Alcyr Cavalcante, 1978.

Recolher os cacos e remontar os fragmentos da história, de tal forma que esse processo nos revele o teor de verdade da experiência histórica é a difícil tarefa posta diante do proletariado para construção do seu projeto revolucionário⁴¹². Assim, pensar o resgate radical da obra de arte (enquanto produto de um complexo processo histórico e social) e das suas ruínas significa pensar um *resgate da história através da obra arte*. Trata-se de uma tentativa de evidenciar na arte os elementos objetivos e as condições sócio-históricas que a constituem

⁴¹⁰ LÖWY, op. cit.

⁴¹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 16.

⁴¹² LÖWY, op.cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

para, assim, elaborar o ato fundamental do projeto revolucionário proletário: a crítica materialista da história.

Ora, Lukács percebe a arte como “reflexo estético” da realidade produzido na relação dialética do trabalho (consciência X realidade objetiva). Assim, tal como a ciência, a filosofia e a religião, a arte é um meio para a compreensão da sociedade na qual vivemos. A potencialidade da apreensão crítica desse reflexo é expressar elementos da realidade social dialética e contraditória, nos dando pistas para desvendar seu processo histórico imanente. Nesse sentido, a arte nos possibilita acessar a realidade para além da imediatez observável do cotidiano que esconde a verdadeira essência das relações sociais, e assim, eleva a consciência desde uma particularidade até a universalidade e totalidade social⁴¹³.

Apesar de traçarem caminhos distintos, ora próximos, ora distantes, tanto em Benjamin como em Lukács é presente o entendimento da arte como registro de diversos momentos da história, contendo assim, a memória da humanidade⁴¹⁴. Pois, todo documento ou obra da arte e da cultura carrega em si a constatação da barbárie⁴¹⁵, diz Benjamin. E ainda, nos lembra Brecht: “A desordem do mundo, eis o assunto da arte. [...] ela fala de guerras”⁴¹⁶.

A chave da defesa para um resgate da histórica através da arte está, então, na compreensão da obra de arte enquanto objeto de memória histórica. Objeto que é produto de uma sociedade em constante guerra e contradição. Assim, o interesse do proletariado revolucionário encontra-se, justamente, em apreender na obra de arte, os elementos de um movimento imanente de um mundo em guerra.

Ora, é diante do resgate crítico de uma história que se apresenta em constante destruição que “emergem as experiências francamente épicas do tempo: a esperança e a recordação”. É assim que, na visão de Lukács, o sujeito pode alcançar “a unidade de toda sua vida (...) na corrente de vida passada concentrada na recordação [...] a visão que colhe esta unidade (...) é a intuição e o pressentimento do significado não alcançado e, portanto, inexprimível da vida”⁴¹⁷.

⁴¹³ LUKÁCS, György. *Sociología de la literatura*. Tradução de Michael Fabern Kaiser. 4.ed. Barcelona: Península, 1989.

⁴¹⁴ Id.

⁴¹⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002, p. 343.

⁴¹⁶ BRECHT, 1999 *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 27.

⁴¹⁷ LUKÁCS, 1956, p. 74 *apud* BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 2ª edição. T.A. Queiroz: São Paulo, 1987, p. 48.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Compreendendo que é impossível separar a obra de arte da sua dimensão histórica e do teor de conhecimento que ela revela sobre as experiências mais profundas da práxis humana, Benjamin enxerga a possibilidade de, num confronto entre o passado e o presente, fazer emergir uma constelação crítica. Para o autor, essa crítica da história é vista como processo fundamental para uma educação de classe, tem um cunho pedagógico, já que ela oferece elementos ao proletariado para reconhecer-se na sua condição de classe e reescrever a história. “Uma história que ensina o povo desse modo não os faz melancólicos, mas lhes proporciona armas”⁴¹⁸. Eis o sentido revolucionário que Benjamin dá ao resgate da história, da memória e da imagem poética na obra de arte.

Nesse mesmo sentido, Brecht, ao seu modo, investe de uma potência épica o teatro e a poesia, através da técnica da montagem. Ele produz gestos, cenas e imagens que evocam relações histórico-sociais que chocam-se entre si, expressando suas contradições e produzindo um estranhamento que chama o público a tomar posição frente aos acontecimentos históricos. Essa estrutura busca articular uma mediação didático-pedagógica na leitura das imagens históricas e poéticas oferecendo uma inteligibilidade crítica da realidade e indicando a necessidade de sua transformação⁴¹⁹. Benjamin, que também explora o princípio da montagem no resgate da imagem na filosofia, identifica na prática brechtiana a utilização da imagem investida de potência épica e, portanto, de uma carga memória histórica. O autor afirma que sua narrativa poética vai de encontro à revelação de elementos cruciais da práxis humana mostrando-a como atividade histórica e historicizada⁴²⁰.

Tanto para Lukács, como para Benjamin e Brecht há um sentido formativo e pedagógico na obra de arte percebida como produto radicalmente histórico. Além disso, há um caráter político que se manifesta na tomada de posição diante da obra de arte (enquanto imagem histórica e poética). Ao lado do proletariado, tomar essa posição é lutar pela preservação da obra de arte e portanto, da história, além de buscar seu resgate através do caminho da crítica materialista histórica-dialética. É através dessa crítica que podemos apreender as expressões das contradições da sociedade capitalista e nos aproximarmos das dimensões mais profundas do ser social e da sua radicalidade histórica. Somente a

⁴¹⁸ BUCK-MORSS, op. cit., p. 342.

⁴¹⁹ BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Coleção Problemas, v. 1. Coligidos por Siegfried Unseld; tradução de Fiana Hasse Pais Brandão; colaboração de Lieselotte Rodrigues. Lisboa: Portugalia Editora, 1957.

⁴²⁰ DIDI-HUBERMAN, op. cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

constituição dessa crítica nos indica a possibilidade da revolução⁴²¹. Essa revolução que propõe a superação de toda e qualquer forma de exploração do homem pelo homem e vislumbra, na retomada deste enquanto sujeito da história, a emancipação como “possibilidade de plena realização humana de todos os indivíduos”⁴²².

Ao perceber o passado capturado num silêncio cada vez mais retido, a história ser reduzida a cinzas diante dos nossos olhos nostálgicos e escapar entre as nossas mãos imobilizadas a solicitação é tomar posição. Pegar ou largar? É preciso agarrar(!) o fio fugidioso da memória histórica que nos resta e lançar-se na luta pela tomada de uma história que já não seja um corpo estranho, encoberto e deturpado. A sua conquista exige radicalidade. É preciso arrancar brutalmente a sua raiz dos escombros carbonizados, resgatar os cacos da sua existência, lançar sobre eles o olhar da crítica materialista histórica-dialética e remontar a sua unidade social diante de novos olhos que aí se forjam. Somente assim é que podemos desvendar um passado obscurecido e avançar por um presente devastado rumo a um novo futuro. E fazer emergir do que foi ocultado pela barbárie a crueza da verdade.

Referências Bibliográficas

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 2ª edição. T.A. Queiroz: São Paulo, 1987

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Coleção Problemas, v. 1. Coligidos por Siegfried Unseld; tradução de Fiana Hasse Pais Brandão; colaboração de Lieselotte Rodrigues. Lisboa: Portugal Editora, 1957.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002, p. 343.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

EL PAÍS. *Incêndio atinge a catedral de Notre-Dame em Paris: últimas notícias*. 15 abr 2019. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/15/internacional/1555348380_618268.html>. Acesso em: 15 mai 2018.

⁴²¹ MARX & ENGELS, op. cit., p. 33.

⁴²² TONET, op. cit., p. 22.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

FOLHA DE SÃO PAULO. *Saiba mais sobre o incêndio que destruiu, no Rio, o museu mais antigo do país*. Júlia Barbon; Lucas Vettorazzo. 03 set 2018. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/saiba-mais-sobre-o-incendio-que-destruiu-no-rio-o-museu-mais-antigo-do-pais.shtml>>. Acesso em 07 mai 2019.

FORUM. *Incêndios em instituições culturais não são novidade no Brasil. Vídeo mostra como ficou o museu*. Lucas Vasques, 03 set 2018. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/cultura/incendios-em-instituicoes-culturais-nao-sao-novidade-no-brasil-video-mostra-como-ficou-o-museu/>>. Acesso em 20 jun 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. Boitempo: São Paulo, 2005.

LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever?”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Sociología de la literatura*. Tradução de Michael Fabern Kaiser. 4.ed. Barcelona: Península, 1989.

MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. Coleção “Os economistas”. Abril Cultural: São Paulo, 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. 1ª edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

NETTO, José Paulo. *Introdução ao método de Marx*. 1ª edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

TONET, Ivo. *O método científico: uma abordagem ontológica*. 2ª edição. Maceió: Coletivo Veredas, 2016.

Diálogos sobre arte contemporânea: o capitalismo sagrado e a profanação política

Gabriela de Andrade Rodrigues

O presente estudo é parte da pesquisa de mestrado intitulada *A experiência estética na modernidade líquida: uma abordagem contemporânea da metafísica da Arte* e intenta realizar uma análise da relação entre o público e a Arte Contemporânea, especificamente sobre a possibilidade de experiência estética na atualidade. Parte-se de análise já realizada sobre o relato de uma visita ao museu nacional *Honestino Guimarães*, em Brasília, no dia quinze de junho de dois mil e dezessete⁴²³. Nesta análise confrontou-se as cenas presenciadas na visita ao museu às contribuições teóricas de Andrei Tarkovski⁴²⁴, Zygmunt Bauman⁴²⁵ e Mircea Eliade⁴²⁶.

Contudo, acredita-se que as conclusões deste primeiro estudo se aproximaram de uma posição conservadora em relação as possibilidades de manutenção da Arte e das experiências estéticas na contemporaneidade. Deste modo, no presente artigo, pretende-se retomar o exame já realizado para aproximá-lo à obra *Profanações*, de Giorgio Agamben⁴²⁷, em que o autor apresenta métodos para a retomada de uma ontologia da Arte, sem que, para isso, haja a necessidade de uma atitude reacionária.

Diálogos entre Bauman, Eliade, Tarkovski e a Arte Contemporânea

À época da análise em pauta, o museu nacional de Brasília abrigava a exposição *Mundez*, que apresentava parte de seu acervo, e a exposição *Last Folio – Preservando Memórias*, do fotógrafo Yuri Dojc e da cineasta Katya Krausova.

⁴²³ RODRIGUES, Gabriela de Andrade. “Uma visita ao museu: Diálogos entre Bauman, Eliade, Tarkovski e a Arte Contemporânea”. In: *Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades*, n. 7. Brasília, 2018, p. 26-41. Disponível em: <https://unb.revistaintercambio.net.br/sys/conteudo/visualiza_lo18.php?pag=:revistaintercambioA;paginas;visualiza_lo18&cod=11757>.

⁴²⁴ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

⁴²⁵ BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BAUMAN Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral: A perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

⁴²⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁴²⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo 2007.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Num primeiro momento, presenciou-se a cena de uma mulher realizando uma “selfie” sentada sobre as pernas da representação de Jesus na releitura de “*Pietà*”, de Sérgio Romagnolo (1989). Já num segundo momento, testemunhou-se o espetáculo que se tornou a fotografia de escombros de uma Sinagoga abandonada após a ocupação nazista, de Yuri Dojc (2006). A obra, por sua disposição e amplitude, acabou se tornando um cenário para que pessoas sorridentes tirassem suas “selfies”. E por fim, contemplou-se a obra de Renato Matos, intitulada *Paisagem Sonora* (2017), que consistia numa instalação de diversos instrumentos musicais. A obra não podia ser tocada e era protegida pelos seguranças da instituição. Contudo, o monitor do museu explicou que o artista sempre convidava o público a interagir com a obra.

O relato da experiência vivenciada no museu *Honestino Guimarães* ilustra a relação entre a sociedade, as instituições e os produtores de Arte Contemporânea, na atualidade. Deste modo, apresenta-se a seguir as aproximações realizadas entre a descrição e o referencial teórico proposto, no artigo supracitado.

Para o cineasta Andrei Tarkovski⁴²⁸, a arte consiste num tipo único de comunicação entre o artista e a sociedade, uma maneira única de se relacionar com a realidade, que produz uma consciência específica sobre o mundo. Essa forma única de comunicação fundamenta-se numa ligação orgânica entre a forma e a ideia.

O autor esclarece que essa experiência também é sentida quando há descobertas sobre si mesmo ou sobre a própria vida. Contudo, a busca por descobertas é atormentada e dolorosa, pois se apoia num ideal externo, ao qual deseja se fundir. O princípio fundamental nunca pode ser atingido, pois, pela própria insuficiência da natureza humana, é impossível a fusão completa. Nesse sentido, a arte torna-se um símbolo dessa universalidade, desejada, mas inatingível⁴²⁹.

Além disso, por partir de um desejo de apreensão de todas as leis da realidade, para Tarkovski, a arte também consiste num símbolo da verdade absoluta. E ao mesmo tempo, um símbolo da própria imortalidade desejada pelo artista. O autor defende, ainda, que a imagem produzida se torna mais relevante que própria ideia original, pois subordina esta a uma imagem compreensível emocionalmente. O pensamento seria efêmero e a imagem, absoluta.

⁴²⁸ TARKOVSKI, op. cit., p. 18,

⁴²⁹ Ibid., p. 39.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Para Andrei Tarkovski, sem a sua espiritualidade, a arte se transfigura em sua própria decadência⁴³⁰. Ao compreender a arte como a experimentação estética de um ideal tanto universal, quanto individual, o autor acaba por atribuir um aspecto ontológico à Arte. Ademais, ao outorgar, ao artista, a capacidade de comunicar esse tipo experiência ao público, o autor atribui uma função ontológica à produção estética.

Tarkovski afirma que, mesmo para compreender o vazio de sua contemporaneidade, o artista necessita de características específicas de conhecimento, que não o afastem do ofício ontológico da Arte. No incidente presenciado no museu nacional de Brasília em que uma mulher se senta sobre a obra de Romagnolo para realizar um autorretrato, há a possibilidade de que a obra do artista tenha se afastado de seu valor universal. Mas não por ter profanado uma simbologia cristã e sim, por ter realizado uma crítica à sociedade de consumo de uma maneira tão hermética que o público não pôde alcançar a experiência estética proposta. Contudo, há ainda, a possibilidade de que a reação presenciada tenha sido fruto do amortecimento sensitivo experimentado na contemporaneidade.

Para Zygmunt Bauman⁴³¹, desde seu início a característica que mais define a vida moderna é a dissolução de tudo o que é sólido. Contudo, se a princípio havia uma vontade de substituição por outras formas sólidas, consideradas mais aperfeiçoadas – no sentido de mais permanentes, ou seja, mais sólidas –, na contemporaneidade, as formas são dissolvidas para serem substituídas por outras tão ou mais inconstantes. Por um lado, a sensibilidade amortecida necessita continuamente de estímulos novos e intensificados. Por outro, a relação com o tempo na contemporaneidade acelera e multiplica essa necessidade.

Junto a Bauman, Leonidas Donskis⁴³² afirma que a cultura de massa gera resultados políticos e produz seres insensíveis, que só são despertados por estímulos destrutivos e sensacionais. A estimulação torna-se, para além de um método, uma autorrealização. Nesse contexto, a cultura se apresenta, do mesmo modo que os demais setores da sociedade, como um artigo a ser consumido. No momento em que a velocidade impera nos nossos relacionamentos, modos de ser e viver, os artigos de consumo da cultura brigam pela disputada atenção de indivíduos afundados em ondas de estímulos e propagandas.

Ambos os autores, partem da concepção de adiaforização do comportamento humano – conceito gerado a partir do termo grego *Adiaphoron*, que significa algo sem importância. A

⁴³⁰ Ibid., p. 202.

⁴³¹ BAUMAN, op. cit., p. 16.

⁴³² BAUMAN; DONSKIS, op. cit., p. 49.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

adiaforização consiste na capacidade atual de se ausentar da própria zona de sensibilidade e não reagir. Nesse sentido, a experiência estética se restringe a um divertimento para o público. A adiaforização é o resultado de uma sensibilidade amortecida por estímulos constantes, pois a sociedade de massas necessariamente produz a adiaforização⁴³³. O conceito proposto pelos autores explica porque a referência ao abandono e ao sofrimento, da fotografia de Yuri Dojc, foram ignoradas pelo público visitante do museu – o que permitiu o autoregistro sobre uma sinagoga devastada pelo abandono da cultura judaica.

Por seu turno, a comunicação estabelecida por Renato Matos, na instalação *Paisagem Sonora*, não pôde ser concretizada para que fosse garantida a integridade material da obra. Mesmo que essa conservação significasse uma violação à integridade metafísica daquele objeto estético, que não se realiza pela contemplação visual somente, mas também, por meio da contemplação sonora e interativa.

Nesse sentido, a insensibilidade estética pode ser o efeito da cegueira moral produzida pela adiaforização, de uma produção estética fundamentada em interesses publicitários e distanciada de buscas universais, ou ainda, da valorização comercial excessiva do objeto artístico – realizada pelas instituições da modernidade líquida. Num mundo organizado pela lógica de consumo, a Arte se reduz ao seu valor de troca e, portanto, se torna um objeto que deve ser mantido seguro para conservar seu valor. A sacralização do objeto estético é ao mesmo tempo produto e causa da substituição do valor de uso pelo valor de troca efetuada na sociedade de consumo.

Mircea Eliade⁴³⁴ se propõe a realizar uma análise da relação do ser humano com o Cosmos e realiza uma comparação, entre essa relação no ser humano moderno e arcaico, para encontrar a essência do Sagrado e do Profano. Para empreender tal feito, o autor avisa que utilizará exemplos indiscriminadamente colhidos de religiões de diferentes culturas e períodos.

Eliade⁴³⁵ demonstra que o ser humano conhece o sagrado por meio do entendimento de que o sagrado se manifesta como algo diferente do profano. A manifestação do sagrado recebe o nome de hierofania. Assim, a experiência do sagrado se daria por meio de um contato com objetos do mundo natural e, portanto, da experiência profana. O indivíduo ocidental moderno sente certa dificuldade em aceitar que a manifestação do sagrado possa

⁴³³ Ibid., p. 48.

⁴³⁴ ELIADE, op. cit., p. 18.

⁴³⁵ Ibid., p. 15.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ocorrer tão mundanamente. Contudo, é exatamente isso que significa a hierofania, a manifestação, no mundo profano, do sagrado – apesar do próprio autor admitir o paradoxo que o termo carrega.

Por meio de suas observações, o autor conclui que o espaço, para o ser humano religioso, não é um espaço homogêneo, pois apresenta roturas de sacralidade. Mais que isso, o espaço sagrado seria o único real, o que realmente existe. Já a experiência profana do espaço é homogênea e guarda uma constante relatividade. No espaço profano, não há uma orientação verdadeira, pois, nenhum ponto possui uma qualidade ontológica única⁴³⁶.

O mesmo ocorre em relação à experiência com o tempo, sendo que o rito consiste na possibilidade da passagem entre o tempo ordinário e o tempo sagrado⁴³⁷. Os ritos, mitos e lendas, por sua vez, são difundidos pelo simbolismo. Para o autor, são os símbolos que indicam o significado das hierofanias, pois permitem que o indivíduo saia de sua particularidade para o universal. O símbolo transforma a experiência individual em espiritual e propicia uma percepção metafísica do mundo – destaca-se que esta concepção é análoga ao entendimento de Tarkovski sobre o objeto artístico.

A presente análise limitou-se a delimitar o problema de um estudo mais amplo sobre a possibilidade da experiência estética na modernidade líquida. Contudo, à guisa de conclusão, pode-se perceber um sistema que contribui para o distanciamento entre o público e a Arte. Agamben⁴³⁸ dá um passo adiante e propõe que, na contemporaneidade, o capitalismo recebeu o estatuto da sacralidade. Restando, portanto, a necessidade da profanação dos objetos para se restituir aos humanos o valor de uso das coisas – contrário ao valor de troca.

Capitalismo sagrado: profanação política

Num primeiro momento, Giorgio Agamben apresenta a concepção latina do *Genius*, que representa a parte pré-individual ou impessoal do sujeito. O *Genius* é o deus ao qual o indivíduo é confiado no momento do seu nascimento. Assim, se abandonar às vontades do seu próprio *Genius* é confiar a própria vida ao seu impulso originário e afastar o foco da própria morte. Mais que isso, se o *Genius* é a parte pré-individual do sujeito, dar vazão a sua

⁴³⁶ ELIADE, op. cit., p. 21.

⁴³⁷ Ibid., p. 59.

⁴³⁸ AGAMBEN, 2007.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

influência significa se afastar do próprio Eu, da parte consciente do indivíduo e se deixar levar por uma parte da vida sobre a qual não possuímos controle e não nos pertence.

Neste sentido, compreender a influência do *Genius* é compreender que por toda a sua vida o ser humano conviverá com uma parte em que há individualidade e consciência, ao passo, que a outra é marcada pela sorte e não identificação ou pertencimento. A única maneira de se estabelecer algum contato com essa parte desconhecida seria por meio da emoção. Assim, se emocionar configura o exato elo com o *Genius*, sentir sua própria parte impessoal. O modo como cada indivíduo se afasta de seu *Genius* constitui o modo como seu caráter é construído. O caráter “é a careta [*smorfia*] que *Genius*, enquanto foi esquivado e deixado inexpresso, imprime no rosto do Eu”⁴³⁹.

Agamben afirma que o estilo de um autor ou a graça de um indivíduo se encontra exatamente no ir e vir entre o caráter e o gênio, na relação dialética entre esses dois polos. O autor defende que umas das maneiras de se conquistar o apoio do gênio, de se deixar levar por sua influência, é por meio da magia. Mais que isso, para o autor, a única forma de se atingir a felicidade seria pela burla da sorte, que só é possível com a fraude realizada pela magia.

Deste modo, a magia é o meio pelo qual o humano se deixar levar por sua parte impessoal e pré-individual, ou seja, o *Genius*. E por isso, mesmo, para o autor, o indivíduo nunca terá consciência de sua felicidade, pois quando o indivíduo tenta controlar a sua busca pela felicidade ou se torna consciente desse estado, já não mais se encontra no âmbito do *Genius* e muito menos no da magia. A magia é uma das formas de profanação que se tem conhecimento, quando um objeto da esfera humana, que lhe foi retirada pela sacralização, é devolvido ao domínio dos humanos, mas não da mesma forma que possuía anteriormente.

Para Agamben, outra maneira de profanação ocorre por meio da paródia. Um modelo preexistente, geralmente sacralizado, tendo em vista a necessidade da universalização de um clássico para que a referência da paródia seja reconhecida, é transmutado em algo cômico. Agamben esclarece que existe a paródia de aspectos da própria vida e que o mistério, o desconhecido, só pode ser representado por meio da paródia. “É por uma espécie de probidade que o artista, sentindo que não pode levar seu egoísmo a ponto de querer representar o inenarrável, assume a paródia como a forma própria do mistério”⁴⁴⁰.

⁴³⁹ AGAMBEN, op. cit., p. 21.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 41.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Nesse sentido, o autor estabelece que a paródia é a prática e a teoria do que está ao lado do ser e do discurso. A paródia representa exatamente a impossibilidade de a língua abarcar determinada coisa, ou dessa coisa possuir um nome.

Para Agamben, se a ontologia é o relacionamento – às vezes profícuo, às vezes não – entre o mundo e a linguagem, a paródia expressa a incapacidade da representação de algo por meio da linguagem. Para o autor, os desejos se corporificam em uma imagem e é essa imagem que criamos que tornam os desejos inconfessáveis. Assim, não são todas as coisas que se furtam à representação, mas sim, os desejos que inviabilizam a expressão pela linguagem, exatamente porque os imaginamos como uma imagem.

Ademais, partindo da construção imagética de um espelho, Agamben propõe que uma imagem refletida não pode ser considerada uma substância, mas um acidente que encontra seu lugar num sujeito. Por não ser uma substância, a imagem não possui realidade contínua e nem movimento próprio, é gerada somente quando um indivíduo a contempla. Nesse sentido, a imagem gerada é uma espécie de imagem ou forma. Aquilo que se encontra somente no sujeito adquire a forma de um uso, um gesto, uma espécie. “A imagem é um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie”⁴⁴¹.

Assim, o ser especial também não possui substância, acontece a um sujeito, como um modo de ser, um hábito, um gesto. Contudo, nessa imagem, ser e desejar, esforço e existência, coincidem com precisão. O ser especial seria o ser genérico, a imagem da própria humanidade. No sentido oposto, a identificação e a personalização é a vinculação a uma substância. Portanto, nesse contexto, a fotografia do documento de identidade adquire a função de um dispositivo. Para Agamben, a transformação da espécie em classificação e princípio identitário consiste no dispositivo mais arraigado da cultura atual.

O ser especial é de uso comum, se assemelha a todos e a ninguém ao mesmo tempo, mas para guardar sua especialidade deve manter sua impossibilidade de propriedade pessoal. Entretanto, Agamben alerta: “o ser especial comunica apenas a própria comunicabilidade. Mas esta acaba separada de si mesma e constituída em uma esfera autônoma. O especial transforma-se em espetáculo. O espetáculo é a separação do ser genérico, ou seja, a impossibilidade do amor e o triunfo do ciúme”⁴⁴². Tendo em vista que o ciúme confunde o

⁴⁴¹ AGAMBEN, op. cit., p. 52.

⁴⁴² Ibid., p. 54.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

especial com o pessoal, no espetáculo, valoriza-se em demasia a pessoa ao invés de seu gesto.

Partindo de análises foucaultianas sobre autoria, Agamben esclarece o que se compreende como gesto, o que permanece inexpresso em um ato de expressão. Um autor estaria presente em seu texto somente como um gesto, o que permite sua expressão ao mesmo tempo em que institui um vazio. “O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso”⁴⁴³.

Nesse sentido, esse gesto constitui numa potência de experiência estética, conclui-se que o gesto em pauta é própria proposição de uma experiência estética pelo autor que, ao mesmo tempo, deve deixar um vazio, um espaço não personalizado, especial, para a possibilidade da experiência estética do outro. A necessidade de universalidade de uma experiência estética requer o vazio da especialidade e do gesto.

Por fim, Agamben retoma o relacionamento entre o sagrado e o profano, já apresentado na presente pesquisa por Mircea Eliade⁴⁴⁴. Giorgio Agamben cita o direito romana para explicar que sagrado é o objeto retirado do livre uso humano para a posse dos deuses. No sentido oposto, sacrilégio consiste no ato que transgride a especial reserva dos deuses. Assim, se consagrar era o termo que nomeava a ação de posseção divina de um objeto, profanar denominava a devolução à esfera humana. “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular”⁴⁴⁵.

Dando continuidade aos paralelos, se a consagração abarca o mito que relata uma narrativa e o rito que o encena, a profanação traz o jogo. O jogo de ação, ou *ludus*, destrói o mito e mantém o rito; por seu turno, o jogo de palavras, ou *jocus*, se baseia no mito e retira o rito. Deste modo, por meio do jogo, a humanidade pode se desvencilhar do sagrado sem o anular apenas. Nesse sentido, o objeto retomado adquire um uso especial, novo, não retorna a sua função anterior e também não serve a um consumo utilitarista.

Contudo, Agamben acredita que o indivíduo moderno já não consegue jogar e que o jogo como instrumento de profanação se encontra em decadência. Para o autor, um exemplo dessa incapacidade é quantidade de novos e antigos jogos que se avolumam. Giorgio

⁴⁴³ Ibid., p. 63.

⁴⁴⁴ ELIADE, 1992.

⁴⁴⁵ AGAMBEN, op. cit., p. 66.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Agamben defende que é política a tarefa de restituir a vocação profanadora do jogo. Para tal, é necessário se distinguir profanação e secularização. A secularização somente move objetos de lugar, mantendo suas forças não transformadas. Enquanto que, para o autor, a profanação neutraliza a aura sagrada de um objeto e o restitui ao livre uso. Tanto a primeira, quanto a segunda ação é política; sendo que a secularização mantém o *status quo* ao remeter ainda ao modelo sagrado, enquanto que a profanação retira a influência dos dispositivos de poder.

Numa formatação extrema, o capitalismo separa compulsivamente. Agamben parte da teoria de Walter Benjamin sobre a vivência do capitalismo como religião para compreender como ocorrem os processos de consagração e profanação nesse contexto.

[...] como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível.⁴⁴⁶

A citação acima descreve a esfera do consumo. Para o autor, o consumo e o espetáculo são dois aspectos da mesma impossibilidade de uso instaurada pelo capitalismo extremo. No consumismo, há a expectativa de uso e sua rápida substituição por outra expectativa em que a contemplação ou vivência da experiência nunca se encontra no ato em si, mas no seu passado ou futuro – mais frequentemente no último. Já no espetáculo, não há uso, mas somente a exibição espetacular, o que Benjamin⁴⁴⁷ nomeou de valor de exposição. Tal contextualização se aproxima bastante do cenário construído por Zygmunt Bauman⁴⁴⁸.

Para Giorgio Agamben, a impossibilidade do uso encontra seu paradigma no Museu. Para o autor, progressivamente, as potências espirituais humanas veem se retirando para a esfera do não uso, da museificação: a arte, a religião, a filosofia, a política e a concepção de natureza. “Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é”⁴⁴⁹. Assim, para o autor, qualquer coisa pode se museificar, tendo em vista que o termo indica a impossibilidade de usar e fazer uma experiência. O Museu, na era do capitalismo como religião, ocupa o lugar que pertencia ao Templo.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 71.

⁴⁴⁷ Apud AGAMBEN, 2007.

⁴⁴⁸ BAUMAN, 2013.

⁴⁴⁹ AGAMBEN, op. cit., p. 73.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Sendo assim, Agamben afirma que o capitalismo em sua forma extrema caminha no sentido da criação de algo totalmente improfanável: “os meios puros, que representam a desativação e a ruptura de qualquer separação, acabam por sua vez sendo separados em uma esfera especial”. Contudo, essa especialização significa uma museificação – não pode ser utilizada como ocorre no gesto do autor, em que o especial significa o humano despersonalizado – pois significa o que fora separado e exposto em sua própria separação.

Agamben traz como exemplo dessa realidade os dispositivos midiáticos que intentam somente neutralizar a potência profanatória da linguagem como um meio puro, como uma possibilidade de nova experiência. Note-se que esse mesmo processo foi nomeado, por Bauman⁴⁵⁰, de adiaforização, no qual ocorre o amortecimento da sensibilidade por meio de uma hiperestimulação. No contexto do capitalismo extremo, em que o mercado determina o processo de consagração, Agamben compreende a necessidade de procedimentos especiais para a profanação.

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros⁴⁵¹.

Nesse sentido, a arte apresenta-se como uma possibilidade de potência da força política profanadora ao criar um novo uso para o objeto restituído à humanidade. Por seu turno, o processo criativo precisa tomar o tensionamento entre as esferas do divino e do humano, que residem no ato profanador, como um motriz para que a função política dessa ação se potencialize. Mesmo que profana por natureza, a arte deve se atentar para a não produção de objetos improfanáveis, totalmente separados em sua própria separação, que contribuam para a museificação extrema e para o estabelecimento, cada vez mais sólido, do capitalismo como religião.

Considerações finais

Ao retomar o relato da visita ao museu, apresentado no início dessa pesquisa, observou-se duas experiências estéticas mediadas pela lente fotográfica de um telefone celular. A utilização de aparelhos celulares em museus e galerias já é uma constante. Muitas

⁴⁵⁰ BAUMAN, 2014.

⁴⁵¹ AGAMBEN, op. cit., p. 75.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

vezes, a tela de um telefone celular consiste no filtro de toda uma experiência estética. Há, portanto, um gasto de energia para produção de uma outra imagem no momento em que se daria a experiência estética, que necessita de tempo para o desenrolar de tensões que a constituem.

Todos os autores dessa pesquisa, em última instância, manifestaram a necessidade de um norte ontológico para a produção e contemplação estéticas. Por seu turno, os autores também demonstraram preocupação com a profunda influência mercadológica que se estabelece na relação entre imagem e indivíduo na contemporaneidade. A sacralização ou a museificação da imagem realizadas pelas instituições de arte, nesse contexto, não se mostram como a melhor saída para o problema levantado. A simples proibição de interação, como no caso da obra *Paisagem Sonora* citada no relato da pesquisa, só reforça o valor de exposição da imagem e a separação entre Arte e vida. Nesse contexto, percebe-se um paradoxo que circunda a Arte, se por lado a Arte necessita da sacralização para que certas experiências recebam o status de “Arte” e permaneçam como propostas, por outro, a profanação consiste numas das características essenciais da Arte – tendo em vista que intenta permitir a experiência mundana de sensações universais.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BAUMAN Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral: A perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- RODRIGUES, Gabriela de Andrade. “Uma visita ao museu: Diálogos entre Bauman, Eliade, Tarkovski e a Arte Contemporânea”. In: *Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades*, n. 7. Brasília, 2018, p. 26-41. Disponível em: <https://unb.revistaintercambio.net.br/sys/conteudo/visualiza_lo18.php?pag=;revistaintercambioA;paginas;visualiza_lo18&cod=11757>.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Errâncias sismográficas: abalados, resistimos!

Gisele Dozono Asanuma

Um sismógrafo sobrevivente: trepidações resilientes

De segunda a sexta-feira batia o cartão. Toda semana isso se repetia. Acompanhei sete anos dessa rotina que se fixou em 1999. Dormia no serviço e voltava para casa nos finais de semana. Como todo bom operário, pegava fila para o almoço, participava do programa de bem-estar, marcava presença nas tarefas rotineiras. Mas nem sempre foi assim. Teve muita dificuldade em se adaptar à rotina, às exigências de conduta. Debateu-se um bocado, tentou, por vezes, abandonar o barco. Dormia em um quartinho, tinha o privilégio de não precisar dividi-lo com ninguém nesta última década. O conforto não era muito, apenas uma cama de solteiro, uma mesa e uma cadeira, um criado-mudo com três gavetas e um armário. Havia um pequeno banheiro do qual queimara diversas vezes a resistência do chuveiro, tentando esquentar água para preparar um café. Desistiu depois do pouco sucesso. Passou a usar a primeira gaveta do criado-mudo como uma espécie de frigobar em que colecionava alguns cafês, poupados durante o dia, aos quais tinha direito. Economizava para as madrugadas de insônia ou para quando despertava de um sonho. Sonhava muito. Sonhava imagens, desenhos, projetos. Curiosamente, comparava seus sonhos a flashes do YouTube. As tragédias automobilísticas sempre eram em preto e branco. Não era incomum sonhar em preto e branco, especialmente se se deitasse apoiando a cabeça do lado esquerdo sobre o travesseiro. Marchava como os outros para a enfermaria, tomava as medicações de rotina, relatava queixas, caso houvesse. Não tinha mais acesso ao telefone, seu contato era bastante restrito. Num regime de clausura, seguia desenvolvendo seu ofício. Não reclamava. Deixara para trás esposa, um casal de filhos e duas netas. Depois de idas e vindas, achou por bem que talvez fosse isso o melhor a fazer. Conformou-se. E porque isso, de alguma forma, garantia dedicação exclusiva à sua ocupação, sem desvios.

Seu ofício anterior foi como estagiário na IBM, importante empresa multinacional localizada na Avenida 23 de Maio em São Paulo. Sonhava com um retorno a este trabalho ou a outro semelhante. Mas não reclamava do ofício que exercia. Era digno também. Dedicava-se à feitura de desenhos técnicos, de prédios a mobílias, projetos e inovações tecnológicas. De

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

tempos em tempos, enviava pelo correio para a apreciação da NASA. Por vezes, recebia algum retorno. Morou nos Estados Unidos, em Nova York e também na Cidade do México. Seu pai, formado em letras, desenvolveu trabalhos com a Barsa e a Britânica, ambas enciclopédias importantes, bem como algum tipo de prestação de serviço ao dicionário Michaelis ou Aurélio, já não sei mais precisar. Imerso em palavras e traduções, também se arriscou na escrita. Chegou a se inscrever em concursos de poesia. Teve algumas delas publicadas em livros. E tem outras tantas reunidas para uma nova publicação. Mas esta não é a principal atividade a que se dedica. Ele é um operário das imagens. Se dedica quase integralmente a produzir imagens. Desenha-as e pinta-as. Normalmente em grande escala, em tecidos com dimensões de 2 x 1,5m, num ateliê coletivo. Utiliza uma paleta grande de cores, na maioria das vezes muito vivas. Comum também é determinar com linhas pretas os contornos ou limites de uma cor e outra. Mas isso não garante a separação. Ele se utiliza de poucos pincéis, de modo que as cores se misturam e ele mesmo as mistura, um naco de tintas variadas vai ao tecido e, livremente, com gesto solto, percorre toda a extensão disponível. Pinta na vertical, fixa o tecido com pregos na parede. Gosta de trabalhar um por vez, mas também trabalha mais de um a cada vez. Esboça em carvão alguma ideia principal. Mas não se fixa nela. Esboça para poder fazer os desvios necessários. Improvisação. Gestualização. Amplitude de movimento. Em suas palavras: “segmentos continuados”. Produzida a partir de segmentos de reta, como herança da vanguarda cubista, compõe obras com cores e linhas. O artista debruça-se diariamente numa investigação dos traços e pinceladas, sempre com tinta óleo, trabalhando com sua viscosidade e brilho. Explora – embora seu tempo de secagem permita retoques e revisões – o instantâneo, e é da espontaneidade que produz seu traçado, firme e gestual, em que acompanhamos sua precisão e velocidades, e entramos em contato com o que ele chama de experimentação das “pinceladas como batidas vitais”. Se dedicava a desenhar semanalmente o que seria exposto nos outdoors de São Paulo. Uma câmera interna conectada via satélite reproduzia essas imagens para a exterioridade. Quando Kassab, ex-prefeito de São Paulo, baixou a lei “cidade limpa”, em que os outdoors seriam banidos, um impasse se deu. Estavam extinguindo a finalidade de parte de seu ofício. Depois se conformou que seus desenhos circulariam apenas pela cidade de Taboão da Serra e arredores. Confundida ora com fábricas, ora com prisões, esse operário da imagem morava numa instituição psiquiátrica. Como morador dessa clínica há quase vinte anos, não conquistou praticamente nenhum privilégio. Pelo contrário, a cada troca de gestor, de equipe clínica ou de enfermagem, era submetido a novas regras de cerceamento e controle sob o nome de cuidado.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

A gestão desse suposto cuidado o submetia a revistas a cada chegada no que se constituía como morada para ele há duas décadas. Mesmo não se envolvendo em confusão alguma, não tinha direito de permanecer com fósforo ou isqueiro, não podia ter a própria cafeteira, depois até mesmo o rádio e o violão foram proibidos. Em nome do controle, de garantir o bem estar e evitar qualquer instrumentalização do suicídio, não possuía barbeador nem pente, e andava com as calças caindo, pois nem mesmo seu cinto lhe pertencia durante a semana.

Resiliente, permanece até hoje na clínica. Vive um pouco e morre um pouco em meio ao modo encarcerado de vida. A produção de imagens é sua força, projeto de sobrevivência, gesto de resistência, lampejos de uma existência.⁴⁵²

Início esse artigo com esse pequeno relato de uma vida. Uma vida abalada pelos sismos atuais que nos dão indícios sintomáticos de diversos atravessamentos – das relações de poder, de saber, de vigiar e punir, determinismos pautados nos modos de produção, privação de liberdade e submissão – que, naturalizados, mal sentimos. Ele sentiu, foi por isso, moldado a critérios externos violentos, e não sem se debater, não sem lutar, não sem adoecer, adotou estratégias singulares para sobreviver, adaptou-se, sujeitando-se a certas regras que não compõem consigo, mas inventou um maquinário próprio, criou para si um sismógrafo e com ele passou a sintonizar ondas e transmiti-las a outros seres viventes.

[SISMÓGRAFO]

[sis.mó.grá.fo]

1. Instrumento que torna visíveis abalos invisíveis. **2.** Objeto responsável pela transmissão de uma onda sísmica captada anteriormente à sua manifestação mais intensa. **3.** Vidente de forças porvir. **4.** Captador sensível de vibrações que ainda não estão na superfície. **5.** Captador de amplitudes e extensões de ondas produzidas por atrito, sobreposições, movimentações, de fricções que faíscam e ardem.⁴⁵³

O sismógrafo tem como função produzir desenhos, traçados de uma movimentação invisível, captando uma certa onda sísmica, movimentos subterrâneos, por vezes imperceptíveis. Ele capta vibrações sensíveis, antevendo possíveis abalos significativos. É uma espécie de vidente sem visão, conversor de sinais, capta forças invisíveis, sendo também

⁴⁵² ASANUMA, Gisele Dozono. *[SIC] Sútis Invenções Curatoriais ou como criar um sismógrafo pra si*. 2018. 300p. Tese. (Doutorado) – Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

⁴⁵³ Id.

sua função transmitir de algum modo algo que chegará, mesmo sem saber exatamente o quê e por isso, um vidente sem visão. Prenuncia a intensidade de um abalo sem poder, no entanto, nomear, controlar os efeitos ou impedir sua chegada. Prenuncia algo do que não pode ser visto ou pré-visto. Há no sismógrafo uma operação de transmissão de abalos sentidos para um traçado visual, criando uma visualidade das vibrações, acolhendo em esboços de linhas – traços um tanto descontrolados, desenhos trepidantes. Traduz aquilo que talvez permanecesse nas entrelinhas, caso não ganhasse alguma visualidade, porém, o faz preservando seu tom vibratório, sem que necessite aprisioná-lo em linhas lidas, em linhas que sejam capturadas por critérios de legibilidade imediata.

Errâncias sismográficas

O sismógrafo é como que um transmissor ou transdutor de ilegíveis, uma figura de uma certa inoperância, antena de errâncias. O sismógrafo é uma espécie de captador dos desajustes, do desalinhamento, segue em seu ofício de captar trepidações. O sismógrafo portanto move as linhas do lugar. Desenha-as, abaladas, com variações inusitadas, zigzagueantes, chacoalhando tudo o que supostamente nelas poderiam assentar.

Aqui faremos uma aproximação com os sentidos legíveis e legitimados. Queremos destacar os abalos possíveis que um sismógrafo pode produzir, trepidando as letras e palavras de seus lugares que comumente encontram sobre as linhas seu pouso. Errâncias se instalando então sobre as linhas e sobre tudo o que nela poderia repousar. As linhas em suas rasuras, embaralham os sinais antes legíveis. Suas trepidações convocam novos modos de ler as palavras, que mexidas ganham novos dizeres, interrogadas em seus saberes. E pequenos tremores podem ser suficientes para produzir algumas movimentações, ainda que provisórias.

Esses tremores podem instaurar acontecimentos na fronteira da linguagem. Em *Crítica e Clínica*⁴⁵⁴, Deleuze fala sobre um certo modo de delirar que inventa e arrasta as palavras de um extremo a outro. Um sacudir do transmissor do legível, parece ser isso que o sismógrafo faz. As palavras quando violentamente arrastadas, podem sacudir as linhas letradas que por vezes nos aprisionam ao legível. Numa colocação bastante radical, Bergamín, em *A decadência do analfabetismo*⁴⁵⁵, afirma que a cultural literal (das letras) organizou o mundo

⁴⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 9.

⁴⁵⁵ BERGAMÍN, José. *A arte de bilibirloque. A decadência do analfabetismo*. Tradução Gênese de Andrade. São Paulo: Hedra, 2012, p. 59.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

com seu excesso de alfabetização, ordenando tudo de forma alfabética. A letra, que, como um ladrão, rouba a palavra viva do homem, rouba caladamente, andando com pés de chumbo, ao pé da letra. Ao pé da letra é, por conseguinte, pouco movente, como pés pesados que “Não dançam, não correm nem pulam, avançam lentamente: e pisam em todas as coisas esmagando-as, para espreme-las; para tirar-lhes o suco; deixando-as secas e mortas, [...]”⁴⁵⁶. É preciso, portanto, seguir as sugestões de Deleuze e arrastar as palavras e livrá-las de seu letramento de chumbo. Nas entrelinhas, talvez, possamos apostar que há uma produção de visões, reverberações, vibrações que sobem à superfície. Uma vidência que conserva um grau de cegueira, uma impossibilidade de ver e ler, que mantém zonas opacas e bordas borradas que nos tocam, nos dobram, nos atravessam, nos movimentam. Acolher o ilegível e não o ordenar segundo critérios rapidamente capturados pelas letras, pelo literal. Este é o sentido de sismógrafo aqui desejado. Algo que desbanque um tanto as literalidades e os excessos da legibilidade, da legitimação, aquilo que apenas nos chega demasiadamente mediado pelas letras, demasiadamente lido. Sismógrafo que trepida e transmite borradamente as entrelinhas, “entreletras”: ondas sísmicas de um porvir.

Ondas invisíveis, o que podem dar a ver?

Diante do excesso de legibilidade atrelado aos modos de ver e ler o mundo, o que nos restaria se a visão pudesse ser colocada de lado, suspendendo as leituras já sabidas? Quando um sismógrafo produz alguma coisa que é gráfica, mas não letrado, estamos diante de uma imagem, uma oferta apresentada como perturbadora e talvez por isso, podendo conter algo de impensável.

Este mundo que vejo, aquele que é costumeiramente reconhecido como o mundo, se apresenta aos meus olhos – pelo menos em grande parte – já conquistado, colonizado pelas palavras, um mundo que carrega sobre si uma pesada crosta de discursos. Os fatos de nossa vida já estão classificados, julgados, comentados antes mesmo que aconteçam. Vivemos em um mundo onde tudo já está lido antes mesmo de começar a existir⁴⁵⁷.

Nos cabe então o desafio de ativar em uma imagem sua vivacidade, destacar gestos, sacudir letras e palavras, inventando novas combinações que possam convocar experiências outras, sustentando toda a estranheza que as acompanham. Convocatória que não reitere a

⁴⁵⁶ Id.

⁴⁵⁷ CALVINO, I. *Mundo escrito e mundo não escrito: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 109.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

noção de leitura de uma imagem, traduzindo-a rapidamente ou legendando-a sem de fato produzir algum tipo de afetação, mas que de algum modo, devolva a ela uma noção estranha de cegueira, de um tateamento pouco legível, pouco capturável por leituras em chaves conhecidas. Faz-se necessário aguentar nessa cegueira um certo invisível, uma certa dificuldade de reconhecimento, cultivando a “potência de cegueira”, nas palavras de Derrida⁴⁵⁸.

Uma cegueira como a do desenho cego em que não se vê o que está sendo desenhado, não se vê o suporte, o papel e o lápis deixando seus rastros. Mas ainda que seja o ato de um desenhar qualquer, ou olhamos para o papel ou olhamos para o modelo a ser desenhado, há uma disjunção de todo modo, uma lacuna aí, entre o ver ou imaginar o que vai ser desenhado e o que está sendo desenhado. Algo acontece justamente aí, nesse gesto oscilante do lápis no papel que, mais ou menos desgovernado, segue rumo a um não se sabe onde, numa aposta de que algo vá se esboçar. Mesmo que se tenha um pensamento sobre o traçado, ainda assim não se vê o traçado previamente, não se antevê nada e, nesse sentido, é pura imaginação. Confiança de que algo se formará.

O conceito de experiência em alemão ou no francês, como nos ensina Derrida⁴⁵⁹, não é a relação presente com o que está presente, mas a viagem ou a travessia, o que quer dizer experimentar rumo a, através da ou desde a vinda do outro na sua heterogeneidade mais imprevisível; seria então uma viagem não programável. Seria o deixar vir, sem antever, sem ver vindo.

Quando fazemos uma leitura a partir da apreensão compreendida como representação de esquema ou de clichê, arruinamos a imagem no que ela teria de mais fecunda: a força de se expor ao que ela não pode ainda pensar, nas palavras de Alloa⁴⁶⁰. A ardência de uma imagem – imagem tentando se afirmar como um contradispositivo⁴⁶¹ – teria então esse grau de inaugural, do que ainda não se viu. Segundo Roland Barthes⁴⁶², a imagem se faz subversiva quando é pensativa. Subverte o caminho da representação nos força a pensar. Um pensar inesgotável poderia nos apresentar uma imagem? Força que emerge de uma pensatividade

⁴⁵⁸ DERRIDA, Jacques. “Pensar em não ver” (2002). In: *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012, p. 73.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁶⁰ ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”. In: ALLOA, E. (Org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 10.

⁴⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 45.

⁴⁶² BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

sensível, disso que olhar a imagem nos provoca. Não está na imagem, mas a imagem dá a ver esse algo, instaura talvez essa pensatividade sensível.

Ela exige, pois, um olhar que não se aproxima apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, nos ensina Didi-Huberman, “uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento”⁴⁶³.

A biopolítica e os adoecimentos de todos nós

Temos que nos debruçar, então, que pensatividade é essa que temos vivido na atualidade, prontamente capturável, esquadrinhada por grades de compreensão já postas. Modos de pensar, modos de existir, tomados por um estrangulamento biopolítico. No regime biopolítico que vivemos hoje como esclarece Pelbart⁴⁶⁴, a preocupação não é mais em exercer o poder do soberano, cuja prerrogativa era matar ou deixar viver, mas sim, fazer viver, otimizar a vida, mais do que exigir a morte.

Assim, se antes o poder consistia em um mecanismo de subtração ou extorsão, seja da riqueza, do trabalho, do corpo, do sangue, culminando com o privilégio de suprimir a própria vida, o biopoder passa agora a funcionar na base da incitação, do reforço e da vigilância, visando a otimizar as forças vitais que ele submete.⁴⁶⁵

Para tal, ideais de todo tipo são cultuados, de beleza, saúde, sucesso, felicidade. E com esses ideais são oferecidos meios, receitas de como atingi-los, baseado em preceitos científicos e estéticos. “Por um lado, trata-se de adequar o corpo às normas científicas da saúde, longevidade, equilíbrio, por outro, trata-se de adequar o corpo às normas da cultura do espetáculo, conforme o modelo das celebridades.”⁴⁶⁶

Que “gorda saúde dominante” é essa, nas palavras de Deleuze que utilizamos para gerir a vida no contemporâneo? Que tirania é essa a qual nos submetemos voluntariamente,

⁴⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 23-24.

⁴⁶⁴ PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013, p. 26.

⁴⁶⁵ Id.

⁴⁶⁶ Ibid., p.28.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

limitando-nos a um armazenamento de parâmetros a serem modulados, o tempo todo, para a conquista de uma suposta perfeição, inteireza, e no entanto, sempre inalcançável?

Na tentativa de produzir um exercício desse repensar parâmetros, no caso em questão, os parâmetros esquadrihados pelos protocolos de saúde, produzi uma ação performática na Virada da Saúde, em 2016 com o apoio do Museu da Saúde, na região do Bom Retiro em São Paulo. Adapte uma tabela utilizada em UTI (unidade de terapia intensiva) de hospitais para mensurar parâmetros vitais (pressão arterial, temperatura corpórea, glicemia, saturação etc) a fim de aplicá-la de modo singular, propondo aos participantes que eles mesmos estipulassem os indicadores de saúde ou adoecimento. Como sugestões oferecíamos algumas possibilidades: clima, humor, solidade, horas de sono e/ou trabalho, relações afetivas. Propus uma pergunta que pudesse balizar a ação performática: “com o que você sonha?”. Tal pergunta ganhou duplo sentido, quando performers vestidos de profissionais de saúde foram às ruas e lançaram-na aos entrevistados. Vale destacar aqui que os sentidos entre o desejo sonhado e o onírico que sobe à superfície quando dormimos parecem se misturar, talvez pela própria dificuldade de dormir ou pela impossibilidade de sonhar. São espécies de ondas sísmicas silenciosas que assombram, de algum modo, o sono todos os dias, não apenas daquelas pessoas que sonham dormindo, mas parecem portar vozes dos pesadelos que perpassam a todos nós de alguma maneira. Desta ação realizada e a partir de respostas coletadas, produzi esse pequeno texto:

sonhos, urubus e morte

Ainda é possível sonhar?

*Viver em uma cidade em que não se apagam as luzes,
dormir mais sentados, quando não, em pé.*

*Imersos numa cultura produtivista,
dormir é ‘perda de tempo’,
tempo a menos para alimentar a cadeia da produção.*

*Sim, cadeia, prisão
porque desde que o trabalho passou a habitar nossos corpos,
que a troca, a mais valia de cada trabalhador
passou a ser seu próprio cérebro (Negri),
em que a força de produção não está mais ritmada pelas máquinas
mas pelos movimentos dos corpos que fazem-nas rodar,
então, aprisionamo-nos.*

Trabalhamos o tempo todo, invadidos pelos

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

*dispositivos que não nos deixam desligar,
que imprimem um noção de temporalidade
urgente e que ao mesmo tempo, banalizam a preservação de si,
a escuta de si, a escuta desse corpo surrado
que não dorme, não come, não descansa, não para
e que não vive mais as transições entre uma coisa e outra,
passando de um canal a outro como fazemos com os controles remotos
ou ainda assistindo a quantos canais desejarmos simultaneamente,
mesmo quando não desejamos exatamente.*

*Mal sabemos o que desejamos, o que sonhamos...
Será que não sonhamos mais? Como é possível sonhar?
Somos atormentados no sonho, somos roubados no sonho,
estamos esgotados para sonhar.*

*‘Sonho em ser um urubu’.
Animal sobrevivente pois se alimenta
de qualquer coisa, restos, sem rigor seletivo.*

*Sonho em ser um operário,
Retornar ao país da escravidão produtivista,
Fazer o trabalho repetitivo
Ser bom em microcomponentes
Pinçar, espremer a visão, trabalhar até a exaustão.*

*Sonho todas as noites.
Sonho ao ar livre.
Às vezes passo frio.
Sonho o mesmo sonho.
Que morro três vezes todos os dias.⁴⁶⁷*

Seriam sonhos para nos chacoalhar de pesadelos naturalizados aos quais temos vivido? Sonhos “sismografando” movências, inventando saídas, para enfrentarmos fantasias e expiar as paranoias? Charlotte Beradt, jornalista judia, ligada ao Partido Comunista alemão, coletou e colecionou sonhos em um momento completamente sem sentido, da ascensão de Hitler, em 1933, até as vésperas da Segunda Guerra Mundial. São fabulações oníricas do Terceiro Reich. Publicou em um livro, *Sonhos no Terceiro Reich*⁴⁶⁸, os “sonhos ditados pela ditadura”, sonhos antenados aos acontecimentos vindouros partilhados por todos, mas sonhados no corpo individual, enunciando a insensatez do que se esboçava – a dissolução da

⁴⁶⁷ ASANUMA, op. cit., s.p.

⁴⁶⁸ BERADT, Charlotte. *Sonhos no Terceiro Reich. Com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler*. Tradução Silvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

divisão entre público e privado, a impossibilidade de manter segredos, lugares impossíveis, o terror, a culpa, a opressão e paranoia, entre tantas outras facetas que violentamente tomaram a cena onírica e cotidiana com o avanço da tirania totalitária de uma época.

Criar um sismógrafo para si

Que transformações capta um sismógrafo? Que abertura sensível, no modo de ver, de escutar, de perceber que um trabalho sismográfico pode instaurar e, com isso, produzir deslocamentos? Como seguir ajustando uma sintonia fina de abalos quase imperceptíveis em meio a tantos terremotos, estouro de barragens, tsunamis, tremores que não cessam nunca, que nos mantém alertas, ao mesmo tempo em que amortizados, cegos não no sentido de “cegueira vidente”, mas sem visão, sem conseguir vislumbrar futuros, distraídos pelo excesso espetaculoso do que se apresenta a nós com seus excessos luminosos?

Restaria, talvez seja esse o desafio, de quando em vez, habitarmos alguma escuridão, cultivando algum ajuste óptico e háptico para fazer valer pequenas *lucciolas*, pontos luminosos, como nos ensina Didi-Huberman⁴⁶⁹, que na opacidade podem lampejar alguma recombinação entre criação e pensamento. Quem sabe, iluminar pequenos encantamentos e encontrar formas e saídas, faiscar artificios inventivos, ainda que frágeis e nada definitivos, que nos desvie desse rolo compressor que parece estarmos vivendo na atualidade. Ajustar sismógrafos, arejá-los para que não percam sua sensibilidade e cuidar das avarias sofridas, já que, partilhando do mesmo solo que os sismos, seremos sim abalados.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 25-51.

ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”. In: ALLOA, E. (Org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 7-19.

ASANUMA, Gisele Dozono. *[SIC] Sútis Invenções Curatoriais ou como criar um sismógrafo pra si*. 2018. 300p. Tese. (Doutorado) – Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

⁴⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Geoges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERADT, Charlotte. *Sonhos no Terceiro Reich. Com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler*. Tradução Silvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

BERGAMÍN, José. *A arte de bilibirloque. A decadência do analfabetismo*. Tradução Gênese de Andrade. São Paulo: Hedra, 2012.

CALVINO, Ítalo. *Mundo escrito e mundo não escrito: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. “Pensar em não ver” (2002). In: *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012, p. 63-89.

DIDI-HUBERMAN, Geoges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

Pornografias: disputas em torno de Sade

Guilherme Grané Diniz

Uma das primeiras questões que salta aos olhos quando se estuda o pensamento do Marques de Sade é a história de sua recepção. Sade foi um aristocrata, romancista e filósofo do séc. XVIII. De partida, Sade não fora um homem singular em seu tempo. Suas perversões sexuais – bem mais domesticadas em sua vida que em sua literatura – eram lugar comum entre a nobreza da época⁴⁷⁰. O romance filosófico com conteúdo erótico ou mesmo pornográfico era praticado de forma controversa, mas sem maiores consequências, por outros autores. La Bretonne e Laclos chegaram até a ficar consideravelmente famosos por obras desse cunho. Sade também ficara famoso com a publicação de algumas de suas obras, mas a atenção que atraía para si fora de um tipo bastante diferente: passou quase metade de sua vida preso. É apenas no começo do séc. XX, principalmente devido aos artistas surrealistas, que ressurgiu o interesse em seu pensamento. Se no começo do século os livros de Sade ainda circulavam em edições amadoras ou para clubes de leitura privados, na década de 90 Sade foi publicado na prestigiosa *Bibliothèque de la Pléiade*, coleção que, “dado seu alto prestígio, tradicionalmente tem a função político-editorial de determinar no mercado e na academia franceses o que é ou não cânone literário”⁴⁷¹. Uma etapa na compreensão dessa recepção peculiar de Sade é observar sua inserção não apenas na discussão filosófica, mas também na produção artística do séc. XX. Especialmente: como Sade foi incorporado não apenas pela “alta cultura” erudita das vanguardas, mas também pelo cinema comercial de Hollywood e, especialmente, pelo cinema pornográfico. O que buscaremos, nesta breve fala, será mostrar um pouco dessa recepção nos três registros, focando nesse último.

A linguagem literária de Sade, como dizíamos, prestou-se a diversas adaptações cinematográficas, que a mobilizaram em sentidos bastante diferentes. Talvez possamos mesmo dizer que essas formas diversas de representar Sade no cinema correspondem, ao menos em parte, ao espectro de recepções teóricas de sua obra. É bastante evidente isso, por exemplo, no *Salò*, de Pasolini. Pasolini transpõe a ação dos *120 Dias de Sodoma* da França pré-revolucionária para a Itália fascista. O filme pretende ser um comentário sobre a

⁴⁷⁰ MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 92.

⁴⁷¹ GRANÉ DINIZ, Guilherme. “Sade: a Censura no Século XVIII; a Censura Hoje”. In: *Paralaxe*, vol. 5, número especial. 2018, p. 118.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

experiência totalitária italiana. Especialmente, pretende sê-lo na medida em que Pasolini considera que, através de seu laço estreito com a mentalidade capitalista, o fascismo torna-se mais que uma forma de governo, restrita a certa experiência histórica: é um modo de vida que se propaga e enraíza na mesma medida que a forma da mercadoria passa a tomar todos os âmbitos da vida⁴⁷². *Salò* seria a abertura de uma nova etapa na produção de Pasolini (que restou inacabada, devido à morte violenta do cineasta): em contraposição a sua *Trilogia da Vida*, que celebra o amor e a sexualidade, inauguraria uma *Trilogia da Morte*. Pasolini efetivamente reconsiderara suas reflexões sobre as possibilidades da sexualidade, especialmente a homoerótica, operar como crítica ao sistema capitalista e às formas de vida instauradas. Enquanto em seu *Satiricon* o casal de protagonistas faz rememorar e celebrar um passado no qual amarras morais não se impunham tão fortemente sobre a vida sexual, em *Salò* a própria experiência homossexual aparece como contaminada pela violência: ao fim do filme, dois jovens que são “elevados” de vítimas a auxiliares dos carrascos valem ao som de uma canção militar fascista, enquanto seus colegas de cativeiro são torturados, em uma cena que lembra bem a descrição de Primo Levi dos interstícios de “normalidade” no campo de concentração⁴⁷³.

No limite, para Pasolini, nem mesmo o próprio cinema pode apontar para um ponto além da experiência fascista de vida:

A cena da seleção [das vítimas] não é diferente do teste para um filme (é, de fato, uma paródia de um teste), como na *Intervista* de Pasolini (1987). É como lançar uma rede, para capturar o peixe certo, apropriado, desejado, adequado, belo e comestível. Nos filmes, os atores devem ser perfeitos, especialmente as estrelas, especialmente as estrelas femininas, e especialmente nos filmes de *Hollywood*. Para Pasolini (e para o Marquês de Sade) o perfeito é uma oportunidade, não para celebração, mas desecração, vilipêndio, os exaltados serem rebaixados e violados.⁴⁷⁴

É muito curioso que se associe a crítica de Pasolini ao cinema hollywoodiano e suas stars. Em *Quills*⁴⁷⁵ (2000), de Peter Kaufmann, Kate Winslet co-estrela um filme livremente baseado nos últimos anos de vida de Sade. A própria caracterização do personagem do Marquês já revela a postura que o cineasta e sua produção tomam face a Sade: ele é retratado como um senhor nobre, altivo, cabelos brancos bem arrumados, ligeiramente excêntrico. Ora,

⁴⁷² Cf., sobre *Salò*, NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁴⁷³ AGAMBEN, Giorgio. *Quel Che Resta di Auschwitz: L'Archivio e il Testimone*. Torino: Bollati Boringheri, 2016, p. 23.

⁴⁷⁴ Cf. ROHDIE, Sam. *I racconti di Canterbury (Pier Paolo Pasolini)/The Canterbury Tales (Geoffrey Chaucer)*. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/2012/08/i-racconti-di-canterbury-pier-paolo-pasolinithe-canterbury-tales-geoffrey-chaucer/>>. Acesso em: 13 Ago. 2019.

⁴⁷⁵ Em português, *Contos Proibidos do Marquês de Sade*.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

os relatos de outros presos que conviveram com Sade dão uma imagem bastante diferente: “Eu não percebi, a princípio, nele, senão uma obesidade enorme, que prejudicava seus movimentos o suficiente para lhe impedir de empregar um resto de graça e de elegância”⁴⁷⁶. É evidente o tom de exaltação que o filme de Kaufman compartilha com boa parte da literatura sobre o Marquês do séc. XX, que mostra de Sade como uma espécie de anti-herói do Iluminismo, comprometido de forma inabalável com o desvelamento de verdades que lhe “foram reveladas”⁴⁷⁷ no cárcere.

Saló foi proibido em diversos países sob a acusação de ser um filme pornográfico. Nem entraremos na discussão complexa sobre o que é ou não pornografia, mas *Saló* certamente não é o tipo de filme que, hoje, tenderíamos a chamar de pornográfico. Em se tratando do cinema pornô como o entendemos de forma geral, a passagem dos anos 60 para os 70 foi crucial. Em 72, o filme *Garganta Profunda*, de Gerard Damiano, causou um impacto significativo no modo como o retrato cinematográfico do sexo era feito, ao inserir as cenas de sexo explícito em meio a uma narrativa de comédia. Isso levou ao cinema adulto um público que, até então, se recusara sistematicamente a participar desse tipo de exibição⁴⁷⁸. A ideia de que filmes pornô tivessem um roteiro, uma ambientação, trilha sonora, etc., naturalmente levou à busca por histórias que pudessem ser adaptadas nos novos padrões desse gênero.

O cineasta espanhol Jesús (também conhecido como Jess) Franco teve na obra de Sade uma fonte constante de inspiração. Seus dois primeiros filmes sobre Sade foram baseados, respectivamente, em *Justine* e *A Filosofia na Alcova*. A história de *Justine* é conhecida: trata-se de uma jovem moça que a morte dos pais deixa desamparada. Sua irmã, Juliette, prontamente aceita que o único destino possível para uma jovem de sua idade é a prostituição. Mas, *Justine*, sendo uma moça muito religiosa, se recusa a seguir a irmã. Prefere tentar encontrar um trabalho que não ofenda suas sensibilidades morais. Passará, então, toda sua história (são mais de mil páginas!) sendo sequestrada, estuprada, aviltada, etc., até sua morte pelas próprias mãos da providência divina. *A Filosofia na Alcova*, por sua vez, conta uma história bastante diferente: a jovem Eugénie é convidada por sua amiga, Mme. de Sainte-Ange, para uma visita, na qual Sainte-Ange prepara a iniciação da jovem na libertinagem. Diferente da história de *Justine*, não se trata de violentar a jovem, e sim de corrompê-la. Com

⁴⁷⁶ LELY, Gilbert. «Vie du Marquis de Sade». In: MARQUÊS DE SADE, Donathien-Alphonse-François, *Oeuvres Complètes*, vol. II. Madri: Tête-de-Feuille, 1973, p. 543.

⁴⁷⁷ BATAILLE, Georges. *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard, 2013, p. 95.

⁴⁷⁸ BLUMENTHAL, Ralph. “‘Hard-core’ grows fashionable – and very profitable”. In: *New York Times*, 21 de janeiro de 1973. A reportagem traz considerações e anedotas excelentes sobre o filme e sua recepção na época.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

a ajuda de seu irmão e do experiente libertino Dolmancé, Sainte-Ange ensina a Eugénie não apenas algo sobre o prazer, mas também os aspectos morais da libertinagem, ajudando-a, assim, a se livrar das amarras nas quais fora educada. No entanto, ambas as produções de Jésus Franco retratam as histórias polarmente diferentes de uma maneira semelhante: enfatizam os sequestros, as torturas, os estupros. Para ressaltar a violência, Franco muda, a ponto de inverter o sentido, a história da *Filosofia na Alcova*.

Ora, a depender de Andrea Dworkin, não é por acaso que isso se deu. Na passagem entre os anos 80 e 90, nos Estados Unidos, travava-se uma disputa muito importante para a história do pensamento feminista: as *sex wars*. Como o nome bem indica, essa disputa teve por objeto a percepção de diferentes grupos feministas sobre o sentido das práticas e teorias sexuais nas sociedades ocidentais; especialmente no que diz respeito à experiência sexual da mulher. Dentre os desdobramentos desse debate, foi central a disputa sobre a pornografia. Autoras muito relevantes no momento, Andrea Dworkin e Catharine McKinnon conseguiram aprovar diversas leis municipais que proibiam a circulação de filmes pornográficos, considerando-os como violações aos direitos das mulheres. Catalisador para essa disputa fora o relato da atriz Linda “Lovelace” Boreman, a estrela de *Garganta Profunda*. Em um relatório sobre a indústria pornográfica, parte de um recenseamento promovido por Ronald Reagan sobre o tema, Boreman testemunha que “virtualmente toda vez que alguém assiste a esse filme, eles estão me assistindo ser estuprada”⁴⁷⁹. Isso confirmou aos olhos dos conservadores a relação entre pornografia e imoralidade, e, aos olhos das feministas, a relação entre pornografia e violência contra a mulher.

Ora, isso parece mesmo verdadeiro se observamos aquelas adaptações pornográficas de Sade. Jesús Franco não apenas considerara mais adequado formular uma versão cinematográfica da história das repetidas violações de Justine, mas adaptara a história da *Filosofia na Alcova* de maneira a transformar um romance sobre a iniciação sexual de uma moça e a descoberta do próprio corpo e seus prazeres em *outra* história de violação e estupro. O fato de que, notavelmente, *Justine* foi historicamente preferida (conseguimos levantar, só nos anos 60 e 70, quatro adaptações de *Justine* em longa-metragem) para filmagens talvez mostre que, de fato, ao menos no que diz respeito àqueles primeiros anos da pornografia moderna, Dworkin estava certa. Mas, para Dworkin, a questão de uma moral sexual focada na

⁴⁷⁹ ESTADOS UNIDOS. *Attorney General's Commission on Pornography: final report*. Washington, D.C.: U.S. Dept. of Justice. 1986, p. 829. Disponível em: <<https://catalog.hathitrust.org/Record/000824987/Home>>. Acesso em: 12 Ago. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

dominação da mulher já estava posta desde bastante antes do surgimento e consolidação do cinema pornográfico. Na verdade, deriva – não por coincidência – da obra de Sade.

Em seu *Pornografia*, Dworkin propõe uma análise e genealogia da moral sexual vigente. Partindo do relatório comissionado por Reagan, Dworkin mostra que, empiricamente, a pornografia cinematográfica é constantemente acompanhada de outros crimes de cunho sexual⁴⁸⁰. Mas a ligação entre pornografia e estupro seria mais profunda que apenas uma correlação costumeira entre ambos. Na medida em que “pornografia é a teoria, e o estupro, a prática”⁴⁸¹, o Marquês de Sade teria sido o pornógrafo típico. Partindo de uma interpretação de dados da vida de Sade, Dworkin busca mostrar como sua obra visaria a defesa dos muitos atos pelos quais ele fora condenado: literalmente, Sade postularia a teoria que informava e justificava sua prática⁴⁸². É mesmo possível encontrar em diversas passagens da obra de Sade discursos de seus personagens nos quais se busca provar que o prazer só pode ser atingido pela dor alheia: “Quando vós tiverdes visto que tudo é vicioso e criminoso sobre a terra, lhes dirá o Ser supremo em maldade: porque vós vos desviardes pelas sendas da virtude? [...] Não vos dou a cada dia o exemplo da destruição? Por que não destruíis?”⁴⁸³

De fato, em um primeiro momento, a associação proposta por Dworkin parece se sustentar, ao menos como regra: o objeto principal da fantasia pornográfica é o estupro, e Sade foi muito possivelmente o autor que primeiro e com mais insistência tematizou a relação necessária entre prazer sexual e violência. Jésus Franco, então, como que viria corrigir Sade onde ele claudicou, extraíndo o corolário estupratório de seu pensamento. Mas, como mencionamos brevemente, Dworkin foi uma autora central em um *debate*. Sua posição, longe de ser hegemônica, foi contestada dentro do próprio feminismo americano. Angela Carter, outro nome maior da época, celebra Sade em seu *A Mulher Sadeana* como o precursor de uma liberdade sexual feminina inaudita. Especificamente, a literatura de Sade apontaria diretamente para o limite do pensamento anti-pornográfico:

Pornógrafos são os inimigos da mulheres apenas porque nossa ideologia contemporânea da pornografia não abrange a possibilidade da mudança, como se nós fossemos escravos da história, e não seus autores, como se relações sexuais não fossem a expressão de relações sociais, como se o sexo

⁴⁸⁰ DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. Nova York: Penguin, 1989, p. XV.

⁴⁸¹ MORGAN, Robin. “Theory and Practice: Pornography and Rape”. In: LEDERER, Laura (Ed.). *Taking back the Night: Women on Pornography*. Nova York: William Morrow and Co., 1980, p. 139.

⁴⁸² DWORKIN, Andrea, op. cit., p. 70 e sgs.

⁴⁸³ MARQUÊS DE SADE, Donathien-Alphonse-François. *Oeuvres*, vol. III. Paris: Gallimard, 1998, p. 536.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ele mesmo fosse um fato externo, imutável como o clima, criando a prática humana, mas nunca parte dela.⁴⁸⁴

A teoria de Sade, mais que da submissão, trataria do aspecto social da atividade sexual. De fato, não se pode negar que, se este não for o tema central de Sade, é um de grande destaque.

Podemos ver, por exemplo, em seu *A Filosofia na Alcova*, como Sade associa a mudança global na forma de vida social com uma visão nova sobre o sexo. A Revolução Francesa, ao separar Igreja de Estado, teria sido o passo inicial na criação de uma nova sociedade. Especialmente, teriam sido eliminadas as crenças morais e pudores que restringiam o desejo e mantinham as pessoas em constante submissão. Mais ainda, uma revolução, sendo uma ruptura com a ordem estabelecida, necessita de agentes revolucionários dotados de uma energia imoral. O estímulo da imoralidade será uma tarefa para o governo revolucionário, que deve, para isso, garantir a existência de prostíbulos públicos. Mas, sendo uma sociedade pautada na igualdade dos cidadãos, o prostíbulo não seria apenas o lugar onde homens poderiam dominar sexualmente tantas mulheres quanto quisessem:

Se a instituição das casas de deboche público tem por finalidade dar vazão aos desejos, cujo represamento significa um problema do ponto de vista do funcionamento da república, as mulheres têm tanto mais o direito de frequentá-los – em busca dos objetos de luxúria que bem desejarem (lembrando que nessas casas não só estarão disponíveis mulheres, mas homens, crianças e *outros seres*), para realizar os atos que lhes aprouverem – uma vez que seus desejos são mais intensos.⁴⁸⁵

A intensidade e imoralidade do desejo, como dizíamos, é precisamente do que decorre a importância da sexualidade feminina na sociedade revolucionária. A Revolução Francesa apenas teria sucesso se conseguisse dar esse último passo: refundar a vida pública em torno da sexualidade feminina.

Na verdade, esse é apenas um exemplo de como Sade atrela a liberdade sexual feminina a seu projeto filosófico-literário. Personagens como Sainte-Ange, Juliette, Augustine ou a Srta. de Téroze ativamente lutam por sua liberdade e independência, tematizando explicitamente as injustiças a que são submetidas. O fato é que dizer da literatura de Sade que prefere o retrato da violência contra mulher é falso. Justine e sua amiga Clairwil não apenas

⁴⁸⁴ CARTER, Angela. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. Nova York: Penguin, 2003, p. 4.

⁴⁸⁵ GRANÉ DINIZ, Guilherme. *Essas Doces Ações que vós Chamais de Crimes: Crítica à Modernidade e Crítica do Direito em Sade*. 2018. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Teoria Geral do Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 190.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

de dedicam a torturar e assassinar tanto homens quanto mulheres, mas Clairwil declara preferir “vingar seu sexo”⁴⁸⁶ na escolha de suas vítimas. Enfim, mais importante ainda é considerar que as perversões literárias de Sade não são escritas como apologia, mas como *fantasia*: não se trata de justificar a ação, mas de imaginá-la. Ora, não é difícil de percebermos como uma parte significativa – senão a maior parte – das perversões descritas por Sade sequer poderiam ser postas em prática. Quando não exigem do corpo operações em volumes e quantidades impossíveis –

[...] eu os coloquei dois em minha boceta, um em meu cu, eu chupei um, dois se colocaram sob minhas axilas, um em meus cabelos, eu masturbava um em cada mão, o décimo se masturbava sob meus olhos: mas eu proibi o orgasmo; eles deviam todos variar dez vezes.⁴⁸⁷

– contrariam de forma explícita e direta as próprias leis da natureza: “ele fode uma cabra de quatro, enquanto o açoitam. Ele faz um filho nessa cabra, que ele enraba por sua vez, apesar de ser um monstro”⁴⁸⁸. Ora, quando se considera a questão por esse ângulo, sequer faz sentido um cinema pornográfico que pretenda retratar Sade. Antes, como Barthes argumentará, parece que o domínio próprio da erótica sadeana é onde a imagem não alcança. Se, então, for o caso de associar a literatura sadeana a algum tipo de pornografia, essa não há de ser aquela que busca diretamente representar o corpo. É o caso de se buscar alguma afinidade com o pensamento sadeano na pornográfica mais recente, que, levando em conta as questões postas nas *sex wars*, pretenda pensar formas de retratar o sexo que contestem a moral sexual vigente.

Novamente, para nos limitarmos a um exemplo, queremos mencionar brevemente o trabalho da diretora pornô Vex Ashley, cujo impacto na indústria pornográfica tem crescido paulatinamente. Em um de seus primeiros curta-metragens – *O Imaculado Coração* – vemos uma atriz paramentada como Virgem Maria entrando e saindo de foco em uma cena de masturbação solitária. Não se trata mais da preocupação narrativa de *Garganta Profunda*. Em seu lugar, a simples caracterização da personagem já é suficiente para estabelecer o sentido da cena. De resto, é interessante que a câmera não se foca exclusivamente na “ação”, mas atravessa o corpo da atriz, evidenciando o conteúdo sexual da cena não apenas na representação direta da fricção genital, mas em suas manifestações singulares em cada trecho

⁴⁸⁶ MARQUÊS DE SADE, 1998, p. 578.

⁴⁸⁷ MARQUÊS DE SADE, 1998, p. 778.

⁴⁸⁸ MARQUÊS DE SADE, Donathien-Alphonse-François. *Oeuvres*, vol. I. Paris: Gallimard. 1990, p.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

do corpo (como no trecho que mencionamos mais acima de Sade, em que o prazer sexual se distribui pelas mãos, axilas, cabelos, etc.). O movimento da câmera leva a imagem a sair de foco diversas vezes, como se a carga erótica atingisse a própria forma da visibilidade.

A ideia de que é pela crítica do cristianismo que se atingirá a possibilidade de uma nova sexualidade é um dos pilares da literatura sadeana. Um dos poucos pontos de unanimidade entre os libertinos é sua aversão pela religião cristã. Mas é singular o procedimento crítico dos libertinos:

Entre os carmelitas tem um religioso de trinta e cinco anos, belo como o dia, que eu cobiço há seis meses; eu quero absolutamente ser fodida por ele, mas por um meio bem agradável: nós vamos nos confessar a ele; nós esquentaremos sua cabeça pelos detalhes mais lúbricos; ele ficará duro; eu estou persuadida de que, por iniciativa própria, ele nos fará propostas; ele nos indicará o modo de vê-lo, nós o renderemos ali mesmo e nós o esgotaremos... Nós não ficaremos nisso; nós comungaremos, nós recolheremos as hóstias em nossos lenços, depois nós voltaremos almoçar em sua casa e fazer horrores sobre esse miserável símbolo da infame religião cristã.⁴⁸⁹

Qual o sentido de profanar hóstias para quem não crê que elas são sagradas? A questão posta no trecho, na verdade, consiste em um problema comum aos libertinos sadeanos, e que não se limita à religião. Libertinos experimentam com frequência desejos cuja saciedade seus frágeis corpos não suportam: fustigações, maratonas sexuais, banquetes de centenas de pratos e dezenas de garrafas de vinho, etc.

Sade, em seu poema *A Verdade*, coloca como pensa essa relação com Deus e a religião: “Sim, vã ilusão, minh’alma te detesta,/E para melhor te convencer aqui ela protesta,/Quisera eu que por um momento tu pudesses viver/Para gozar do prazer de melhor lhe ofender”⁴⁹⁰. A mera negação fria, sistemática, não dá conta do ódio que os libertinos sentem pela religião. O desejo de ateísmo blasfemo passa a fazer sentido apenas quando pensado no contexto do sentido social da crença, dos efeitos danosos que a ilusão deífrica causa aos homens. Poderíamos dizer, com Jean Deprun, que a “heresia aparece em revanche na passagem da física à ética”⁴⁹¹. É justamente a resposta que Clairwil dera à contestação indignada de Juliette: “Concordo, rebate Clairwil, mas algum tipo de ideia está associada a este pedaço de papel, e três quartos da Europa ligam ideias muito religiosas a esta hóstia... a

⁴⁸⁹ MARQUÊS DE SADE, 1998, p. 582.

⁴⁹⁰ MARQUÊS DE SADE, Donathien-Alphonse-François. *Oeuvres Complètes*, vol. XIV. Madri: Tête-de-Feuille, 1973, p. 260.

⁴⁹¹ DEPRUN, Jean. « Sade Philosophe ». In: MARQUÊS DE SADE, 1990, p. LXIV.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

esse crucifixo, e eis de onde vem que eu adore profaná-los”⁴⁹². O corpo não totaliza o prazer libertino. Uma parte fundamental de sua sexualidade se encontra precisamente nesse âmbito simbólico-imaginário que começa onde o corpo termina. Isso exige, é claro, uma nova concepção artística: a forma que o libertino tem de aceder àquele prazer que ultrapassa os limites do corpo é um procedimento masturbatório que culmina em “transcrev[er] sobre seus cadernos a espécie de perversão que acabou de lhe inflamar, sem esquecer nenhuma das circunstâncias que puderem ter agravado os detalhes”⁴⁹³.

Representar a sexualidade sem mostrar o corpo, mas apenas a profanação do símbolo cristão na figuração do rosto de uma mulher de véu branco e auréola enquanto tem um orgasmo é um procedimento que não apenas reproduz algumas das profanações sadeanas, mas responde a sua concepção de erotismo: o prazer culmina “fora do corpo”, quando capturado em seus elementos simbólicos. No mais, vimos como Sade associa a crítica ao cristianismo tanto à emergência de uma nova sexualidade quanto à de uma sociedade centrada no prazer do corpo feminino. Essa associação entre política, prazer, estética, que a crítica do cristianismo opera, está no cerne da pornografia de Vex Ashley.

Enfim, talvez mais que dizer da literatura e filosofia do Marques de Sade que é parte constitutiva das formas como pensamos a sexualidade, tendo nos deixado um legado de dominação semelhante à experiência nazista, ou que é uma pedra de toque para contestá-las, a verdade seja que ela pode ser *usada* tanto de uma maneira quanto de outra. A recuperação mais ou menos recente do pensamento de Sade parece ter permitido olhar para ele como uma espécie de repositório de nossas próprias projeções: seja como um herói e mártir de uma sexualidade reprimida, seja como inventor sádico de nossa moral sexual atual. Que ambas as posturas sobre a obra de Sade existam, sem que nenhuma predomine, é um indício significativo disso. Se for assim, pode ser importante ressaltar em Sade os potenciais de liberdade que a obra dele contém: sua crítica dos costumes e da Igreja, sua defesa radical dos ideais republicanos, suas propostas de transformação utópica da sociedade. Principalmente – algo que essa nova pornografia herda – a ideia de que uma nova sexualidade passa não apenas por uma mudança na estruturação das relações sociais desiguais, mas também por uma nova

⁴⁹² MARQUÊS DE SADE, 1998, p. 583.

⁴⁹³ MARQUÊS DE SADE, 1998, p. 752.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

percepção sobre o corpo e, no limite, uma nova sensibilidade: modos de colocar em relação erótico e estético, tendo o prazer como projeto político⁴⁹⁴.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Quel Che Resta di Auschwitz: L'Archivio e il Testimone*. Torino: Bollati Boringheri, 2016.

BATAILLE, Georges. *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard, 2013.

BLUMENTHAL, Ralph. “‘Hard-core’ grows fashionable – and very profitable”. In: *New York Times*, 21 de Janeiro de 1973.

CARTER, Angela. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. Nova York: Penguin, 2003.

DEPRUN, Jean. « Sade Philosophe ». In: MARQUÊS DE SADE, Donathien-Alphonse-François. *Oeuvres*, vol. I. Paris: Gallimard, 1990.

DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. Nova York: Penguin, 1989.

ESTADOS UNIDOS. *Attorney General's Commission on Pornography: final report*. Washington, D.C.: U.S. Dept. of Justice, 1986.

GRANÉ DINIZ, Guilherme. *Essas Doces Ações que vós Chamais de Crimes: Crítica à Modernidade e Crítica do Direito em Sade*. 2018. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Teoria Geral do Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. “Sade: a Censura no Século XVIII; a Censura Hoje”. In: *Paralaxe*, vol. 5, número especial. 2018.

IŞIN, Saçir. “Demystification of the Gender Myth through Pornographication of Flesh”. In: Angela Carter’s *The Sadeian Woman*. In: ÇETINER-ÖKTEM, Züleyha (Ed.). *Mythmaking across Boudaries*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

LELY, Gilbert. “Vie du Marquis de Sade”. In: MARQUÊS DE SADE, Donathien-Alphonse-François, *Oeuvres Complètes*, vol. II. Madri: Tête-de-Feuille, 1973.

MARQUÊS DE SADE, Donathien-Alphonse-François. *Oeuvres*, vol. I. Paris: Gallimard, 1990.

⁴⁹⁴ IŞIN, Saçir. “Demystification of the Gender Myth through Pornographication of Flesh”. In: Angela Carter’s *The Sadeian Woman*. In: ÇETINER-ÖKTEM, Züleyha (Ed.). *Mythmaking across Boudaries*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 251.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

_____. *Oeuvres*, vol. III. Paris: Gallimard, 1998.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MORGAN, Robin. “Theory and Practice: Pornography and Rape”. In: LEDERER, Laura (Ed.). *Taking back the Night: Women on Pornography*. Nova York: William Morrow and Co., 1980.

NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ROHDIE, Sam. *I racconti di Canterbury (Pier Paolo Pasolini)/The Canterbury Tales (Geoffrey Chaucer)*. In: <<http://www.screeningthepast.com/2012/08/i-racconti-di-canterbury-pier-paolo-pasolinithe-canterbury-tales-geoffrey-chaucer/>>.

Apagamento em arquivos fotográficos: prática de memória e esquecimento

Guilherme Marcondes Tosetto

Arquivos fotográficos são lugares de memória. Neles estão depositadas visualidades que se alteram ao longo da história, e quando acessados servem como fonte de pesquisa e criação. Na arte contemporânea, a concepção de trabalhos a partir de fotografias de arquivo desperta certas imagens de sua invisibilidade, e estabelecem novas possibilidades de leitura e interpretação que editam a aparência de panoramas e monumentos históricos registrados pelos aparatos fotográficos.

Este artigo reúne dois artistas contemporâneos latino-americanos que têm seus trabalhos baseados na edição de arquivos fotográficos: no apagamento de informação visual histórica, e na alteração de monumentos urbanos, gerando novas imagens que questionam o caráter testemunhal da fotografia.

Apagamentos não são novidade na história da fotografia, mas historicamente estão ligados às imagens documentais, que buscam eliminar personagens e inimigos de regimes autoritários por exemplo, porém na contemporaneidade reaparecem como prática artística, retiram as coisas do lugar e ressignificam a memória ali contida.

Uma das funções dos arquivos é restituir as memórias quando elas falham, “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”⁴⁹⁵. Recorremos ao arquivo exterior quando nos é necessário lembrar, e também quando precisamos resguardar informações que desejamos que perdurem. O impulso de conservação existe em contraponto ao da nossa finitude enquanto seres humanos. Para Derrida: “o arquivo é possibilitado pela pulsão de morte, de agressão e de destruição, isto é, também pela finitude e pela expropriação originárias”⁴⁹⁶.

Ao arquivarmos, nos protegemos do esquecimento e da morte, nos livramos de algumas perdas inevitáveis advindas com o tempo e, assim, construímos uma herança, deixamos pistas para o futuro. Informações sobre um presente dado, elementos resultados de escolhas que sobreviverão e retornarão em outro contexto, quando estes arquivos forem

⁴⁹⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 22.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 121.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

novamente abertos e redescobertos. Para Lissovsky, a razão da existência dos arquivos transpassa as três dimensões do tempo, e é aqui que reside sua poética.

Se o acontecimento pode saltar aos olhos e destacar-se do contínuo da história é porque foi reconhecido como visando o presente. Dar-se conta deste reconhecimento é a condição poética da história que o arquivo oferece.⁴⁹⁷

Quanto ao caráter documental presente em todos os tipos de arquivo, Paul Ricoeur, no terceiro capítulo de sua obra *A memória, a história e o esquecimento*, faz uma importante observação: “(o rastro documental) como todo rastro material ele pode ser alterado fisicamente, apagado, destruído, foi entre outras finalidades, para conjurar essa ameaça de apagamento que se instituiu o arquivo”⁴⁹⁸.

Existe um arquivo que sobrevive, que permanece após o desaparecimento do evento que o motivou, mas com a diferença de que esta noção de arquivo não se refere apenas à cópia de um presente distinto em natureza e que funcionaria como elemento central, primeiro e privilegiado por relação com o já passado.⁴⁹⁹

O arquivo sobrevivente, então, se torna testemunha de um lugar privilegiado do passado e só retorna à vida quando o abrimos e nos dedicamos a decifrá-lo, quando o tiramos da inércia do tempo e o tornamos novamente protagonista de uma história. É neste movimento que se revela uma certa intermitência inerente aos arquivos, onde se desenrola a experiência de estar perante ele. Para Lissovsky, “a experiência do arquivo dá-se sempre sobre a linha tênue que vincula aquilo que aparece àquilo que desaparece”⁵⁰⁰.

Ainda sobre a potencialidade e a prática a partir arquivos, Didi-Huberman apresenta uma importante perspectiva para os arquivos fotográficos, para o autor eles são apenas um “objeto nas minhas mãos, uma tiragem fotográfica indecifrável e insignificante enquanto eu não estabelecer a relação – imaginativas e especulativa – entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias”⁵⁰¹.

É certo que os arquivos possuem informações relevantes que devem ser acessadas levando principalmente em consideração a sua origem, a sua localização, os agentes

⁴⁹⁷ LISSOVSKY, Mauricio. “Quatro + uma dimensões do arquivo”. In: MATTAR, Eliana. (Org.) *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro, 2004, p. 63.

⁴⁹⁸ RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007, p. 425.

⁴⁹⁹ DUARTE, Miguel Mesquita. *Imagem (de) arquivo e tempo mnemotécnico – Para um projecto de arquivologia na história da arte*. Tese de doutoramento. História da Arte Contemporânea. Lisboa: Departamento de História da Arte da FCSH-UNL, 2015, p. 48.

⁵⁰⁰ LISSOVSKY, op. cit., p. 47.

⁵⁰¹ DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens apesar de tudo*. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p. 146.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

envolvidos na sua produção, e também, os possíveis discursos que foram construídos durante sua formação. Acima de tudo, é preciso saber que os arquivos fotográficos são importantes fontes de conhecimento histórico e cultural, mas que não devem ser entendidos como retratos verossímeis do passado, por se tratarem de construções sociais. Eles funcionam como memórias possíveis e carregam consigo todas as implicações que esta faculdade possui, como estarem sujeitas a lapsos e falhas, possuírem uma capacidade finita e, sobretudo, revelarem uma realidade própria a partir dos fragmentos que a integram.

Quando procuramos entender a fotografia enquanto um arquivo específico, e as relações que estabelecem com distintos campos do conhecimento, estabelecemos um novo e profícuo campo reflexivo, pois as características desta mídia desestabilizam as funções e as abordagens clássicas deste tipo de documento.

Apesar das convergências entre o arquivo 'tradicional' e o arquivo fotográfico, é preciso também repensar não só a relevância das imagens como fonte de pesquisa, como também reestruturar a abordagem sobre estas fotografias colocadas como protagonistas na contemporaneidade. Se, por um lado, houve um ganho com a aceitação de imagens como fontes confiáveis para pesquisa em diversas áreas do conhecimento e na disseminação de informação com a existência dos arquivos digitais em nuvens e redes conectadas; por outro lado, a existência destes registros virtuais colocou em questão algumas dualidades que definem o arquivo, como: interior e exterior, eterno e efêmero, passado e presente, além de se abrirem para novas reconfigurações sob a tutela de novos criadores/usuários/curiosos/arquivistas.

Jacques Derrida já havia se preocupado com a questão do virtual, e como seria necessário reestruturar o conceito tradicional de arquivo

Deveremos continuar a pensar que não há arquivo pensável para o virtual? Para o que ocorre no espaço e no tempo virtuais? É pouco provável, esta mutação está ocorrendo, mas seria necessário, para ter um controle rigoroso desta outra virtualidade, abandonar ou reestruturar de cima a baixo nosso conceito herdado de arquivo.⁵⁰²

Seria inútil buscar um controle no ambiente virtual no qual estamos inseridos, onde os arquivos se transformam em matéria para geração de novos conteúdos e se afastam das intenções contidas na sua gênese. Hoje os arquivos digitalizados e colocados em rede se

⁵⁰² DERRIDA, op. cit., p. 78.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

tornam matéria para novos pensamentos, interferências que nos ajudam a repensar o passado sob práticas contemporâneas, principalmente no contexto das artes visuais.

Em *Apagamentos* (2015-2016), o artista brasileiro Thiago Navas utiliza imagens de arquivo históricas da cidade de São Paulo feitas por Militão Augusto de Azevedo no século XIX, impressas em um livro publicado em 2012 pela Cosac Naify, organizado por Fraya Frehse, Heloisa Barbuy e Rubens Fernandes Junior. A publicação traz a estrutura editorial, em menor escala, da obra *O Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887*, onde Militão “mostrou com suas fotografias uma grande mudança na paisagem paulistana no período em que São Paulo foi palco de grandes transformações ocasionadas por intensa expansão urbana”⁵⁰³. Estas imagens estão entre os primeiros estudos fotográficos latino-americanos sobre o ambiente urbano.

Navas interfere nestas impressões, ao apagar manualmente construções que não fazem mais parte do cenário urbano. Ao retirar parte da informação visual, ele altera estes panoramas históricos e modifica a memória contida nas fotografias, transformando a função dos arquivos fotográficos, que se transformam em suporte criativo e se afastam de sua função documental.

Ao propor um novo destino para essas imagens históricas, a função da memória ao mesmo tempo que é reativada, pois trazem o trabalho de Militão para a contemporaneidade, é também desativada pois a visualidade ali contida é apagada, como em um arquivo corrompido perde-se uma parte do conteúdo original. O ato de apagar a história carrega em si uma prática bastante atual, quando com apenas um clique eliminamos nossos frágeis arquivos digitais e limpamos nossas memórias virtuais.

Apesar da interferência nessas memórias históricas, Navas preserva parte da fotografia, construções e vias que resistiram ao tempo ao longo do último século, e são justamente esses elementos que sobrevivem nas imagens e que as conectam com a contemporaneidade.

Recuperar memórias e esquecer-las são os movimentos da prática artística utilizada pelo artista em *Apagamentos*. É preciso primeiro reconhecer a produção resgatada no presente para depois discorrer sobre as intervenções propostas por Navas nas paisagens apropriadas dos registros históricos de Militão.

⁵⁰³ WANDERLEY, Andrea C. T. *Militão Augusto de Azevedo (1837 – 1905) e sua obra-prima, o “Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887”*. Brasiliiana fotográfica, 2015. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=705>>. Acesso em: 03 set. 2020.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Rua do Carmo, 1862

Página de livro fotográfico lixada, 2014/2015



Paredão de Piques, 1862

Bastão oleoso sobre página de livro fotográfico, 2014/2015

Outro artista contemporâneo, o chileno Andrés Durán, também altera o arquivo fotográfico e sua função histórica em *Monumento Editado* (2014-2017), gerando novos conteúdos e se afastando das intenções informativas contidas na sua gênese. Porém diferentemente de Navas, Durán produz seu próprio arquivo fotográfico em formato digital e o altera posteriormente. Ele sobrepõe ao arquivo uma nova camada que ao mesmo tempo que acrescenta informação, retira parte da memória histórica ali contida.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

O trabalho desenvolvido no Chile, Peru, Bolívia e Argentina tem como base fotografias de monumentos construídos a partir do século XIX com o intuito de destacar personagens e heróis importantes na formação da identidade destes países latino-americanos. Na paisagem contemporânea algumas destas estátuas passam despercebidas, por perderem sua referência histórica ao longo do tempo, ou por representarem figuras com importância dentro do contexto colonialista, e que atualmente já não são referenciadas. As imagens recriadas digitalmente por Durán devolvem o olhar para estas construções, que agora editadas, atraem novos questionamentos sobre a sua relevância nas localidades em que estão inseridas. Ao focar na pós-produção digital desses elementos, o artista interfere também na representação da paisagem urbana.

Tomando como ponto de partida esculturas de militares, intelectuais, políticos e personagens mitológicos da história oficial de países latino-americanos, Durán interrompe a funcionalidade simbólica e questiona a importância desses monumentos, ao ocultar a identidade cobrindo com estruturas fabricadas digitalmente que continuam o desenho e a materialidade de suas próprias bases ou pedestais. “Há algo da colonização que persiste nessas figuras, mas a realidade é que poucos sabem quem são estes heróis ou o que fizeram. Ao ocultá-los, o que faço é proporcionar visualidade”⁵⁰⁴.

Andrés Durán não se considera fotógrafo, e como artista visual percebe que suas fotografias são insuficientes e as tem como bases sobre as quais pode trabalhar, e a pós-produção permite que ele agregue aquilo que falta para construir uma nova imagem. Neste sentido suas fotografias são suas próprias memórias do que ele enxerga nas ruas e na paisagem urbana, uma memória incompleta, que atinge sua complexidade ao ser transformada.

A memória histórica contida nessas fotografias está no descobrimento desses personagens que pontuam a história latino-americana, assim como o seu apagamento indica uma readequação de sua importância histórica e urbana.

No centro da prática proposta pelo artista estão os apagamentos de sua própria memória, registrada nas suas fotografias, da memória histórica representada pelos monumentos, e da memória das paisagens urbanas que pelo menos em suas imagens estarão para sempre alteradas.

⁵⁰⁴ ESPINOZA, Denise. “Los próceres de Andrés Durán se lucen em Photospaña”. In: *Diário La Tercera*. Chile, 2017, p. 41.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Prócer de pie n.2, 2014, Chile.



Prócer de pie n.8, Argentina, 2016.

Ambos trabalhos invertem o papel do arquivo fotográfico como elemento de conservação de nossas memórias visuais, e despertam para uma reflexão do lugar desse tipo de arquivo no presente e principalmente no futuro, quando estarão mais distantes ainda do tempo em que foram formados. A medida em que os arquivos são digitalizados e inseridos em redes que facilitam o acesso a esses materiais, novas leituras e abordagens devem surgir.

Toda uma nova dinâmica no mundo dos arquivos se manifesta com a presença da tecnologia, principalmente no acesso e disponibilização de informações, pois, o arquivo não depende mais de uma localização física, e também no modo como tratamos estas informações que nos chegam mais facilmente, porém, de maneira pulverizada, e, assim, demandam um melhor entendimento, principalmente em relação à origem dessas imagens.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Desta maneira, podemos concluir que as fotografias enquanto arquivos são sobreviventes de um passado, mas servem ao presente enquanto memória, pois estão dispostas a fornecer sempre informação nova; e servem de base para criações em diversas áreas do conhecimento humano, além da história. Serão sobreviventes num futuro porque ainda servirão como documentos resguardados da ação do tempo e do esquecimento, mas também proporcionarão novas visualidades originadas das práticas como o apagamento ou qualquer outro tipo de interferência própria dos arquivos.

Referências Bibliográficas

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens apesar de tudo*. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DUARTE, Miguel Mesquita. *Imagem (de) arquivo e tempo mnemotécnico - Para um projecto de arquivologia na história da arte*. Tese de doutoramento. História da Arte Contemporânea. Lisboa: Departamento de História da Arte da FCSH-UNL, 2015.

ESPINOZA, Denise. “Los próceres de Andrés Durán se lucen em Photospaña”. In: *Diário La Tercera*. Chile, 2017.

LISSOVSKY, Mauricio. “Quatro + uma dimensões do arquivo”. In: MATTAR, Eliana. (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro, 2004.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

SAN MARTIN, Florencia. “La resistencia de la duda: Sobre la obra reciente de Andrés Durán”. In: *Artishock Revista de Arte Contemporaneo*. Chile, 2016.

WANDERLEY, Andrea C. T. *Militão Augusto de Azevedo (1837 – 1905) e sua obra-prima, o “Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887”*. Brasileira fotográfica, 2015. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=705>>. Acesso em: 03 set. 2020.

Do corpo à carne: violência, estética e subjetividade⁵⁰⁵

Gustavo Henrique Dionisio

Não há dúvida sobre a urgência cada vez maior em se discutir o espectro da violência no cenário urbano de hoje. Neste ensaio, pretendo refletir psicanaliticamente a esse respeito, mas no caso, sob o primado da experiência estética. Utilizando o recurso da fina ironia, os trabalhos de Arthur Barrio e de Carmela Gross constroem um vaivém que recorta dois momentos de violência significativos em nossa história. Pretende-se conduzir, nesse sentido, uma discussão que envolve elementos que vão desde a noção de trauma (emprestada de Freud e Lacan) à ironia. Trata-se de um esforço para figurabilizar certos modos de acercar a violência e a conseqüente vulnerabilidade vivida pelo sujeito: no que tange ao agressor, por exemplo, a objetificação pressuposta no ato de violência não conduz o agente a uma espécie de regressão tópica, aproximando-o do que seria um “monstro”? Ora, a resposta seria positiva se entendermos a violência como uma representação crua da *animalidade no humano*;⁵⁰⁶ em outras palavras, não estaríamos diante de um ponto em que a forclusão se localiza na condição do não-ser-homem que, paradoxalmente, também habita a carne humanizada?

Ainda assim, não é possível sentenciar que a violência se reduza simplesmente à animalidade, pois, como conclui Freire Costa, não existiria “um ‘instinto de violência’. O que existe é um instinto agressivo que pode coexistir perfeitamente com a possibilidade do homem desejar a paz e com a possibilidade do homem empregar a violência”.⁵⁰⁷ Além disso, o conceito de violência pode ser considerado, sob a ótica psicanalítica, como um “emprego desejado da agressividade” que, no caso, é exercido “com fins destrutivos”. Nesta medida, tais predicados não alterariam a “qualidade especificamente humana da violência, pois o animal não deseja, o animal necessita”. É assim que o autor defende a tese (com a qual concordo) de que não existe violência sem um desejo de destruição “comandando a ação agressiva”; por conseguinte, a violência não poderia ser considerada uma “propriedade do instinto”.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Este trabalho consiste em uma revisão de artigo antes publicado na Revista Psicologia Argumento, cuja oportunidade vem bastante a calhar na atual conjuntura política nacional.

⁵⁰⁶ DIDIER-WEILL, A. *Lila et la lumière de Vermeer: la psychanalyse a l'école des artistes*. Paris: Denoel, 2003, p. 110-1.

⁵⁰⁷ FREIRE COSTA, J. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 35.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 39-43.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Joel Birman sugere que a violência contemporânea, apresentada sob a insígnia das novas formas de crueldade, poderia ser entendida em lógica idêntica, isto é, como uma passagem do gozo ao desejo: trata-se de um movimento pulsional no qual o gozo seria *transformado* em desejo. E é precisamente nesse sentido que a transformação perfaz “uma das maneiras que permitiria interpretar a existência efetiva de diferentes formas de violência na subjetividade, polarizadas entre os efeitos mortíferos e os estruturantes da subjetividade”.⁵⁰⁹ O autor propõe, ainda, a hipótese de aqui poderia estar havendo uma “expulsão parcial” da pulsão de morte no aparelhamento psíquico, algo que a meu ver se aproximaria da hipótese forclusiva antes mencionada: uma vez parcialmente banido, o lugar do vazio deixado por *Thánatos* se preenche paradoxalmente com... mais *vazio*. E é assim que uma invasão pulsional desestabiliza o sujeito justamente porque a fratura se perdeu: se ali onde havia falta já não há mais *nada*, o furo pulsante do objeto a, falta da falta ou “gozo enquanto tal” chega perto demais. Com o estouro da tela imaginária, consequência deste processo, a trincheira que protege minimamente o sujeito de uma invasão Real deixaria de sustentar o equilíbrio (mesmo que instável) que maneja a trança feita com Simbólico-Imaginário. Nestas condições, portanto, reinam possibilidades cada vez maiores para o esgarçamento do simbólico e, com isso, não haveria mais um significante que possa representar o sujeito, a ponto de deixá-lo reduzido na condição de ser “um sem Outro”.

Nesta economia globalizada do gozo, observável sobretudo a partir de suas reproduções no conjunto do discurso capitalista, o Real já não é mais sinônimo para o impossível.⁵¹⁰ Fica portanto admissível inferir uma verdadeira relação de estrutura que o discurso capitalista possuiria para com a violência: sob meandros de um *thanatocapitalismo*, o gozo emergiria sob a forma de um Real sem mediação, sem um mínimo de estofamento simbólico que sustente o contrapeso necessário à realidade psíquica. Quebra-se a unidade dos anéis. Nesta perspectiva, o encontro com o Real traumático passa a ser vivido no dia-a-dia da cidade segundo as coordenadas da violência banalizada; e a experiência da violência impossibilitaria ao sujeito certas condições de recalçamento frente à invasão deste gozo justamente porque a violência *seria a incidência do gozo fora do discurso*. É preciso recorrer aqui ao par sadismo-masochismo, pois, para se proteger do horror do desamparo (*Hilflosigkeit*) decorrente deste mais-de-gozar, as individualidades de hoje se valeriam precisamente dele como “forma

⁵⁰⁹ BIRMAN, J. *Arquivos do mal estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 64.

⁵¹⁰ SANTOS, T.; TEIXEIRA, M. “Violência na teoria psicanalítica: ruptura ou modalidade de laço social?”. In: *Psicologia em Revista*, 12 (20), Belo Horizonte, 2006.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

primordial de subjetivação”.⁵¹¹ Frente ao desamparo o homem de agora escolhe o masoquismo como forma de vida, ou seja, como a defesa primordial – eis uma das possibilidades de entendermos uma “servidão voluntária” (*La Boétie*) modernamente instalada.

Neste sentido, Kehl sublinha, em *O tempo e o cão*, o quanto sofremos “até hoje os efeitos sintomáticos de repetição da violência social, decorrentes de dois longos episódios de crueldade que jamais foram reparados nem elaborados coletivamente”: em primeiro lugar, os “três séculos de barbárie escravagista”, vividos entre os séculos XVII e XIX; em segundo, as duas décadas infinitas de ditadura militar (1964 a 1985).⁵¹² Nunca suficientemente discutidos ou analisados, tais eventos sobrevivem no inconsciente de nossa cultura na mesma proporção do estofa traumático que infligiram na história recente. São experiências que de tão resistentes não morrem, legando aos sobreviventes um luto impossível a ultrapassar. Assim como ocorre com o trauma, a escravidão e a ditadura assombam a partir de um passado que ganhará outra imagem no presente de nossas vidas internas sob a forma da repetição. Violento, todo trauma exige alguma resposta no aqui-agora. Para cada episódio, portanto, apresentarei uma obra.

Barrio, ou “situações para destilar a violência de Estado”

A poética criada por Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes (1945 –) se destacou, ao menos no início de seu percurso, pelo uso de materiais precários, objetos cujo objetivo *crítico* era *resistir* diante de um meio sócio-econômico hostil. Na década de 1960, quando começou a aparecer no circuito de arte profissional, Barrio justificava o uso dos materiais perecíveis porque aqueles disponíveis à criação artística eram caros demais, sobretudo tendo-se em vista a crise permanente na esfera econômica brasileira, assim como da América latina como um todo.⁵¹³ Barrio deu, portanto, o seu primeiro pontapé no campo das artes conspirando “contra o gosto das classes dominantes”.⁵¹⁴

Com suas ações, trouxe novamente à tona um questionamento sobre o que poderia ser considerado, afinal, obra de arte com a maiúsculo. Ora, no interior do paradoxo que existe entre um trabalho considerado “produtivo” e outro “improdutivo” em filigrana nas malhas do

⁵¹¹ BIRMAN, op. cit., p. 26.

⁵¹² KEHL, M. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 28.

⁵¹³ Barrio nasceu na cidade do Porto, vindo morar no Rio de Janeiro em 1955.

⁵¹⁴ COCCHIARALE, F. “Arte em trânsito, do objeto ao sujeito”. In: *Artur Barrio: a meta fora dos fluxos (2000/1968)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000, p. 17.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

mercado, como poderia, por exemplo, “um artista formar ‘valor de uso’ de uma arte feita de dejetos?”. Nessa medida, a arte de Barrio teria exposto todo “o constrangimento econômico do Terceiro Mundo” por meio de duas exigências absolutamente fundamentais: “pela liberdade de expressão na ditadura e contra a desigualdade de expressão no capitalismo”.⁵¹⁵

Mas também se pode dizer que suas obras representam outra forma de resistência mais específica, e que se lança a uma discussão sobre a “grande arte” no Brasil que, ali pelos anos 1960-70, angariava concretismo e neoconcretismo ao lugar mais desejado no cenário. Como se sabe, tais décadas foram marcadas pela vontade de se envolverem (os artistas) cada vez mais e mais diretamente com as questões institucionais de seu próprio circuito. Os artistas saíam da coxia e assumiam enfim o lugar de curador, organizador e crítico. O ambiente não era outro senão o da experimentação, visando uma maior aproximação arte-vida: olhos atentos para a cultura e “positivando” seu pólo negativo, demonstravam entender a “presença do vazio como estrutura relacional de apropriação do espaço”.⁵¹⁶ Em detrimento da pesquisa estritamente formal, por exemplo, Barrio se esforçou na construção de um repertório “anti-formal” por excelência, mas isso não apenas na direção “de negar a forma”, e, sim, de condicioná-la ao ato”.⁵¹⁷ Tendo o *processo* em primeiro plano de modo a deixar a fatura em segundo, Barrio *contraria* a forma para formar. Com todos esses elementos, não é exagero afirmar que no artista já se havia introduzido, de maneira precursora, uma atitude ético-estética singular no país.⁵¹⁸

Grosso modo, poderíamos dizer que ele almejava ir *do objeto ao abjeto*; as situações por ele criadas, e que aliás são concebidas para residir necessariamente fora das instituições sacralizadoras da arte, atestam sua preocupação em intervir diretamente no espaço público. Como propõe Freire, a “materialização dos projetos parte da ação do corpo do artista que[,] ao resignificar os espaços, revela as espessuras simbólicas dos lugares e das coisas operando uma reordenação subjetiva de sentidos”.⁵¹⁹ Nas palavras de Barrio, aquilo que procurava “é o contato com a realidade em sua totalidade, do tudo que é renegado, do tudo que é posto de

⁵¹⁵ HERKENHOFF, Paulo. “Barrio – liberdade, igualdade e ira”. In: *Artur Barrio: a meta fora dos fluxos (2000/1968)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000, p. 25-6.

⁵¹⁶ SCOVINO, F. *Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura*. BA: 18º Encontro da ANPAP, p. 1849. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/felipe_scovino_gomes_lima.pdf>.

⁵¹⁷ OSÓRIO, L. “Força e mudares de vida: a trajetória de Artur Barrio”. In: *Artur Barrio: a meta fora dos fluxos (2000/1968)*. São Paulo: Itaú Cultural 2000, p. 22; p. 106.

⁵¹⁸ COCCHIARALE, op. cit., p. 19

⁵¹⁹ FREIRE, C. “Artur Barrio: sic transit gloria mundi”. In: *Artur Barrio, a metáfora dos fluxos (2000/1968)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000, s/p.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

lado”, embora neste sentido “mais pelo seu caráter contestador”. Para ele, seus trabalhos denotam que “as coisas não são indicadas (representadas), mas sim vividas”.⁵²⁰

Em 1970 o artista depositou “14 Trouxas Ensangüentadas” em determinados locais de Belo Horizonte, sobretudo nos esgotos da cidade. A ação consistiu basicamente em abandonar sacos de carne, e, após algum tempo, registrar as reações do público. Não é preciso olhar muito para dizer que os objetos lembram “corpos fragmentados”, ou mesmo troncos ensanguentados, isto é, vítimas, porventura, de um assassinato. Ao longo do tempo, evidentemente, a carne, que ali está em estado cru, começa a entrar em decomposição, chamando ainda mais a atenção dos transeuntes. Ora, esta ação remete o espectador a uma política clara de recepção: afinal, o AI-5 está em pleno vigor justificando, autorizando a série de atrocidades que se fizeram com os resistentes ao regime, de modo que lançar ao esgoto sacos com carne e sangue nos obriga a associar, imediatamente, com o rol de crueldades cometidas pelo Estado. Ironizando o desaparecimento de corpos realizado pela ditadura, *Trouxas Ensanguentadas* provocavam não apenas a censura mas, sobretudo, a ordem dominante.

Ainda que o AI-5 tenha sido proclamado em 1968, o artista Antonio Manuel faz uma ponderação pertinente a respeito das intenções políticas da arte naquele momento: segundo ele, o propósito supostamente ideológico dos trabalhos não era uma condição *a priori*; “era a própria repressão”, conclui, quem “tornava os trabalhos políticos”.⁵²¹ Nessa medida são imagens que não se reduzem à sua própria historicidade, de modo a escapar de um aprisionamento ideológico: configurando-se como imagem-crítica, fazem a crítica de uma dada situação enquanto oferecem uma crítica de *si mesmas*. Eis a fina ironia diante da qual somos colocados. Para Barrio, neste sentido, resistir de dentro seria o mesmo que *corroer* de dentro. A ambivalência de sua marginalidade, que reside entre o querer ser e o não ceder, “só pode ser vivida com abnegação e causticidade”.⁵²² Caberia acrescentar que a acidez própria de seu trabalho se justifica *internamente*: o emprego sugestivo do sal, por exemplo, não é sem consequências em várias de suas obras.

⁵²⁰ BARRIO, Artur Alípio. *Catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1968, p. 6.

⁵²¹ Apud SCOVINO, op. cit., p. 1850.

⁵²² OSÓRIO, op. cit., p. 106.

Carmela, ou as variadas mutações do cativo

O ônibus-conceito “Carne”, de Carmela Gross (1946 –), foi concebido para integrar o projeto Arte Passageira do setor educativo do Centro Universitário Maria Antonia, cujo objetivo inicial consistia em levar atividades de arte-educação a escolas públicas da cidade de São Paulo. O ônibus encomendado a Carmela recebeu intervenção com a colaboração de assistentes e estagiários, que, no caso, cobriram-no de adesivos em tonalidade vermelha; trafegando no fio da navalha da artisticidade, dá a ilusão de ser uma espécie de pintura ambulante – aspecto que não é sem importância. Ademais, recebeu um letreiro peculiar, a rigor central na composição: ali onde se costuma ler informações sobre a linha, trajeto etc., Carmela instalou, num piscante amarelo, a palavra CARNE.

Nada é mais urbano. O veículo, talvez um símbolo (da gravidade) do transporte na metrópole, serve aqui como suporte para ilustrar uma dada situação: Carmela teria proposto “um objeto que reflete o absurdo cotidiano dos que vivem ‘coisificados’ na cidade”,⁵²³ metáfora perfeita acerca da condição aviltante em que certas classes sociais vivem no espaço urbano; afinal, hoje esta coisa que se carrega no interior do transporte coletivo não passaria, justamente, de um pedaço humano de carne.

Se recobrir o objeto é sinônimo de apropriar-se dele,⁵²⁴ foi por isso que o ônibus-suporte se viu encapado com os adesivos vermelhos, tons conquistados pela sobre-aplicação das fitas, tal como fazem as crianças em seus cadernos. Deve-se notar que o veículo está totalmente tomado pela cor, e não sobra um espacinho sequer da pintura original. Contudo, este excesso de *proteção* expõe, paradoxalmente, outra problemática que parece fundamental: a da *vulnerabilidade* desta matéria que costumeiramente chamamos de carne. Ora, vulnerabilidade e carne caminham aqui de mãos dadas porque não é de um *corpo* (erógeno) que a obra está falando, mas daquilo que vem antes, que está mais perto da origem mesma da coisa, isto é, daquilo que reside por debaixo da pele. Com efeito, não se trata de um corpo o que está aí representado, mas da carne em condição pré-subjetiva.

Cabe lembrar que o estado de carne “propriamente dita” condiz a um sentido que estaria *aquém* do que se insere na ordem humana. Psicanaliticamente falando, a erogeneização da carne será inequivocamente contingencial, assim como a própria manutenção da vida

⁵²³ IAVELBERG, R. “Arte passageira”. In: *Carne (Carmela Gross)*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, 2006, s/p.

⁵²⁴ MAMMÌ, L. “Desenhar, encarnar e organizar”. In: *Carne (Carmela Gross)*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, 2006.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

psíquica. Aulagnier defende, nesta perspectiva, a preexistência psicológica de uma violência fundamentalmente “necessária” ao aparelhamento do psiquismo. Assim como sucede no mecanismo de posterioridade (*Nachträglich*), a oferta do seio ao *infans* nunca pode ser sincrônica, surgindo, num *gap*, antes ou depois da demanda. Em havendo aí um lapso incontornável de tempo, de início a mãe sempre acaba direcionando mensagens ininteligíveis à criança, ou melhor, mensagens que *neste momento* ela não consegue compreender. Por conseguinte, a urgência traumática de uma *significação* seria vivida logo nos primórdios da vida mental, ainda que isso ocorra exclusivamente no substrato inconsciente. Essa invasão se impõe a despeito do sujeito, embora nele imprima marcas de uma decalagem entre os dois espaços essenciais, isto é, o psíquico (interno) e o mundo (externo). É o que justifica concebê-la como “violência” originária: experiência a ser vivida como ordenamento repressor, torna-se um *parti pris* da constituição da aparelhagem subjetiva. Em linhas gerais, Aulagnier conclui que se trata de uma “ação psíquica pela qual se impõe à psique de um outro uma escolha, um pensamento ou ação, mas que são, entretanto, apoiados num objeto”.⁵²⁵ Sem esta invasão, no entanto, não há processo de subjetivação.

A ideia básica é que o trauma condiz à estrutura de um “descompasso”, e a violência que nele está contida se justifica precisamente sob este aspecto: nunca estamos preparados para um acidente, perceptiva ou psiquicamente falando. O estrondo invade o sistema e invariavelmente produz efeitos. O abalo, porém, não permanece inerte, e cobra uma disposição dinâmica. Assim, é a resposta a esse abalo, cuja experiência se dá por meio de manifestações mais ou menos conscientes, mas de qualquer maneira vividas de modo concreto pelo sujeito – como no caso do sintoma, do sonho ou da lembrança –, o que configura o caráter traumático da experiência. Deste modo o trauma se concatena apenas em um só-depois exigente de elaboração.

Filósofos e historiadores como Hal Foster defendem claramente a pertinência desta tese em articulação com a reflexão sobre a arte. Para ele, por exemplo, existiriam certas imagens que partem da visível ambição de ressignificar o passado traumático. Não se trata, porém, de um simples psicologismo: o autor não aloca o problema da reelaboração no “sujeito-artista”, mas no plano da própria história “recalcada” da arte. Nesta perspectiva, Carne poderia muito bem compor esse time de imagens com intenção ressignificadora. De maneira indireta, Mammì levanta certos indícios que poderiam justificar uma tal associação:

⁵²⁵ AULAGNIER, P. *A violência da interpretação: do pictograma ao enunciado*. Rio de Janeiro: Imago, 1979, p. 38.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ele tem razão, por exemplo, em articular o trabalho de Carmela com o famoso “Boi Esfolado” de Rembrandt, imagem que nos proporciona olhar para a carcaça do bicho como um objeto a ser revelado pela ação do pintor. Ao retratá-la com “a mesma intensidade e ênfase luminosa com que pintaria uma cena bíblica”, Rembrandt revela solidariedade para com a carne, conferindo ao animal “a dignidade que todo ser vivo merece” – dignidade também almejada por Carmela. A diferença entre ela e o pintor do século XVII seria apenas vertical, pois, em Carne – uma obra de arte ambulante –, o ser vivo em questão é o próprio homem.

Ainda assim, a carne em jogo é ainda particular, e isso mexe radicalmente com as tentativas de compreendê-la. Carmela relembra o mote inspirador para a utilização do ônibus: foi o refrão de *A carne*, cantado por Elza Soares, que, capturou sua vontade criadora. E o fato de ser, esta carne, negra, como diz a canção (“a carne mais barata do mercado é a carne negra”), porta em si mesma consequências determinantes. Simbolicamente, não seriam os ônibus, esses não-lugares que carregam o suor de um trabalho a duras penas conquistado, os cativos do dia-a-dia apresentados sob nova roupagem? Para observá-la, no caso de não quisermos “imaginarizar”, basta apenas olhar do lado, para os ônibus, os metrô que transportam os rostos marcados a ferro pelo trabalho, muitas vezes subalterno, com o cansaço dele decorrente. Marcelo Yuka, músico falecido recentemente, sintetizou a ideia de maneira decisiva, sobretudo se nos atentarmos às condições degradantes que a miséria pode trazer a qualquer indivíduo: “todo camburão”, dizia em entrevista a um programa televisivo sem importância, “guarda algo de navio negreiro”.

Conduzindo o olho de um trabalho a outro, seria possível concluir a existência de um ponto de convergência entre eles? Em primeiro lugar, penso que Barrio e Carmela dão a ver a crônica de uma violência anunciada, uma vez que conseguem figurabilizar a crueldade de tal maneira que, a partir de suas obras, não conseguimos mais deixar de refletir *esteticamente* sobre a banalidade do mal. Além disso, tais trabalhos evidenciam um índice de subjetivação pelo qual a vida contemporânea se vê atravessada: “encontra-se na sociedade contemporânea um conjunto de sujeitos negativamente marcados do ponto de vista narcísico e que não podem enunciar nenhum projeto de futuro”; sem saída, a escolha pelo ódio que perpassa tais sujeitos “os conduz à explosão violenta e à ação”.⁵²⁶

⁵²⁶ BIRMAN, op. cit., p. 103.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Em segundo, a fricção entre as duas obras sugere uma modalidade específica de qualificar os objetos do mundo: em certas condições, eles passam a não servir mais para satisfazer, mas, tão-somente, para gozar, ou seja, *para nada*. Tais condições induzem à forma do objeto-rebotinho, forma abjeta do *objeto a*, como propôs Lacan.⁵²⁷ Assim, não parece haver espaço mais propício para que a banalidade do mal se instale: determinadas condições da vida (mais ou menos recente, mais ou menos antiga) querem nos levar a perceber esta carne senão como um naco. Carmela, em especial, remete a visão a um passado nem tão remoto como gostaríamos, e, a partir de um movimento de posterioridade (*Nachtäglich*), exige a ressignificação do problema sob uma visão agudamente crítica. Barrio, de sua parte, conduz ironicamente o espectador ao expor uma face da miséria a mais contemporânea, já que o objeto visado pela sua arte é, na sua crueza e precariedade, o dejetivo.

Como sugere Tania Rivera, na esteira de Lacan, em “lugar do imaginário que sutura a falta”, isto é, daquele anel que arremessa uma tela sobre o Real, “o sujeito vê-se diante de um furo que deixa entrever o ponto agudo de sua problemática constituição, na separação em relação ao Outro”. Nessa perspectiva, o ato de se deparar com este Real acaba exigindo, do público, um esforço para lidar com os restos não simbolizados de uma condição social aviltante; e não é difícil observar o quanto a história se vê repleta de transformações sociais que produzem resquícios traumáticos cuja “materialidade” ficaria excluída do regime simbólico vigente. Ora, tais vestígios não simbolizáveis sempre exigem, contudo, uma forma de apresentação (*Darstellung*), como vemos com Carmela e Barrio – são, em suma, uma tentativa de retorno, na esperança de criar espaço para elaborar algo... qualquer coisa que possa engendrar uma linha de fuga diante do traumático.

Mas este reaparecimento não está associado a um simples “informe”, por assim dizer: sob a égide da ironia, os afetos contidos nas imagens desconstroem “a fantasia e possibilita[m], aqui e ali, um vislumbre do Real”.⁵²⁸ Se tomarmos a fantasia no sentido em que são construções “imaginárias” (alienantes), embora necessárias para manter a vida no seu sentido o mais simples, vemo-nos em proximidade com a problemática melancólica que, por sua vez, lança mão do humor ou da poesia – da arte, enfim –, para se aproximar de maneira mais arriscada deste Real. Nesse sentido, o perigo reside na relação espacial, ou melhor, da

⁵²⁷ LACAN, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 315.

⁵²⁸ KEHL, op. cit., p. 235

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

pouca distância que a ironia teria em relação à pulsão – melancolia que, a propósito, vigora como uma posição crítico-clínica de destaque na contemporaneidade.⁵²⁹

Nesse sentido, a autora localiza a questão da crueldade como elemento central para refletir sobre a pulsão em geral e, conseqüentemente, em particular, sobre *Thânatos*: “Algum acontecimento marca, na constituição de todo sujeito, o aparecimento fugaz dessa crueldade, disso que se mescla a Eros para apontar e efetivar o insuportável do sexual que, desastrosamente, nos faz humanos”.⁵³⁰ Entre a “dor e a abjeção”, portanto, as instalações de Barrio seriam “pontos de pulsão” que trabalham “no limite entre a diferença e a indiferenciação”.⁵³¹ E é aí que reside, mais precisamente, a cumplicidade entre crueldade e monstruosidade, a saber: a *impossibilidade da diferença*.

Vale a pena sublinhar, por fim, que os artistas trataram a questão com *ironia*, e não com humor. Com as obras, recolocam uma tela que nos permitiria alguma lida com a angústia e, ao mesmo tempo, introduzir com isto uma dose de reflexão estética. Como bem recorda Loureiro, a ironia pode ser um tipo específico de disposição diante de “problemas de natureza ontológica, epistemológica e, sobretudo, *ética*”.⁵³² Afinal, se ironizar é dizer o contrário do que se pensa, ou seja, *dissimular*, ela carrega uma postura rigorosamente crítica, que, aqui, refere-se à ordem da sobrevivência pois em ambas as carnes é de vida e de morte o de que se trata. E é nesta justa medida que as imagens propostas por Barrio e Carmela possuem uma função não apenas documental, já que não deixam que o passado seja simplesmente esquecido nos confins do recalçamento, mas apontam para uma permanência inalisável do trauma de nossa memória coletiva, cercam os restos de uma tragédia que jamais poderá ser ressignificada por completo e cuja *impunidade* continua insistindo em nosso dia a dia.

⁵²⁹ DIONISIO, G. H. “É chegado o embate do século... XIX: Desejo *versus* nada, ou Freud, potência e vontade”. In: *Tempo psicanalítico*, vol. 48, n. 1. Rio de Janeiro, 2016, p. 86-98.

⁵³⁰ RIVERA, T. “O outro e a violência da cultura”. In: *Ide: psicanálise e cultura*, 31(47). São Paulo, 2008, p. 76.

⁵³¹ BOUSSO, V. “A metáfora dos fluxos”. In: *Artur Barrio, a metáfora dos fluxos* (2000/1968). São Paulo: Itaú Cultural, 2000, p. 15.

⁵³² LOUREIRO, I. “Ironia(s) em Freud, da escrita a ética”. In: *Ide: psicanálise e cultura*, 30(45). São Paulo, 2007, p. 13.



Fig. 1. Arthur Barrio. *Trouxas Ensaguentadas*

Fonte: pinterest



Fig. 2. Carmela Gross. *Carne*

Fonte: arquivo pessoal

Referências Bibliográficas

AULAGNIER, P. *A violência da interpretação: do pictograma ao enunciado*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

BARRIO, A. A. *Catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1968.

BIRMAN, J. *Arquivos do mal estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

COCCHIARALE, F. “Arte em trânsito, do objeto ao sujeito”. In: *Artur Barrio: a meta fora dos fluxos (2000/1968)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

DIDIER-WEILL, A. *Lila et la lumiere de Vermeer: la psychanalyse a l'école des artistes*. Paris: Denoel, 2003.

DIONISIO, G. H. “É chegado o embate do século... XIX: Desejo *versus* nada, ou Freud, potência e vontade”. In: *Tempo psicanalítico*, vol. 48, n. 1. Rio de Janeiro, 2016, p. 86-98.

FREIRE, C. “Artur Barrio: sic transit gloria mundi”. In: *Artur Barrio, a metáfora dos fluxos (2000/1968)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

FREIRE COSTA, J. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

IAVELBERG, R. “Arte passageira”. In: *Carne (Carmela Gross)*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, 2006.

KEHL, M. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACAN, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MAMMÌ, L. “Desenhar, encarnar e organizar”. In: *Carne (Carmela Gross)*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, 2006.

OSÓRIO, L. “Força e mudares de vida: a trajetória de Artur Barrio”. In: *Artur Barrio: a meta fora dos fluxos (2000/1968)*. São Paulo: Itaú Cultural 2000.

RIVERA, T. “O outro e a violência da cultura”. In: *Ide: psicanálise e cultura*, 31(47). São Paulo, 2008.

SANTOS, T.; TEIXEIRA, M. “Violência na teoria psicanalítica: ruptura ou modalidade de laço social?”. In: *Psicologia em Revista*, 12 (20). Belo Horizonte, 2006.

SCOVINO, F. *Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura*. BA: 18º Encontro da ANPAP. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/felipe_scovino_gomes_lima.pdf>.

3x4: zona de desconforto

Isa Bandeira

Introdução

O módulo “3x4: Zona de desconforto” compõe uma das séries do projeto: “Anônimos: Coleção de Fotografias Avulsas” que apresenta um conjunto de 20 retratos utilizados normalmente para identificação individual, encontrados⁵³³ ao acaso nas cidades de São Paulo e no Rio de Janeiro.

Neste artigo o objetivo principal é dar relevo aos limites existentes sobre a noção de produção e autoria⁵³⁴ na fotografia contemporânea. No formato 3x4 desta coleção é possível identificar registros em preto e branco (p/b) e colorido, realizado de forma analógica e digital. Nestas imagens nos deparamos com duas questões: a primeira quem são os retratados? E afinal quem os retratou?

Supomos que estas fotografias encontradas ao acaso foram produzidas por uma cabine fotográfica, (ver figura 1), com um operador para a máquina, que ajustaria a altura do fotografado ao visor a sua frente, acionando o funcionamento do aparato, ou, a outra hipótese, seria dispensar o funcionário, e automatizar completamente a cabine, neste caso o usuário apertaria uma vez o botão interno, pousaria e receberia da mesma forma sua foto impressa.

Quando se trata de fotografias analógicas lidamos com infraestrutura, equipamentos e produtos diferentes do usuário de cabines, estes elementos agregados à produção também podem influenciar na qualidade da imagem produzida, incluindo sua durabilidade. Ao que tange o processo de produção da imagem é importante observar a legislação brasileira que trata dos direitos autorais, e que sublinha a fotografia como obra intelectual, assegurando ao fotógrafo o direito moral e patrimonial, mas da mesma forma, delinea a cessão e utilização das imagens.

⁵³³ A partir de 2016 até o momento (2019). Coleção da autora.

⁵³⁴ Lei Federal 9.610, de 19 de fevereiro de 1988. Observar também a regulamentação que contempla as demandas do desenvolvimento tecnológico e da possibilidade de manipulação de imagens, e incluir o levantamento de demais dispositivos legais referentes à matéria reservada ao Direito de Imagem.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 1. Cabine fotográfica.

Fonte: <https://conssanpaolo.esteri.it/consolato_sanpaolo/pt/la_comunicazione/dal_consolato/2018/08/novita-fotografie-per-documenti.html>. Acesso em: 12 de agosto de 2019.

Ainda sobre a tese da autoria dentro desta abordagem, tecemos algumas considerações sobre a contemporaneidade, citando Bourriaud (2009)⁵³⁵ quando o mesmo se refere à ideia da pós-produção em diversas linguagens artísticas. Antes de tudo, vale ressaltar que o contexto referido trata de uma sociedade de caráter capitalista e propensa a estimular o consumo⁵³⁶.

Nesta perspectiva, o autor cunha o termo apropriação especulando que “A arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas ou, pelo menos, a perturbar antigas jurisprudências...”⁵³⁷, agregando outros aspectos ao debate, no que tange a produção e autoria das obras, uma vez que, assinala o quanto se torna obsoleto produzir massivamente imagens no escopo de uma sociedade marcadamente espetacular como anunciava Debord (1997) um dos articuladores da Internacional Situacionista e da Internacional Letrista. Além disso, a importância da imagem e sua representação são levadas em conta em distintos momentos e processos históricos, anteriores aos comentados aqui a partir da congregação de autores do século XX.

Nesse âmbito, recuperamos alguns aspectos em relação ao tema, como os cânones traçados pelo Concílio de Trento que anunciavam: “Gostaríamos de dizer primeiramente ao leitor que toda novidade, ainda que tocante a coisas profanas, deve ser mantida sob suspeita e somente por boas razões pode ser aceita. [...]”⁵³⁸. Deste modo, ao tratarmos da construção da

⁵³⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁵³⁶ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁵³⁷ BOURRIAUD, op. cit., p. 36.

⁵³⁸ PALEOTTI, Gabriele. “Discurso sobre as imagens”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.) *A pintura, Vol.2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. Textos essenciais*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 79.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

imagem do indivíduo, e em específico da imagem do seu rosto, delineamos um espaço de interpretação de emoções autônomas e ao mesmo tempo, o rosto, como figura central, incorpora um caráter político na domesticação desta mesma sociedade, que exige a identificação dos seus indivíduos. Esta menção a Gabriele Paleotti em relação à novidade na representação das imagens, mesmo que restritas primordialmente ao enfoque religioso, repercute também a respeito da própria história do rosto:

[...] A necessidade de identificação faz-se cada vez mais forte. A antropologia e a nascente estatística classificam tipos e fazem a contagem das populações: o uso do cálculo permite a identificação estabelecendo diferenças na massa. Com o advento das sociedades de massa, a identidade de cada indivíduo tende a se apagar, os rostos tornam-se anônimos [...].⁵³⁹

Por certo, o registro fotográfico no formato 3x4 inscreve o indivíduo neste espaço de desconforto onde sua identificação e sua boa aparência tornam-se atributos relevantes para inseri-lo no mecanismo de reconhecimento social e econômico das cidades modernas.

1. O lugar da representação e da fisiognomia na nomeação do indivíduo

As contribuições da fisiognomia nos faz reconhecer que a expressão humana nas diversas linguagens constitui a construção de narrativas, que nos chegam ao presente como grafias de um tempo, circunscrito no passado da história de mulheres e homens. Considerando seus contextos e trajetórias singulares, posto que:

A fisiognomia encontra então a civilidade: a observação do rosto é um instrumento para governar os outros. O projeto fisiognômico inscreve-se assim no espaço da observação natural do homem, visando a fundar uma antropologia física, mas também no espaço das práticas civis, que tem a ver neste caso com uma antropologia política e social.⁵⁴⁰

De forma sucinta destacamos que vários autores transitaram neste campo da representação e nomeação do indivíduo como, por exemplo, Cesare Lombroso⁵⁴¹, que pretendia atribuir através da coletânea, enquadramento em profissões e características morais e éticas a propensão a determinado comportamento social, (ver Figura 2). No Brasil, este formato aproximado ao 3x4 aparece nas obras de Debret, Paulo Nazareth e Barbara Wagner.

⁵³⁹ COURTINE, Jean; HAROCHE, Claudine. *História do rosto. Expressar e calar as emoções*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Vozes, 2016, p. 241.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 29.

⁵⁴¹ Cesare Lombroso (1835, Verona, Itália – 1909, Turim, Itália). Conhecido pelo desenvolvimento de uma Antropologia Criminal.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

No primeiro caso, (ver figura 3), o objetivo principal de Debret é realizar uma identificação também relacionada à determinação e classificação de traços físicos e características morais que agregam a este mapeamento o lugar de origem das mulheres observadas.



Figura 2. *La femme criminelle et la prostituée*, Lombroso, C.; & Ferreto, G., 1896. Fonte: <<https://i.pinimg.com/236x/37/fa/61/37fa611365b877303c6abe6f01d60c97--donna-derrico-criminology.jpg>>. Acesso em: 13 de set 2017.

Figura 3. *Escravas Negras de diferentes Nações*, Debret, 1835. Fonte: Fonte: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 20 de maio 2015.

Na série ‘Objetos para tampar o sol de seus olhos’, 2010, (ver figura 4), Paulo Nazareth dialoga com a iconografia e com a fortuna cultural brasileira, considerando uma narrativa construída do ponto de vista do colonizador e seus representantes, como foi o caso de Debret em relação à população africana e afro-brasileira. Na sequência trazemos o registro de Bárbara Wagner, que instala um estúdio fotográfico no processo de seleção de candidatas a uma vaga para MC de uma produtora de *funk* em São Paulo, (ver figura 5). Neste último recorte já notamos uma atitude mais autônoma na construção de uma “persona” por parte do retratado.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 4. O artista em foto da série 'Objetos para tampar o sol de seus olhos' (2010). Foto: Terceiro / Divulgação. Fonte: <<https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>>. Acesso em: 12 de ago 2019.

Figura 5. MC KIM BLUE, da série / from the series 'A PROCURA DO 5º ELEMENTO / IN THE SEARCH OF THE 5TH ELEMENT', 2017. Pigmento mineral sobre papel de algodão / Mineral pigment on cotton paper (62 x 50 cm). Fonte: <<https://www.barbarawagner.com.br/A-Procure-do-5o-Elemento-In-the-Search-of-the-5th-Element>>. Acesso em: 10 de out 2019.

É sabido que encontramos no gênero da pintura distintas escolas ao longo da história da arte, em que o artista procurava dominar a técnica do retrato. Toulouse-Lautrec travestido de Pierrot, (ver figura 6), transita entre a pintura e a fotografia, ao posar para o registro de Maurice Guilbert⁵⁴², é ele próprio o modelo a retratar. Em pose central o Anônimo permanece no espaço da desconstrução de sua individualidade, (ver figura 7), uma vez que cumpre uma etapa apenas de identificação, provavelmente uma imposição e menos um convite, tanto o retratado quanto o fotógrafo nos são desconhecidos.

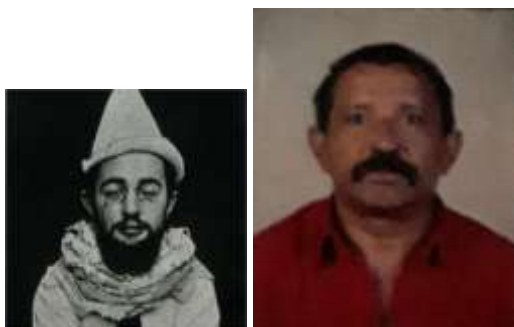


Figura 6. Toulouse – Lautrec, Pierrot - 1894. Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/henri-de-toulouse-lautrec>>. Acesso em: 02 de ago 2019.

Figura 7. Isa Bandeira, Anônimo - s/ data. Fonte: Arquivo da autora.

Retomando a tese de Bourriaud, que analisa o sentido da produção de obras e aproxima-se a ideia de Debord sobre a produção massiva de imagens, Rosângela Rennó, em “Projeto Arquivo Universal”, 1994, (ver figura 8), leva a público a discussão da mesma na atualidade uma vez que utiliza fotografias de arquivos.

⁵⁴² Maurice Guilbert, fotógrafo francês (1856 – 1913, Paris, França).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 8. Rosângela Rennó, *Projeto Arquivo Universal*, 1994. Fonte: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235223/28248>>. Acesso em: 05 de ago 2019.

Nosso acervo de fotografias em particular se fez no espaço da cidade, no exercício cotidiano do caminhar, entre as transições dos modais, e até mesmo pela ação do ócio. Configurando-se imediatamente em uma coleção, (ver figura 9), que contém algumas características em comum como o formato 3x4 e algumas diferenças, tais como a qualidade do registro, sua conservação e variedade de gênero e idade.

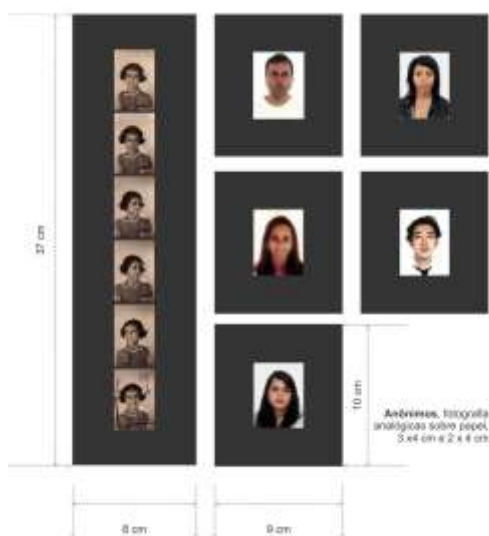


Figura 9. Isa Bandeira, “3x4: Zona de desconforto”. Projeto *Anônimos: Coleção de Fotografias Avulsas*, a partir de 2016. Fonte: Arquivo da autora.

2. (Re) Integração dos corpos. Descrição da proposta expositiva

A partir desta reflexão inicial e panorâmica apresentamos a proposta expositiva para este módulo: “3x4: Zona de desconforto”, considerando a exposição desta coleção em

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ambientes internos e externos. O projeto: “Anônimos: Coleção de Fotografias Avulsas” é uma intervenção urbana que busca discutir a identidade e os parâmetros do corpo utilizados para identificar e classificar o indivíduo, pondo em realce ao mesmo tempo o espaço institucional da arte.

2.1. Proposta do módulo – “3x4: Zona de desconforto”

Identificação: As fotografias encontradas são apresentadas ao público tendo a imagem do rosto das pessoas alteradas, para realizar o reconhecimento facial o projeto disponibiliza uma plataforma para acessá-las na íntegra bastando acionar um Código QR⁵⁴³(ver figura10) .



Figura 10. Isa Bandeira, “3x4: Zona de desconforto”. Projeto Anônimos: Coleção de Fotografias Avulsas, a partir de 2016. Fonte: Arquivo da autora.

Junto às fotografias encontradas ao acaso nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, são acrescentadas outras fotografias de pessoas desaparecidas⁵⁴⁴, (ver figura 11) sublinhado o caráter de (re) integração do indivíduo através da arte.

⁵⁴³ QR code, ou código QR, significa resposta rápida, traduzido da expressão inglesa “Quick Response”, é um código de barras, criado em 1994, a popularização desta ferramenta se deu principalmente com o uso da internet em celulares.

⁵⁴⁴ Mães da Sé. Disponível em: <<http://maesdase.org.br/Paginas/Institucional.aspx>>. Acesso em: 14 de ago 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 11. Adão Alves Bastos - desaparecido desde 2001. Imagem encontrada no site Mães da Sé. Fonte: <<http://www.maesdase.org.br/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 14 de ago 2019.

Circuitos de inserção da obra de arte: As fotografias serão expostas em um ambiente interno, (ver figura 12) privado e/ou institucional e externo, (ver figura 14), vias urbanas, além de conectá-las ao ambiente midiático e digital. Relacionando a interseção dos indivíduos com seus corpos e a cidade.

3. Expografia

Obras - Vinte (20) Fotografias. Tamanho máximo de cada fotografia 50x60. Pôster impresso em litografia offset sobre laminado. 1000 (Mil) cartazes, impressos em preto e branco.

Obs.: Material pertencente a requerente, devendo ser entregues ao final da exposição. Os direitos autorais pertencem a artista, podendo ser cedidos para efeito de divulgação com os devidos créditos assinalados.

3.1. Montagem

O Módulo: “3x4: Zona de desconforto” integrado ao projeto, “Anônimos: Coleção de Fotografias Avulsas” propõe como espaço expositivo a Galeria e o entorno da Instituição Cultural. Serão utilizadas as duas paredes laterais do espaço expositivo com aproximadamente 20 fotografias cada. **Proposta de montagem:**

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

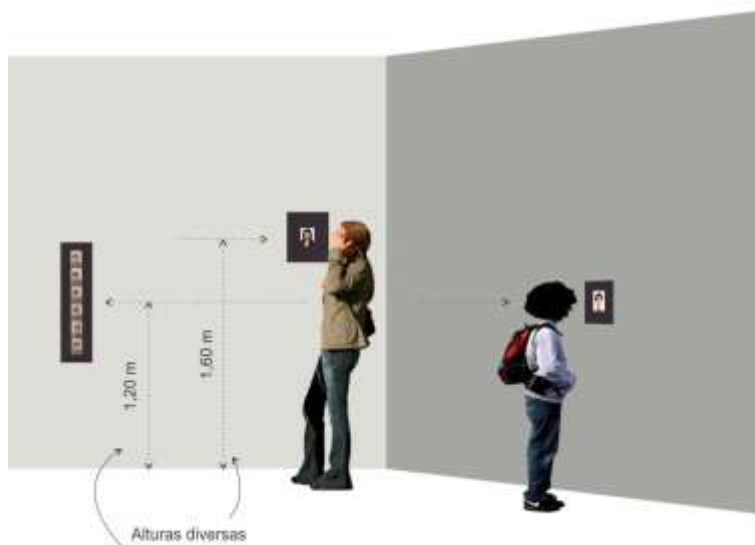


Figura 12. PAREDE. Esquema do painel com os grupos de fotografias. Fonte: Arquivo da autora. Croqui esquemático do detalhe das alturas.

As imagens serão distribuídas nas paredes de modo a provocar o fruidor a flunar pelo espaço buscando relações entre os anônimos e a sua própria realidade. Sublinhamos que as imagens encontradas serão alteradas acrescentando o QR (ver figura 13).



Figura 13. Isa Bandeira, "3x4: Zona de desconforto". Projeto Anônimos: Coleção de Fotografias Avulsas, a partir de 2016. Fonte: Arquivo da autora.

No espaço externo a intervenção urbana almeja (re) integrar as pessoas desaparecidas através da arte, ao mesmo tempo em que se associa aos grupos de busca. A foto a ser utilizada será de desaparecidos, (ver figura 14). **Módulo: 3x4: zona de desconforto.**



Figura 14. Isa Bandeira, “3x4: Zona de desconforto”. Projeto Anônimos: Coleção de Fotografias Avulsas, a partir de 2016. Fonte: Arquivo da autora.

Considerações finais

As imagens contidas neste artigo revelam a identidade das pessoas que foram fotografadas provavelmente em estúdios e em cabines. Este recurso foi utilizado apenas para ilustrar o debate proposto sobre o rosto e sua representação, como objeto desta análise. A legislação brasileira cria dispositivos normativos para o uso das imagens, sendo um deles a autorização expressa para divulgação das mesmas.

No caso da divulgação de pessoas desaparecidas, o acesso ao arquivo ocorre através de parcerias tais como a Associação Brasileira de Busca e Defesa a Crianças Desaparecidas (ABCD), as “Mães da Sé”⁵⁴⁵, ou agremiações que compartilhem a mesma missão de (re) integrarem pessoas a suas famílias e a sociedade.

Importante observar a descrição da proposta expositiva que tem como objetivo promover o debate sobre a fotografia propriamente dita e as questões tangentes que podem emergir do enfrentamento do que as contem, como o desaparecimento real e virtual não apenas da imagem do indivíduo, mas do próprio ser.

Considera-se a arte, e neste caso especificamente, a fotografia, como portadora de pensamento, síntese de ideologias postas por quem a produz e por aqueles que a usufruem.

⁵⁴⁵ “Fundada em 31 de março de 1996, a Associação Brasileira de Busca e Defesa a Crianças Desaparecidas (ABCD) nasceu da iniciativa de duas mães de crianças desaparecidas, Ivanise Esperidião da Silva e Vera Lúcia Gonçalves”. Para maiores detalhes consultar: <http://www.maesdase.org.br/Paginas/default.aspx>, Acesso em: 14 de ago 2019. Contato aproximado.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Referências Bibliográficas

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Isa Márcia Bandeira de. Módulo: “3x4: Zona de desconforto” In: BRITO, Isa Márcia Bandeira de. *Anônimos: Coleção de Fotografias Avulsas*. São Paulo, 2016.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto. Expressar e calar as emoções*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

PALEOTTI, Gabriele. “Discurso sobre as imagens”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura, Vol.2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. Textos essenciais*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. *Direito Autoral do Artista Plástico*. São Paulo: Editora Oliveira Mendes, 1998.

Canção popular e política: da canção crítica ao fim da canção

Ismael de Oliveira Gerolamo

Entre os fenômenos artísticos brasileiros do século XX, a música tem uma posição de relevo. Embora no âmbito da “música culta” tenham surgido produções vanguardistas de inegável êxito, foi a canção brasileira – ou simplesmente a música popular brasileira – quem obteve maior protagonismo em boa parte da história artística do país. Em certos períodos, tal produção desempenhou papel de destaque em debates amplos, da política à estética. O ponto culminante da trajetória da canção brasileira pode ser identificado nos anos de 1960, quando a canção desenvolveu um componente crítico, tornou-se reflexiva. À maneira da arte moderna, passou a produzir uma crítica de si própria, de seus componentes formais, de modo intertextual e metalinguístico. E, desdobrando sua crítica ao contexto, a questões culturais e políticas, a canção passou a articular, de um modo peculiar, arte e vida. Dito de outro modo, ao estender sua atitude crítica para além dos aspectos formais, os cancionistas se converteram em “intelectuais da cultura”.⁵⁴⁶ Foi nessa época que musicistas populares se aproximaram de outros âmbitos artísticos, produzindo em constante colaboração e diálogo com poetas, dramaturgos, teatrólogos, cineastas, atores, atrizes, artistas visuais etc. Com algum exagero, poder-se-ia mesmo dizer que a canção converteu-se em *locus* das discussões culturais e estéticas do país, assumindo o papel antes reservado a esferas artísticas de maior envergadura intelectual, como o cinema, as artes visuais e o teatro.⁵⁴⁷

A forma dessa moderna canção popular se consolidou, por assim dizer, no final da década de 1950, principalmente a partir do fenômeno musical bossa nova. João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e o poeta Vinícius de Moraes, além de outros nomes importantes, como Newton Mendonça, Carlos Lyra e Nara Leão, foram responsáveis por estabelecer critérios cancionais determinantes: das “letras” das canções às harmonizações, das performances aos arranjos musicais, a bossa nova reestruturou a forma da canção popular. É também a partir do trabalho destes cancionistas que se pode apontar um efetivo adensamento do sistema musical (cancional) brasileiro: donde, o desenvolvimento de um componente reflexivo da canção. Já nos primeiros anos da década seguinte, em diálogo com a efervescência política e cultural do

⁵⁴⁶ NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 19-20.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

país, surgiu uma “canção politizada”. Os novos cancionistas, herdeiros todos das inovações bossanovistas, buscaram combinar os avanços cancionais com temáticas sociais e mensagens políticas explícitas. A grande agitação e os acontecimentos de então pareciam exigir posicionamentos bem definidos. A canção não se manteve alheia ao momento, daí sua crítica ao contexto, sua “participação” e seu comentário em relação à vida cultural e política do país. Nos últimos anos da década, a tropicália efetuou uma espécie de “desconstrução” da canção – mas não da crítica. Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé expandiram a própria ideia de canção popular. Acrescentaram novas gestualidades, performances e sonoridades à música popular. Atentos aos movimentos contraculturais, adotaram novas concepções políticas e criticaram padrões valorativos e comportamentos (mesmo dos artistas identificados com as esquerdas). Em linhas gerais, parece que a tropicália foi algo como uma “vanguarda popular”, se assim se pode dizer.

Esses três momentos da canção (bossa nova, canção engajada e tropicalismo) estão na base daquilo que posteriormente nomearíamos como MPB – embora esse termo, elástico e de difícil definição, abrigue amplo leque de estilos e repertórios cancionais. O componente reflexivo da canção, além de possibilitar algo como uma crítica ad hoc a questões prementes de seu tempo, parece ter ampliado consideravelmente sua envergadura cultural. Tanto foi assim que não parece descabido apontar uma ligação profunda entre a canção e certo horizonte de construção nacional. A canção popular, em diálogo com outros setores da sociedade, partilhou anseios, delineou (e mesmo complexificou e criticou) projetos e imagens do próprio país. Para além de certos nacionalismos, diferentes projeções de uma nação moderna foram cantadas e pensadas por essa singular linguagem artística. E ainda que se relativize aquela criticidade da canção, consiste em grande dificuldade negar o elo entre a música popular brasileira e certo horizonte de construção nacional.

Essa canção parece ter chegado a algo como um fim de linha. A proeminência, o lastro social e a capacidade crítica desse fenômeno estariam então sub judice. Ao menos assim parecia quando da virada do milênio, como atestam os depoimentos de Chico Buarque e José Ramos Tinhorão, ambos, de 2004.⁵⁴⁸ Pouco depois, uma nova “nova mpb” pareceu se firmar razoavelmente, silenciando consideravelmente as inquietações durante algum tempo. Como apontam José Roberto Zan e Marcos Nobre, “quando a certeza do futuro radiante do país se

⁵⁴⁸ BUARQUE, Chico. “Chico contra o cinismo, entrevista com Chico Buarque”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26.12.2004. Ilustrada; TINHORÃO, José Ramos. “O homem que saiu do frio, entrevista com José Ramos Tinhorão”, *Folha de S. Paulo*, 29.08.2004. Mais!

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

estabeleceu de vez, sumiram os debates e as dúvidas existenciais. Depois da confirmação dada pela medalha econômica do ‘grau de investimento’, em abril de 2008, nem se sabe bem o que haveria por debater”.⁵⁴⁹

Obviamente, há ainda canções e cancionistas. Novas e velhas palavras cantadas continuam a povoar nosso cotidiano. Não é disso que se tratava. Vejamos o que dizia o cancionista: “Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado (...) como a ópera, a música lírica foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20”.⁵⁵⁰ Se a canção, remodelada, retornara triunfal e o “futuro radiante” se impôs por algum tempo, ambos determinantes para o silenciamento do debate, ainda assim, era sobre aquela modalidade crítica de canção e sobre o elo entre canção e formação que se voltavam as atenções. Vale frisar, a canção “tal como a conhecemos”⁵⁵¹ “perdeu seu lastro”⁵⁵²? Essa a questão fundamental, “o debate sobre o estatuto da canção”.⁵⁵³

Os vínculos entre canção e certos ideários de construção nacional podem ser evidenciados exemplarmente pelos debates, processos e transformações do samba (tal como ocorrido, principalmente, no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX). Desde o avanço dos meios técnicos de gravação e difusão, a canção popular se propagou de maneira ampla. Pode-se dizer que o samba foi o fenômeno musical que acabou condensando – como espécie de mediador – as transformações da base técnica da música, bem como, da própria sociedade. Nesse processo, as mudanças formais das canções (dos sambas) foram expressivas, desde sua origem improvisada e coletiva, combinada a bases rítmicas de alguns elementos de musicalidades africanas, passando por transformações rítmicas que se adequassem aos desfiles dos blocos carnavalescos (embriões das escolas de samba), até chegar à compactação e condensação, em termos de forma musical e de performance, compatível com as limitações dos aparatos técnicos de gravação.⁵⁵⁴ Assim, suas estruturas de percussão foram reduzidas, seu aspecto coletivo foi camuflado e sua interpretação ficou a cargo, principalmente de cantores de grande potência vocal. Aos poucos, e com mais intensidade a partir da década de

⁵⁴⁹ NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. “A vida após a morte da canção”. In: *Serrote*, Nº 6, novembro de 2010.

⁵⁵⁰ BUARQUE, op. cit.

⁵⁵¹ Idem.

⁵⁵² NOBRE; ZAN, op. cit.

⁵⁵³ Idem.

⁵⁵⁴ Se pode dizer que esses processos modificaram radicalmente os formatos e os modos de recepção daquilo que hoje chamamos de canção popular brasileira. A “reprodutibilidade técnica” tem importância radical e definitiva nessa experiência.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

1930, o samba se converteu em símbolo da cultura popular moderna,⁵⁵⁵ “já capaz de apoiar-se nos signos que eram, há pouco tempo atrás, marca e estigma de uma escravidão mal admitida”.⁵⁵⁶ Nas décadas de 40 e 50, com o grande avanço da Rádio Nacional – que o governo Vargas alavancou por meio de grandes investimentos, transformando-a em principal meio de comunicação do país – a música popular se converteu em um verdadeiro pão nosso de cada dia de consumo cultural, como diz Antonio Candido.

na música popular ocorreu um processo equivalente de ‘generalização’ e ‘normalização’, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário.⁵⁵⁷

A partir de 1930, se constituiu uma certa “tradição” musical popular no âmbito do rádio e do disco. Seu alcance foi amplo e, como apontou nosso grande crítico literário, propiciou que nos 60 surgisse a “moderna” canção popular. Daí a possibilidade de afirmações como a que se segue: “no domínio da música popular, são três os níveis de relação: com a cultura popular, com a poesia culta e com sua posição híbrida, por vezes subsumida e por vezes autônoma, em relação à indústria cultural”.⁵⁵⁸ Se até fins da década de 50 a música popular já possuía posição de relevo na cultura de entretenimento do país, foi a partir da bossa nova que ela passou a conquistar algum espaço no debate intelectual. Como já dito, a canção bossanovista passou a refletir sobre si mesma, operar criticamente em relação à própria composição. A partir de então, os cancionistas gradativamente passaram a refletir sobre seu

⁵⁵⁵ Cf. ZAN, José Roberto. “Música popular brasileira, indústria cultural e identidade”. In: *Eccos: Revista Científica*, v. 3, n. 1. São Paulo, jun. 2001.

⁵⁵⁶ WISNIK, José Miguel. “Entre o erudito e o popular”. In: *Revista de História*, n. 157. São Paulo, 2007, p. 69.

⁵⁵⁷ CANDIDO, Antonio. “A revolução de 30 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ed. Ática, 1989, p. 198.

⁵⁵⁸ BURNETT, Henry. “Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?”. In: *Artefilosofia*, nº 4. Ouro Preto, jan. 2008, p. 117.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

próprio fazer artístico – o que certamente indica o adensamento do sistema cancional – e a intervir poeticamente nas discussões da cultura e da política de seu tempo.⁵⁵⁹

O samba continuou sendo, por assim dizer, a musicalidade por trás da bossa nova – a bossa como um estilo de samba. Contudo, algumas mudanças substanciais ocorreram. Nas décadas anteriores, as canções eram formatadas por pessoas conectadas ao “universo” do samba (desde os próprios compositores, muitos dos quais residentes dos morros e subúrbios cariocas, até os intérpretes, que faziam a ligação entre tal “universo” e o mundo do rádio/disco, com suas orquestras, maestros e arranjadores) – em um cenário de pouca mobilidade social – situação que sofre alterações em fins da década de 50.⁵⁶⁰ “Surge a bossa nova e morre o botequim como lugar de criação da música popular”, aponta Lorenzo Mammi.⁵⁶¹ Dito de modo brusco, artistas das camadas médias da estrutura social do Rio de Janeiro passaram a reivindicar uma condição cultural mais refinada e a produzir canções mais consonantes com suas capacidades e anseios.⁵⁶² A partir daí é que tais músicos teriam certa liberdade em relação àquela “tradição” da canção que circulava pelo rádio, assim como, cultivavam certo apreço por algumas sonoridades estrangeiras – o jazz e alguns repertórios de música de concerto. Contudo, o próprio nível técnico e profissional exigido para criações de tamanha envergadura não foi de fato alcançado pelos novos cancionistas. Haveria nesse novo meio certa recusa à profissionalização, uma resistência à adaptação ao “paradigma da produtividade”. De fato, tais produções, mesmo as mais bem acabadas e musicalmente rigorosas, por assim dizer, eram apresentadas envoltas por uma aura coloquial, como sendo meros frutos do ócio, resultados de uma “conversa informal entre amigos”. Talvez tal aspecto seja mesmo responsável pela fascinação que a bossa despertou em outras culturas musicais – nos Estados Unidos, por exemplo, onde a bossa foi um grande fenômeno musical popular, mesmo contrastando com o alto grau de profissionalismo que impera no universo da música popular (da *pop music* ao jazz). Aí parece residir sua novidade, sua força, mas, também, sua

⁵⁵⁹ NAVES, op. cit., p. 20-23.

⁵⁶⁰ Idem.

⁵⁶¹ MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, Nº 34. São Paulo, 1992, p. 63.

⁵⁶² Pode-se dizer que a bossa nova tinha relação com um sentimento mais amplo de anseio por modernização de uma parte de setores médios. Suas criações, mais bem “acabadas”, refletiriam o anseio de produzir algo de valor internacional sem que houvesse o apelo ao elemento “exótico”. Cf. WISNIK, op. cit. Haveria nesse momento certa estrutura de sentimento partilhada que apontava para uma nova “sociabilidade”, mais transparente e justa, que não se efetivou. De modo que a própria estrutura cultural que gestou o fenômeno bossa nova se extinguiu no período ditatorial, donde sua suspensão como uma espécie de “projeto utópico” não efetivado. Contudo, aí mesmo, a não realização resiste enquanto fundamento, enquanto uma duradoura “promessa de felicidade”. O êxito artístico da bossa parece não depender do fracasso do processo histórico ao qual esteve conectada. Cf. MAMMI, op. cit., p. 64.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

debilidade. Isso seria verificável na espécie de recusa de Tom Jobim – que inegavelmente era um “profissional” da música. A recusa em desenvolver a obra em todos os seus aspectos pode muito bem ser uma característica própria do amador. Porém, na bossa, tal aspecto parece consistir numa exigência do material mesmo, como se fosse uma convenção formal da canção bossanovista. De outro modo, João Gilberto como aquele que superou o profissionalismo sem se profissionalizar, levando ao extremo o diletantismo.⁵⁶³ Explorou em profundidade um dos eixos formais da canção (a relação melodia-texto) buscando reproduzir no canto, na voz, o som em sua completude, mas não naquele sentido de transmutação da voz em instrumento musical, mas, sim, revelando o som que surge da própria fala. Pode-se compreender tal operação de Gilberto como sendo uma tentativa de colher o instante em que a melodia se desprende da palavra, mas segue conectada a ela; o momento exato em que o canto assume sua forma própria, uma forma que é a própria sublimação da forma da fala.⁵⁶⁴

Os avanços e “conquistas” bossanovistas possibilitaram a novos músicos, ingressantes no meio musical a partir do repertório bossa nova, o desenvolvimento de novos estilos de canção popular. No início dos 60, foi intensa a vida política e cultural brasileira. Esse contexto era composto por um número considerável de artistas e intelectuais que estiveram sintonizados a certo ideário nacional-popular. Nesse âmbito, certas noções em torno do que seria o “povo”, a “nação”, a “revolução brasileira”, entre outras, contribuíram para politização de muitas produções artísticas.⁵⁶⁵ Muitas dessas noções tinham relação com a atuação de certas instituições políticas, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), como construtores de determinadas interpretações históricas e teóricas do país, bem como o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), importante para difusão e circulação de tais noções e para o fomento de produções artísticas identificadas com tal ideário. A canção popular, a partir daí, politizou-se significativamente. Num primeiro momento, os novos cancionistas estiveram mais diretamente conectados a órgãos como o CPC, produzindo canções de conteúdos

⁵⁶³ Diletante no sentido de conduzir certo acabamento formal para além das exigências do mercado.

⁵⁶⁴ MAMMÍ, op. cit., p. 63-66. CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 53-54.

⁵⁶⁵ Tais ideias formaram o que Marcelo Ridenti (*Brasilidade revolucionária*. São Paulo: UNESP, 2010) definiu como “brasilidade revolucionária”, uma construção simbólica que se constituiu em uma maneira específica de auto-compreensão do Brasil naqueles anos, com forte viés utópico. Operando como “estrutura de sentimento”, na acepção de Raymond Williams (*Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979, p. 174), como uma “consciência prática de tipo presente, em uma continuidade viva e inter-relacionada”, a “brasilidade revolucionária” mobilizou toda uma geração de intelectuais e artistas que protagonizou uma das mais importantes experiências artísticas da história brasileira.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

políticos explícitos, sintonizados a certos postulados nacionalistas deslocados à esquerda. Também, a canção aproximou-se de instituições teatrais bastante atuantes e engajadas – a exemplo do Teatro de Arena de São Paulo. Num segundo momento, com o desenvolvimento do meio televisivo de meados da década, a canção passou a ocupar o centro dos debates culturais e a mobilizar grande contingente de público, a exemplo dos “festivais da canção”.⁵⁶⁶

Pode-se dizer que nessas canções se encontram reprocessadas certas conquistas poéticas da bossa nova, combinadas a elementos provenientes de outras musicalidades populares e a conteúdos temáticos diretamente alusivos a questões sociais e políticas. Em outras palavras, essa nova modalidade cancional buscou articular as “raízes e tradições populares” – seja o folclore, seja tradições musicais urbanas – com certos parâmetros de “sofisticação” e “modernidade” próprios à bossa nova. De maneira gradativa, tal produção foi afastando-se do “intimismo” e da “concisão” bossanovistas e adotando um estilo mais próximo ao “épico”, mais grandioso e estridente; embora, é importante frisar, muitos dos novos compositores não tenham abandonado o trabalho meticuloso sobre a forma-canção, a exemplo de Chico Buarque e Edu Lobo⁵⁶⁷.

Como expressou José Miguel Wisnik, nos anos 60 estavam sobre a mesa uma plethora de dualidades e contradições, a saber, “a democracia e a ditadura, a modernização e o atraso, o desenvolvimento e a miséria, as bases arcaicas de uma cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as raízes nativas”.⁵⁶⁸ Contudo, a maneira com que a arte politizada, apoiada no nacional-popular, abordava tais questões era em alguma medida marcada por certo “dualismo”. Em termos culturais, tal estado de coisas sofreu grande mudança com a eclosão da tropicália, que interpretou tais ambiguidades de maneira não mecânica, reconhecendo a lógica paradoxal que integrava tais questões. Desse modo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé – em diálogo com certa produção cinematográfica de Glauber Rocha, com certas montagens do Teatro Oficina, com parte do neo-concretismo de Helio Oiticica, entre outras produções – compuseram “uma figuração das assombrosas, dolorosas e desafiadoras congruências do país”.⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ NAVES, op. cit., p. 39-41.

⁵⁶⁷ Ademais, com o golpe militar de 1964, o cenário político mudou consideravelmente, muitos artistas e intelectuais formaram grupos de “resistência” cultural frente ao governo ditatorial. Um dos principais grupos foi o *Opinião*, que apresentou seu primeiro espetáculo cênico-musical em fins de 64. Desde então, se desenvolveu um importante intercâmbio entre cancionistas populares, atores, atrizes, diretores, poetas, críticos e artistas de outras áreas, aspecto fundamental para marcar aquilo que conhecemos como “música popular brasileira”. NAVES, op. cit., p. 40-44.

⁵⁶⁸ WISNIK, op. cit., p. 70-71

⁵⁶⁹ Idem.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Em certo sentido, pode-se dizer que a Tropicália realizou algo como a “desconstrução” da canção. De um lado, efetuou uma mistura de distintos estilos musicais através de citações, apropriações e colagens dos mais distintos elementos que vão desde o universo pop – Beatles, Jimi Hendrix – até a arte “cultura” – quadros de Rubens Gerchman, poesia concreta, instalações de Helio Oiticica – passando pela canção popular mais kitsch – os boleros românticos e as canções “melodramáticas” –, pelas tradições populares rurais e pela musicalidade urbana – o folclore, a música sertaneja nordestina, os sambas e a bossa nova. Por outro lado, boa parte do sentido artístico dessa produção parece somente tornar-se mais devidamente compreensível quando se atenta para além da forma-canção: a poética tropicalista se constituiu também de elementos visuais e de performance, quer seja nas apresentações (cenários, trajes, luzes, comportamento, performance corporal e vocal), quer seja nas capas dos discos produzidos e nos arranjos musicais.⁵⁷⁰ Ademais, e não menos importante, esse movimento efetuou um contundente contraponto em relação à canção engajada.⁵⁷¹ Se nessa última podia-se detectar um sentimento revolucionário e certo otimismo no que se refere à superação do atraso político e social – a ditadura e o subdesenvolvimento –, a Tropicália era dotada de certo traço pessimista, um “pessimismo afirmativo”, por assim dizer, que consistia em reconhecer as disparidades e incongruências do país, mas em um sentido afirmativo, no qual “o colonizado, indicando voluntária e criticamente as marcas de sua humilhação histórica, ‘desreca’, liberta os conteúdos reprimidos e lhes dá uma potência afirmativa”⁵⁷² – traços que, sem nenhum exagero, possuiriam ampla afinidade com certas ideias antropofágicas expressas no modernismo de Oswald de Andrade, uma referência assumida por parte dos tropicalistas.

Não parece absurdo reconhecer a grande relevância artística da canção popular no Brasil. Alguns, como o filósofo Henry Burnett, apontam que ela seria a “maior força estética do Brasil”⁵⁷³ – ainda que não seja o caso para defender intransigentemente essa afirmação, resulta óbvio que a canção tem algo a dizer. De volta ao ponto de partida, se a canção popular de fato perdeu seu lastro – se a canção tal como a conhecemos é algo que diz respeito somente àquilo que passou – “é toda a história da música brasileira que passa a fazer parte do passado

⁵⁷⁰ Cf. NAVES, op. cit.

⁵⁷¹ De fato, pode-se dizer que a Tropicália desestabilizou boa parte do campo cultural do período. Tal feito é exemplar do avanço do aspecto reflexivo desenvolvido pela canção popular. De algum modo, o sistema da música popular chegou a certo estágio de “relativa autonomia”, capaz de gerar um elemento autocrítico, reflexivo, em seu próprio interior.

⁵⁷² WISNIK, op. cit., p. 70

⁵⁷³ BURNETT, Henry. “E quem ouve canção?”. *Trópico*. São Paulo, 28 de fevereiro, 2009.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

e tem pouco ou nada a dizer ao presente”.⁵⁷⁴ Assumir que a relação entre MPB e construção nacional já não vigoram, que um ideal de formação vinculado à canção – seja como horizonte construtivo, seja como alvo da crítica – perdeu sua força, quer pelo próprio enfraquecimento de um projeto desenvolvimentista de país, quer pelo processo de mundialização da cultura,⁵⁷⁵ não significa (ou não deveria implicar automaticamente) o abandono sem mais do potencial crítico, reflexivo, de nossa canção popular. Cindido o referido elo, evidente que parcela considerável de nosso bom cancionista, muitas vezes, tende a reiterar e (re)entoar a “delicadeza perdida”, como se o paradigma construtivo ainda pairasse fantasmagoricamente sobre os sentidos das canções. Um jogo bem próximo da soma zero, ora melancólico, ora pretensamente contemporâneo ao abordar uma realidade fragmentada como dado inelutável. Pois bem, fato é que a canção perdura, ao lado de outros fenômenos musicais mais recentes. Haveria ainda algum potencial reflexivo na canção? Embora não mais hegemônica no âmbito cultural, ela talvez possa ainda exercer algum papel na árdua tarefa de imaginar algum futuro possível a nós mesmos, algo próximo a uma forma de conhecimento. Enfim, não está descartada a possibilidade de, uma vez mais, a canção refletir sobre as questões em jogo em seu próprio tempo.

Depois de tudo, de que modo poderíamos pensar a partir da dimensão estética da canção popular questões existenciais, políticas, prático-cognoscitivas? A canção tal como a conhecemos, a música popular não teria relação com princípios heterônimos de composição que a destituíram de uma real efetividade crítica? Sua origem popular não a deixaria mais propensa a processos de industrialização das mensagens, isso é, à subsunção ante a indústria da cultura, posto que se trata de uma produção formalmente mais débil e, assim dizendo, menos resistente a esse tipo de apropriação?⁵⁷⁶

Uma abordagem crítica possível, seguindo as proposições do filósofo Rodrigo Duarte, consiste em considerar certas produções de canção como possuidoras de uma efetividade “estético-social”. Isto é, do mesmo modo que certas produções com frequência levam a cabo

⁵⁷⁴ ZAN; NOBRE, op. cit.

⁵⁷⁵ Cf. MORELLI, Rita. “O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea”. In: *ArtCultura*, v. 10, n. 16. Uberlândia, jan.-jun., 2008.

⁵⁷⁶ Parece importante não ignorar que a estereotipia formal de boa parte dos repertórios de canção poderia mesmo consistir em uma de suas mais evidentes limitações em termos estéticos – e, por conseguinte, políticos. Muitas vezes, ainda que não sempre, as canções se negam a abandonar a hierarquia de “acompanhamentos” e vozes principais, a função quase reconciliadora dos refrões, a centralidade dos construtos melódicos de poucos compassos, a centralidade da tonalidade, entre outros elementos. Restrita a tais limites, se poderia apontar que a canção reduz sua capacidade expressiva – em termos comparativos a outras formas musicais e artísticas. Assim, muitas vezes a fidelidade à “tradição” do cancionista resultaria, em certo sentido, bloqueadora do desenvolvimento do material.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

um uso reiterado de figuras formais redundantes, “sem o aspecto de inovação quase sempre associado à complexidade formal”, ela seria “politicamente e ideologicamente independente do discurso dominante no capitalismo tardio”⁵⁷⁷ – seguramente se poderia pensar em tais termos acerca daquilo que se denomina canção crítica. Assim, nos fenômenos musicais urbanos que se constituíram em oposição à cultura massiva e que apresentaram elementos estéticos relevantes, bem como, discursos de oposição ao existente, se poderia reconhecer algum potencial crítico. Dito de outro modo, e em consonância com os apontamentos de Eduardo Vicente, a canção crítica se constitui em momento anterior ao da consolidação de um mercado de bens simbólicos no Brasil,⁵⁷⁸ mesmo antes da existência efetiva de uma indústria cultural. Daí, certa resistência de parte desse repertório a uma total integração à engrenagem produtiva.⁵⁷⁹

Enquanto uma forma artística cujo centro é a “palavra cantada” – e, portanto, a voz – a canção poderia assumir um sentido “antropológico” mais aprofundado (se se assume um significado mais amplo do termo). Ao “dar forma à imensa matéria narrável”, as formas poéticas transmitidas pela voz contribuiriam para “criar, confirmar (ou recusar?) o estatuto do homem em quanto tal”.⁵⁸⁰ Nesse aspecto “antropológico” se estabeleceriam relações intersubjetivas inescapáveis. A voz seria aí o que vincula a representação à vida vivida.⁵⁸¹

Donde a canção poderia ser pensada como uma “via de abertura existencial” levada a cabo pelo canto, enquanto realizador da voz, remetindo o ouvinte à “condição fundamental do existir” – como aponta Valverde.⁵⁸² Mais que mero formato musical a canção é “acontecimento exemplar”, e, só posteriormente, discurso. Em razão de sua “oralidade”, a canção estabeleceria uma presentificação, donde uma intersubjetividade inescapável. A voz presente estabeleceria um “reconhecimento” do outro e uma interlocução. Talvez, esses traços gerais da palavra cantada, acontecimento e intersubjetividade, consista em ponto de partida produtivo para dar seguimento às questões aqui rudimentarmente esboçadas.

⁵⁷⁷ DUARTE, Rodrigo. “O critério adorniano”. In: *Trópico*. São Paulo, 28 de fevereiro, 2009.

⁵⁷⁸ Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

⁵⁷⁹ VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod – uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

⁵⁸⁰ ZUMTHOR, Paul, *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 17.

⁵⁸¹ A “palavra cantada”, quando ouvida por alguém, faria presente, personificaria, outro ser humano. Sem dúvida, a presença da voz é primordial nesse processo.

⁵⁸² VALVERDE, Monclar. “Mistérios e encantos da canção”. In: Matos, Claudia Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda Teixeira de. (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 273.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Referências Bibliográficas

BUARQUE, Chico. “Chico contra o cinismo, entrevista com Chico Buarque”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26.12.2004. Ilustrada.

BURNETT, Henry. “E quem ouve canção?”. In: *Trópico*, São Paulo, 28 de fevereiro, 2009.

BURNETT, Henry. “Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?”. In: *Artefilosofia*, nº4. Ouro Preto, jan. 2008, p. 105-123.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CANDIDO, Antonio. “A revolução de 30 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

DUARTE, Rodrigo. “O critério adorniano”. *Trópico*. São Paulo, 28 de fevereiro, 2009.

MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, Nº 34, São Paulo, 1992.

MORELLI, Rita. “O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea”. In: *ArtCultura*, v. 10, n. 16. Uberlândia, jan.-jun., 2008.

NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. “A vida após a morte da canção”. In: *Serrote*, Nº 6, novembro de 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. “O homem que saiu do frio, entrevista com José Ramos Tinhorão”, *Folha de S. Paulo*, 29.08.2004. Mais!

VALVERDE, Monclar. “Mistérios e encantos da canção”. In: Matos, Claudia Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda Teixeira de. (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod – uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

WISNIK, José Miguel. “Entre o erudito e o popular”. In: *Revista de História*, n. 157. São Paulo, 2007.

ZAN, José Roberto. “Música popular brasileira, indústria cultural e identidade”. In: *Eccos: Revista Científica*, v. 3, n. 1. São Paulo, jun. 2001.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Projeto e crítica na era do medo

Jaime Solares Carmona

O urbano

O atentado terrorista do 11 de setembro pode ser considerado um dos marcos do novo século, lado a lado com a crise ambiental⁵⁸³, e a ascensão de governos populistas de extrema-direita ao redor do mundo, constituindo um quadro de profunda ansiedade social. Se o slogan da campanha de Luís Inácio Lula da Silva em 2002 foi “a esperança vai vencer o medo”, é esse mesmo medo vencido que retorna duas vezes maior, quase duas décadas depois. Sob o bordão “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, Bolsonaro se elege mais como um negativo de uma esperança desvalida – simbolizada pelos treze anos de governo petista – do que por uma agenda política consistente (seu programa de governo tinha quase o mesmo número de páginas deste artigo).

Mas como a arquitetura participa desse processo? De que formas seus dispositivos espaciais têm subvertido ou aderido a lógica do medo? Notemos, de partida, que o medo é um dos afetos centrais de nossa época. Diferentemente da questão ambiental, a questão do horror não possui um corpo metodológico de análise e planos de ação. Não confrontamos o medo com pesquisa em tecnologias de “coragem”, “amor” ou “solidariedade”. O medo solicita de nós uma reflexão mais sutil, cuja operacionalidade é sua dimensão menos importante.

A primeira escala de enfrentamento do problema é urbana. O medo seria a consequência direta da violência na cidade, cujas causas são múltiplas e território de importantes disputas de narrativa. Por mais que seja quase consenso que o aumento da criminalidade seja decorrente da desigualdade social e da crise econômica, ainda encontramos uma parcela importante de brasileiros que se importa mais com a punição do que com as causas. Se a maioria dos assaltos são impetrados por pessoas negras, por exemplo, a lógica reacionária logo deduz que o negro possui uma maior tendência genética ao ato criminoso. É uma visão de mundo baseada não mais em fatos, afinal a ciência desmentiu essa tese décadas

⁵⁸³ Em 2007 o Painel Intergovernamental de Mudanças Climáticas – IPCC da ONU indica que a principal causa do aquecimento global são as ações antrópicas.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

atrás⁵⁸⁴, mas numa crença profunda de que a sociedade nada mais é do que a soma de indivíduos, e que, portanto, todo fenômeno social poderia ser explicado por razões de foro íntimo moral. Reproduzindo a máxima católica de que a família é a célula da sociedade (e não o indivíduo, como defende o anarquismo), seria a degradação dos valores tradicionais que conduziria à animosidade entre os iguais.

O medo como paradigma social aprofunda mais ainda essa lógica individualista, e seu reflexo nas cidades é claro: cada vez mais segregadas, as metrópoles pretendem enfrentar o Outro que ameaça o Nós através de dispositivos de isolamento. É característico da classe média urbana a crença de que seria possível solucionar as iniquidades metropolitanas pela simples separação entre o bom e o ruim. Ficou famosa a capa da revista *Veja* de janeiro de 2001 que coloca esses “cidadãos de bem” encurralados pela cidade informal.



Figura 1: capa da revista Veja de janeiro de 2001.

A imagem é esclarecedora desse verdadeiro pavor que esse setor da sociedade parece sentir fora de seu espaço de reconhecimento. Apostando na insuficiência do monopólio da violência do Estado, dá cada vez mais espaço a verdadeiros exércitos particulares e a

⁵⁸⁴ Talvez um dos ramos mais conhecidos da ciência que tenha defendido uma associação biológica a valores morais tenha sido a Frenologia. Também são famosas as teorias do médico italiano Cesare Lombroso (1885-1909), que defendia que a delinquência era um traço nato.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

mecanismos de proteção do corpo ameaçado, que espacialmente significam nada menos que a expulsão do dissenso através da privatização dos espaços de coletividade.

Em seu livro *Urban Control: The Ecology of Fear* (1992)⁵⁸⁵, o sociólogo Mike Davis discorre sobre como o medo pode ser uma dimensão a mais no tecido urbano, criando “meias-luas” no famoso diagrama Burgess, que dividia a sociedade em ocupações concêntricas. Através de seu conceito de “bairros de controle social” (livre tradução) - BCS, o autor fala das diversas modalidades de controle urbano exercida sobre aqueles que seriam indesejados: pessoas em situação de rua, negros, pobres, desempregados, etc. Esse estudo ilustra de que forma as tensões sociais, decorrentes desse pensamento urbano anti-social, se espacializam.



Figura 2: diagrama de burgess, com os setores mais condensados e ligados ao trabalho no centro, e os bairros residenciais de alto padrão nas bordas. O entre seria ocupado pelas meias-luas dos BCS. Autoria própria.

Um outro grande exemplo desse fenômeno são os shoppings center. Diferentemente dos tradicionais mercados de rua, esses espaços concentram a oferta de produtos e serviços através da criação de ambientes socialmente assépticos e politicamente anestésiantes. Orientado pelo valor de troca ao invés do valor de uso, e pela roteirização do circuito de compras, possui diversos mecanismos espaciais de ordenação e alienação do corpo, que vão dos circuitos internos de vigilância até a subtração da dimensão temporal. Fica vetada qualquer atividade que questione a docilização dos corpos comprantes, simbolizando o declínio da esfera pública, de tal forma que “o medo se torna a tônica nas relações humanas,

⁵⁸⁵ Tivemos acesso à versão em espanhol: DAVIS, Mike. *Control urbano: la ecología del miedo*. Barcelona: Virus Editorial, 2001.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

afugentando grandes contingentes humanos da convivência coletiva”⁵⁸⁶. A tensão social implantada nesses espaços se fez sentir principalmente nos “rolezinhos” dos anos 2013.

Às vésperas da ebulição social que viria a levar à derrocada da extrema-direita, os rolezinhos nada mais eram do que a ação espontânea de uma coletividade marginalizada. Tomando para si um espaço que se advoga neutro e feito para todo e qualquer um que queira ali estar, jovens da periferia de diversas cidades do Brasil, reproduzindo a máxima de que você só é alguém se puder comprar, quiseram ser alguém. Ocupando shoppings sem nenhuma mobilização político-partidária, mostraram que um espaço proibido é o antes no plano simbólico.

Assim como as hordas de jovens pobres e em sua maioria negros assustou sobremaneira à elite, uma efeméride que durou menos de dez anos trouxe luz à fragilidade dessa cidade cindida. O curta metragem “Menino-aranha” (2006)⁵⁸⁷ conta a história de um menino pobre nascido em Recife que tinha excepcionais habilidades de escalada, sendo capaz de subir em edifícios de 30 andares para cometer pequenos furtos. Morto aos 9 anos, o infante se deixava ser preso para poder ser cuidado pelas detentas. Há de se perguntar o que significa escalar, e o que significa roubar para uma criança. Como pode-se ouvir no meio do curta, “a forma como ele estruturou sua aventura foi como ele estruturou sua defesa”. E era essa aventura que dava aos muros a espessura de um papel, e às torres a altura de um poste, sendo capaz de imaginar uma cidade da pura transição, onde nem o mais privado dos espaços está a salvo da vontade de comunicação. A aventura de se comunicar com o outro.

Esses dois casos sugerem, como nos lembra Michel Foucault, que onde há poder há resistência. O que chama a atenção nesses casos é a forma não-planejada dessas reações, quase instintivas e acaso da pura latência que a imposição de formas de segregação impõe sobre os corpos escamoteados da cidade. A aposta no muro, no entanto, permanece⁵⁸⁸.

O mais recente caso é o muro norte-americano que pretende impedir a entrada de imigrantes mexicanos e latino-americanos nos Estados Unidos. Mais retórica do que de um

⁵⁸⁶ BITTENCOURT, Renato N. “O sistema panóptico da topologia do Shopping Center, a assepsia humana e a exclusão sócia da pobreza”. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 139. 2012, p. 92-102.

⁵⁸⁷ Documentário dirigido por Mariana Lacerda, lançado em 2008 e vencedor do prêmio de Melhor Diretor Estreante no Festival de Curtas de São Paulo em 2008 e de Melhor Filme no Festival do Juri Popular em 2010.

⁵⁸⁸ Hoje há diversos meios de comunicação que fizeram estudos sobre o fenômeno dos muros ao redor do mundo. Duas reportagens importantes sobre o assunto são as do jornal Folha de São Paulo chamado “Um mundo de muros” de 2013, disponível em: <<https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/>>; e também a do jornal inglês The Guardian, que em 2013 lançou um mapa interativo de casos paradigmáticos, disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2013/nov/walls#intro>>.

projeto de ação, o muro do presidente Donald Trump é uma falácia que só pode ser respondida com ironia. Foi assim que surgiu o muro rosa do escritório mexicano Estudio 3.14, inspirado nos tons terrosos da obra do arquiteto Luis Barragán, propondo o projeto conceitual deste monumento à imbecilidade humana.

O arquitetônico

Até agora falamos da questão do medo na arquitetura em sua dimensão urbana, e até mesmo nacional. Devemos admitir, contudo, que sua dimensão menos visível e mais problemática se localiza dentro dos procedimentos da arquitetura que não dizem respeito a mecanismos diretos de segregação. Muito além de ser pensado e discutido enquanto dispositivo de poder, como no caso dos bancos anti-mendigo, câmeras, muros, grades, sistemas de vigilância, etc., importa-nos agora discorrer sobre o que se perde ao considerar a arquitetura como simples oposição de matérias de vigilância, dominação, controle e segregação.

O medo como afeto dirigente da razão contemporânea na arquitetura brasileira se faz sentir através de seu “narcisismo das grandes diferenças”, termo do psicanalista Christian Dunker⁵⁸⁹ ao se referir ao que seriam os condomínios da esquerda, espécie de visão espelhada dos tradicionais condomínios identificados com uma ideologia de direita. Esse cordão de isolamento de agentes do campo progressista explicaria a reprodução, ainda hoje, de um léxico moderno da prática da arquitetura. Através de uma “ação crítica da purificação”, a prática projetual brasileira tem se auto isolado da convulsão social na qual se insere e com quem visa dialogar. O caso das favelas é exemplar.

Se analisarmos com vagar diversos projetos de escritórios paulistanos, especialmente no ciclo de concursos públicos no Renova São Paulo (2011-2013), encontraremos um sem número de projetos similares. Lançando mão de lâminas apoiadas em pilotis, esplanadas e a constituição de eixos regulares de mobilidade, os procedimentos arquitetônicos desses projetos muito pouco diferiam dos projetos do BNH ou Projetos Cingapura de décadas anteriores, reconhecidos fracassos urbanísticos. Fazendo concessões aqui e ali, ainda encontram uma geratriz de desenho profundamente enraizada numa lógica de negação da cidade histórica e/ou informal.

⁵⁸⁹ DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: Políticas do sofrimento*. São Paulo: Ubu editora, 2017.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Há quem diga que as determinantes econômicas e políticas constrangeriam o arquiteto a buscar as formas mais elementares de construção e plasticidade. Mas esse argumento é, sem dúvidas, insuficiente para explicar o resultado alcançado. Hoje sabemos que o discurso de que uma boa forma arquitetônica resulta da resposta racional e funcional às demandas que se apresentam não passa disso: um discurso. O desenho positivo do pensamento moderno mostrou reiteradamente suas insuficiências, deixadas à mostra pelas diversas correntes pós-modernas dos anos 1960 a 1980. O que sustenta a contínua busca pela forma pura ainda hoje se calca muito mais em um instinto de autopreservação – portanto, resposta de medo – do que a uma vontade genuína de emancipação das forças sociais.

Devemos nos perguntar por que, quando interpelado pela complexa realidade social brasileira, o arquiteto retorna à forma moderna, e não, por exemplo à forma eclética, ou colonial. A sugestão parece piada, e seria, se isso não tivesse ocorrido diversas vezes ao longo da história. Os casos mais notáveis desse impulso reacionário são a arquitetura neoclássica do III Reich, mas também o revival *Arts & Crafts* do irmãos Krier quando de seu flerte com a monarquia inglesa. São linguagens que buscam, ao mesmo tempo, um passado glorioso, e uma rejeição de um presente sem marcos simbólicos significativos. No caso brasileiro, esse retorno não é exatamente reacionário, ainda que conservador.

Sua insistência na linguagem moderna revisitada soa como uma eterna revolução que se retroalimenta até sua complexa exaustão. Recordar, por ironia da história, quando Stalin – representante da revolução socialista mais importante do século – escolhera como linguagem de seu governo não o construtivismo russo, com sua enorme potência estética, mas o realismo soviético, digno dos czares. Esse afeto de conservação representa uma crise de imaginação. Parafraseando a exposição *Não podemos construir o que não podemos imaginar primeiro*⁵⁹⁰, que ocorreu no Paço das artes em 2017, é o caso de pensar se a crise de autenticidade pela qual passa nossa arquitetura não é uma crise de primeiridade: teríamos nos tornado incapazes de fecundar nossa imaginação com a instabilidade da dúvida. Ao retornarmos às formas autônomas, como nos lembra Luiz Recaman e Leandro Medrano em sua pesquisa sobre a obra de Vilanova Artigas⁵⁹¹, começamos a perpetuar uma resposta à uma metropolização que nega os valores progressistas defendidas por essa arquitetura.

⁵⁹⁰ A exposição inaugurada em 28 de novembro procurava discutir nosso futuro comum, as utopias de nossos dias. Chama a atenção a diversidade dos artistas (desde o curador negro e gay até artistas trans) e de trabalhos, que incluem instalações, performances, desenhos e fotografias.

⁵⁹¹ MEDRANO, Leandro; RECAMAN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Através da análise da evolução das casas do mestre paulista, os autores demonstram como a grande cobertura (paradigmático no edifício da FAU USP de 1969), a progressiva redução das fenestraçãoes, e a hipertrofia dos espaços comuns internos são uma resposta formal a uma cidade irreconhecível, que abriu mão de um crescimento ordenado, produzindo assim uma arquitetura essencialmente antiurbana. Essa ambiguidade crítica da sintaxe brutalista também pode ser observada no Edifício Louveira (1946), que, como defendem os autores, exprime as forças constitutivas da nova urbanidade nascente, localizada entre um bairro de mansões isoladas no lote e um zoneamento modernista que prevê a verticalização na cidade⁵⁹².

É Teresa Caldeira, em seu estudo sobre os enclaves da cidade de São Paulo⁵⁹³ (entendidos como espaços pretensamente autossuficientes e socialmente homogêneos), que aproxima a forma arquitetônica moderna às estratégias de segregação urbanas do grande capital:

Para atingir seus objetivos de isolamento, distanciamento e exclusão, os enclaves fortificados utilizam-se de alguns instrumentos de desenho que são, na verdade, instrumentos do planejamento urbano e da arquitetura modernistas. Vários efeitos do planejamento urbano modernista são similares aos dos novos enclaves, sugerindo a necessidade de olhar com mais cuidado para o que eles têm em comum.⁵⁹⁴

Ao discorrer sobre as quatro formas desses enclaves, a autora deixa claras as filiações entre as duas arquiteturas – a moderna progressista e a contemporânea reacionária – e nos faz pensar quais seriam os elementos dessa primeira arquitetura que são abandonados ou suprimidos por esses enclaves. A primeira forma seriam os dispositivos de separação, como muros, elemento abolido pela utopia moderna, mas que permanece nos grandes vazios urbanos. Em seguida, temos os sistemas privados de segurança, sem dúvida desencorajados pela tectônica moderna, mas presente nos discursos de otimismo tecnológico e enublamento físico das práticas contemporâneas⁵⁹⁵. O terceiro método discutido é o ensimesmamento desses enclaves, especialmente pela negação da forma-rua, artefato urbano radicalmente negado pelos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna do entre-guerras. E por fim,

⁵⁹² MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. “Vilanova Artigas e o Condomínio Louveira. Verticalização e ordem urbana”. *Arquitextos*, ano 16, n. 191.00. São Paulo: Abr. 2016. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.191/6003>>. Acesso em: 28 Jul. 2019.

⁵⁹³ CALDEIRA, Teresa P. do Rio. “Enclaves fortificados: A nova segregação urbana”. *Revista Novos Estudos*, n. 47. Rio de Janeiro: Març. 1997, p. 155-176. Disponível em:

<http://reverbe.net/cidades/wp-content/uploads/2011/08/Enclaves_fortificados_segregacaourbana.pdf>. Acesso em: 23 Jul. 2019.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁹⁵ Cf. WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*. São Paulo: Ubu, 2018.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

a autossuficiência desses espaços, que buscam prescindir da vida urbana, tornando-se insubmissos às lógicas do espaço público e das instituições que compõe a vida republicana.

Como podemos observar, essas formas segregacionistas possuem uma gênese moderna, mas não se esgotam nelas. Quanto a essa contradição a autora afirma: “os elementos mantidos são aqueles que destroem o espaço público e a vida social moderna (...) os elementos modificados ou abandonados são os que pretendem criar igualdade”⁵⁹⁶. Seria insuficiente, a partir dos argumentos de Caldera, supor que a simples manutenção das estratégias arquitetônicas modernas da igualdade, como a fachada de vidro ou a uniformidade no desenho, responderia às demandas de sociabilidade de nossos tempos.

Ainda que a teoria tipológica desenvolvida por Aldo Rossi em *Arquitetura da Cidade* (1966) seja muito convincentes no sentido de demonstrar como nem sempre a forma histórica corresponde à sua função, será oportuno pensar o que, na forma moderna, perpassa todo espectro ideológico do pavor urbano, indo do condomínio da direita e a aposta na irmandade dos idênticos, até o condomínio da esquerda, com seu autoisolamento de purificação. Nesse sentido, projetos como o de Reconversão Urbana do Largo da Batata (Prefeitura Regional de Pinheiros), tipo como exemplar da ação de um Estado dirigido pelas forças do capital, e o Plano Urbanístico Parque Dom Pedro II (Una Arquitetos, H+F Arquitetos, Metrópole Arquitetos, Lume), debitário de uma escola paulista de cunho progressista, apresentam muito mais similitudes do que diferenças.



Figura 3: vista aérea do Largo da Batata.

⁵⁹⁶ CALDERA, 1997, p. 169.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 4: projeto para Parque Dom Pedro II.

O que, no rolamento histórico da forma-caixa de concreto, do grande vão, da transparência material e dos vazios públicos se conecta ou não com uma sociedade do medo? Atravessados pelos regimes de visualidade que busca solapar contradições e instaurar a constante vigilância, quais os caminhos do entre, da sombra, do corpo performático seriam possíveis hoje? Pois se a todo momento nossos corpos são observados e docilizados, qual a ambiguidade que formas urbanas como a do grande vazio projetam em nós? Uma possível resposta está em analisar um último elemento: o horror a espaços da multidão, a espaços abertos, a agorafobia.

Em 1889 o urbanista Camilo Sitte, respondendo ao nascente urbanismo moderno, escreveu o livro *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. Nele advoga contra a indiferenciação dos espaços industriais, e defende o espaço diferencial histórico. É ele quem pela primeira vez associa o vazio desproporcional do urbanismo moderno à agorafobia. Mais do que uma mera reação ao nada, esses negativos da forma urbana deslocariam o sentido e conduziriam o corpo à sua explosão. Seja no dia 1 de maio, com a alucinante ocupação das Praça da Paz Celestial por coordenação estatal, seja no dia a dia, quando quase ninguém ousa atravessar o nada que se desdobra à vista, nunca o corpo consegue atingir uma intimidade que lhe recomponha a integridade. Despejado da primeira arquitetura simbolizada pelo útero da mãe, não encontramos nem na multidão, nem em nosso isolamento, o conforto corpóreo.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Vale lembrar que a agorafobia não é um fenômeno apenas espacial. Esther da Costa Meyer explora a dimensão temporal do fenômeno em seu artigo *La Donna è Mobile: Agoraphobia, Women and Urban Space*⁵⁹⁷. Nele destaca o alto índice de agorafobia nas mulheres suburbanas, identificando esse pânico como uma patologia urbana. Em suas palavras: “And time, not just space, is also a constituent element of agoraphobia; at night, in most large cities, all women are agoraphobic.”⁵⁹⁸ Essa ubiquidade reforça a tese de que nenhum espaço é neutro, mas sim constituído de uma relação móvel entre corpo social e matéria espacial.

O fenômeno estudado sugere que a agorafobia alegoriza uma divisão sexual do trabalho, que inscreve nos corpos os regramentos de ocupação do espaço urbano. Não por acaso as prostitutas acumulam tantos apelidos pejorativos relacionados à sua liberdade de circulação: mulher da rua, dama da noite, rampeira, etc. Sempre vistas como um misto de ameaça e desejo, elas se transformavam nas Geni de uma sociedade hipocritamente decadente. A caça a seus corpos é vista desde seu encarceramento nos manicômios⁵⁹⁹, até quando do emparedamento dos bares e motéis relacionados à sua atividade no centro de São Paulo.

Todas essas questões retornam incessantemente a todos e todas que querem imaginar uma sociedade que se agence a partir de outro afeto que não o medo. Nan Ellin fala de uma *architecture of love* (arquitetura do amor, livre tradução)⁶⁰⁰. Hashim Sarkis, arquiteto libanês curador da próxima Bienal Internacional de Arquitetura, aposta no tema “Como viveremos juntos?”, enquanto que diversas ações, que vão desde jogos de queimada no Largo do Arouche⁶⁰¹ até a instalação artística de gangorras no muro que separa o México dos EUA⁶⁰² visam aceitar a distribuição desigual do medo no espaço e as formas de reivindicação da diferença.

Talvez seja o caso de, como o menino aranha, transformar a cidade em aventura, desidratar o que nos separa e através da violência lúdica, invadir duplamente o espaço

⁵⁹⁷ In. AGREST, D; CONWAY, P.; WEISMAN, L. K. *The Sex of Architecture*. Boston: Harry N Abrams, 1996.

⁵⁹⁸ MEYER, 1996, p. 153.

⁵⁹⁹ Cf. ARBEX, Daniela. *O Holocausto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

⁶⁰⁰ ELLIN, Nan. *Architecture of Fear*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1997.

⁶⁰¹ As queimadas são organizadas pelo Coletivo Aroucheanos, que além dessa atividade organizam diversas ações de formação e discussão do espaço público do Largo do Arouche, identificado como território LGBTI+ na cidade de São Paulo.

⁶⁰² Projeto dos professores universitários Ronald Rael e Virginia San Fratello.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

privado, deixando no palimpsesto urbano nosso rastro – estivemos ali – e nossa ausência – e queremos voltar.

Referências Bibliográficas

AGREST, D; CONWAY, P.; WEISMAN, L. K. *The Sex of Architecture*. Boston: Harry N Abrams, 1996.

ARBEX, Daniela. *O Holocausto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

BITTENCOURT, Renato N. “O sistema panóptico da topologia do Shopping Center, a assepsia humana e a exclusão sócia da pobreza”. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 139. 2012, p. 92-102.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. “Enclaves fortificados: A nova segregação urbana”. *Revista Novos Estudos*, nº 47. Rio de Janeiro: Març. 1997, p. 155-176.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: Políticas do sofrimento*. São Paulo: Ubu editora, 2017.

DAVIS, Mike. *Control urbano: la ecologia del miedo*. Barcelona: Virus Editorial, 2001.

ELLIN, Nan. *Architecture of Fear*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1997.

MEDRANO, Leandro; RECAMAN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

_____. “Vilanova Artigas e o Condomínio Louveira. Verticalização e ordem urbana”. *Arquitextos*, ano 16, n. 191.00. São Paulo: Abr. 2016. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.191/6003>>. Acesso em: 28 Jul. 2019.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*. São Paulo: Ubu, 2018.

A recepção feminista de *Les Femmes d'Alger*, de Picasso: um caso emblemático

Janaína Nagata Otoch

Ao escrever sobre *Les Femmes d'Alger* (1907), de Picasso, o poeta, crítico e escritor francês André Salmon definiu as cinco figuras femininas na pintura como “problemas nus”. Pela primeira vez, dizia Salmon, a arte do jovem artista espanhol não se mostrava “nem trágica e nem passional”: os nus na pintura eram “quase que inteiramente livres de humanidade”, como “números brancos em um quadro negro”⁶⁰³.

Eram os gloriosos anos do cubismo, o calendário marcava 1912 e *Les Femmes d'Alger* havia sido pintada há apenas cinco anos. Pouco tempo depois, foi a vez do marchand de Picasso Daniel-Henry Kahnweiler versar sobre a pintura. De acordo com ele, *Les Femmes d'Alger* expunha (não obstante sua falta de unidade) a luta titânica contra os problemas formais que determinariam aquilo que viria despontar alguns anos mais tarde na obra de Picasso. Em linhas gerais, ela era um marco fundamental para as “origens do cubismo”⁶⁰⁴.

Durante as seis décadas seguintes, a literatura mais consagrada sobre a obra (com suas variantes fundamentais) a interpretará, em grande medida, em vista do cubismo e de seus problemas formais. Nesse ínterim, a pintura se converteu em um “paradigma da arte moderna”, num marco decisivo para a pintura do século XX.

Até que na década de 1970, Leo Steinberg publicará “O Bordel Filosófico”⁶⁰⁵, um ensaio decisivo para transformar a maneira como interpretamos *Les Femmes d'Alger*, no qual reivindicará seu sentido “sexual” – um traço marcante que até então não havia recebido suficiente atenção da fortuna crítica. Em seu ensaio, Steinberg propõe, de início, revisitar os inúmeros esboços e desenhos preparatórios para a pintura. Ao submetê-los a um olhar meticuloso, notará que os primeiros deles não apresentavam somente as cinco figuras femininas que vemos na solução final do quadro, mas também duas figuras masculinas posteriormente eliminadas: um estudante de medicina que, à esquerda, anunciava sua entrada no recinto com um crânio entre as mãos e um marinheiro, sentado em meio às mulheres no

⁶⁰³ Cf. SALMON, André. *La jeune peinture française*. Paris: Société de Trente, 1912, p. 3.

⁶⁰⁴ KAHNWEILER, Daniel-Henry. *The Rise of Cubism*. Nova York: George Whittenborn, 1949, p. 6-7.

⁶⁰⁵ STEINBERG, Leo. “The philosophical brothel”. In: *October*, Vol. 44, Primavera de 1988 (1972), p.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

bordel. Essa observação não era exatamente nova: antes de Steinberg, outros já haviam, à sua maneira, atentado para o mesmo fato. Alfred. Barr Jr.⁶⁰⁶, o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York e um célebre intérprete da obra de Picasso, por exemplo, havia formulado a hipótese de que a presença do estudante de medicina e do marinheiro nesses desenhos preparatórios era um indício de que a pintura, inicialmente, era concebida como uma espécie de *memento mori*. Segundo esse raciocínio, a dimensão alegórica da pintura seria um traço que Picasso (antimoralista por princípio) não tardaria em suprimir: tratava-se, naquele momento, de dar os primeiros passos rumo à intrépida caminhada que conduzirá à criação do cubismo.

Havia nos desenhos preparatórios, de fato, uma espacialidade e uma dramaticidade altamente teatrais que lhes conferiam um aspecto barroco, aparentemente narrativo ou mesmo alegórico – o que se modificou drasticamente com a exclusão das figuras masculinas. Um dos grandes feitos de Steinberg talvez tenha sido demonstrar a existência de um elo entre a derrogação das dimensões narrativa e alegórica, a supressão das figuras masculinas e o total isolamento das cinco prostitutas na pintura. Se nos esboços iniciais as prostitutas no bordel interagiam entre si e com as figuras masculinas no interior da composição (obedecendo a uma unidade espaço-temporal contígua à obra), na solução final cada uma delas passa a dirigir-se única e exclusivamente ao espectador fora do quadro. Ele é, doravante, arrebatado para o centro da pintura, ainda que se situe no exterior dela. Isso faz com que a unidade de *Les Demoiselles*, conhecida por suas rupturas estilísticas internas, passe a residir sobretudo em sua consciência – isto é, “na consciência aterradora de um observador que se vê visto”⁶⁰⁷.

De sorte que de uma obra interpretada, via de regra, como um prenúncio das inovações cubistas que tão decisivamente marcaram a arte do século XX, *Les Demoiselles* se converterá em uma pintura que expressa o “embate entre os sexos”⁶⁰⁸, que põe em primeiro plano as relações entre o quadro, o olhar do espectador e sua posição subjetiva. Trata-se, segundo Steinberg, de uma “metáfora visual do coito”⁶⁰⁹ e também de uma “onda de agressão feminina”⁶¹⁰.

Reorientaram-se, então, os olhos a encarar *Les Demoiselles*. Seria difícil, afinal, seguir confiando em uma visão que as concebia as figuras femininas na pintura como “problemas

⁶⁰⁶ BARR JR., Alfred H. *Picasso: Forty Years of His Art*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1939, p. 57-60.

⁶⁰⁷ STEINBERG, op. cit., p. 13.

⁶⁰⁸ Ibid, p. 10.

⁶⁰⁹ Ibid, p. 24

⁶¹⁰ Ibid, p. 12.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

nus” ou como “números brancos em um quadro negro”: de agora em diante, elas haviam se convertido em “nus problemáticos”, corpos que pertencem inequivocamente a cinco prostitutas em um bordel. Uma reviravolta sem iguais, cujo impulso inicial, como não é de se surpreender, foi lançado por Leo Steinberg, insigne pelo vigoroso compromisso em formular “outros critérios”⁶¹¹ para refletir sobre a arte moderna e contemporânea – critérios para além daqueles que, na esteira de Roger Fry, Clive Bell e, posteriormente, Clement Greenberg, haviam se tornado cruciais (e mesmo hegemônicos) para a crítica de arte.

Mas os anos de 1970 não foram apenas os anos de revisão dos parâmetros que alicerçavam o formalismo greenberguiano. Eles viram também o florescer de uma revigorada crítica feminista, empenhada em desconstruir os preconceitos enraizados tanto na produção artística quanto nas narrativas sobre arte. Não é fruto do acaso que a partir da década de 1980 (pouco depois da publicação de “O Bordel Filosófico”) a prerrogativa masculina do olhar em *Demoiselles* tenha sido sucessivamente denunciada pela crítica feminista em questão⁶¹². Se a pintura era concebida como um “encontro sexual” cujo protagonista era o espectador, quem seria então esse espectador?

Carol Duncan, em um texto intitulado “The MoMA’s Hot Mamas”⁶¹³ (1989) foi a primeira a chamar atenção para o fato de que ele era não apenas implicitamente um homem, mas um branco, heterossexual e europeu – e por tomá-lo como universal, o “Bordel Filosófico”, conseqüentemente, era um ensaio androcêntrico. Duncan o formulava ironicamente: se *Les Demoiselles* são como “uma metáfora visual da penetração”, as mulheres tornam-se “anatomicamente inaptas para experienciar o pleno significado da obra”. Steinberg não tardou em refutá-lo, e o ponto gerou uma contenda nas páginas da revista *Art Journal*⁶¹⁴. A réplica foi proferida em tom igualmente sarcástico: para o crítico, não eram os equipamentos anatômicos o que impediam Duncan de entender suas proposições sobre *Les Demoiselles d’Avignon*, faltava-lhe mesmo imaginação. O que logo será rebatido: para Duncan, quem carecia de imaginação era precisamente Steinberg, que não conseguia conceber – para além

⁶¹¹ Faz-se referência ao conhecido ensaio: STEINBERG, Leo. “Outros Critérios” [1968-72]. In: *Outros Critérios: Confrontos com a Arte do Século XX*. Tradução de Célia Euvaldo, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 79-127.

⁶¹² A primeira das denúncias mais significativas foi proferida por Norma Broude. Cf. BROUDE, Norma. “Picasso, Artist of the Century (Late Nineteenth)”. *Arts*, (outubro, 1980), p. 84-86. Ela não se referia, no entanto, especificamente a *Les Demoiselles d’Avignon*, mas à obra de Picasso como um todo.

⁶¹³ DUNCAN, Carol. “The MOMA’s Hot Mamas”. In: *Art Journal*, Vol. 48, No. 2, Images of Rule: Issues of Interpretation (verão de 1989), p. 171-178.

⁶¹⁴ Cf. STEINBERG, Leo; DUNCAN, Carol. “From Leo Steinberg”. In: *Art Journal*, Vol. 49, No. 2, Depictions of the Dispossessed (verão de 1990), p. 207.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

de suas fantasias de poder e opulência – por que “as degradadas e obscenas *Demoiselles* são capazes de repelir e enfurecer uma mulher”⁶¹⁵.

É claro que a troca de farpas, nesse caso, é somente o epifenômeno de um embate mais denso que permeia a discussão sobre *Les Demoiselles*. Talvez mais interessante que deter-se na peleja motivada pelo tom bélico do texto de Duncan e pela defesa tipicamente reativa de Steinberg seja refletir sobre alguns dos pressupostos subjacentes aos argumentos de Duncan e que talvez tenham sido – ainda que indiretamente – parte dos motivos pelos quais Steinberg não hesitou em desqualificá-los. Ao fim e ao cabo, a leitura de Steinberg casou abalo inigualável, e segue dentre as mais comentadas e relevantes a respeito da pintura em questão – por mais pertinentes que sejam as denúncias que lhe foram dirigidas.

As dissimuladas e poderosas mães da arte moderna

Em “The MoMA’s Hot Mamas”, Carol Duncan define *Les Demoiselles* como uma dentre as principais “imagens de poder” [images of rule] do Museu de Arte Moderna de Nova York, não por figurar situações de poder ou ferramentas de coerção propriamente ditas, mas por funcionar como artefato ideológico. A pintura está entre os *highlights* da coleção e é peça fundamental do que a autora define como o “ambiente masculinizado” da instituição.

Duncan dá ênfase ao papel de “mães” progenitora do cubismo que *Les Demoiselles* desempenha no espaço expositivo do MoMA – fato potencializado pela sua posição em relação às demais pinturas na sala, por sua escala monumental, etc. Para ela, a posição de destaque que a obra assume nos discursos e narrativas sobre arte moderna não está dissociada – ao contrário do que poderia parecer a princípio – do sentido sexual (ou melhor, *pornográfico*) tácito da pintura, assegurado pela hierarquia entre observador-objeto que veio a substituir e tornar implícita a assimetria entre homem-mulher (antes evidente nos desenhos preparatórios). Trata-se, para a autora, de uma ferramenta poderosa para asseverar ao espectador masculino a prerrogativa da visão – isto é, o seu lugar privilegiado em relação ao objeto observado – proporcionando-lhe um momento revelatório sobre a mulher, e, simultaneamente, sobre os rumos da arte moderna. Nessa seara, as próprias mulheres são excluídas da possibilidade de desfrutar da arena privilegiada da alta-cultura: elas poderão ver a obra, mas jamais estarão aptas para experienciá-la em seu sentido pleno.

⁶¹⁵ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Para sustentar seu argumento, Duncan cotejará as pinturas que analisa a uma imagem do corpo de uma mulher tal como figurado em propagandas de roupas íntimas da marca *Penthouse*, espalhadas por pontos de ônibus em Nova York no final da década de 1980. Segundo a autora, o artifício utilizado em ambos os casos é semelhante: manter sob disfarce o conteúdo pornográfico que preside as imagens, forjadas para estimular o desejo erótico em consumidores de gênero masculino e, assim, garantir-lhes sua superioridade sobre as mulheres. Essa superioridade só é possível porquanto as imagens sejam produzidas por homens e para o deleite de homens, em um processo que exclui as mulheres da cadeia produtiva e retira-lhes a possibilidade de disfrutar da imagem em sentido pleno – de modo semelhante ao que ocorre no caso de *Les Demoiselles d'Avignon*.

A crítica de Duncan ao uso ideológico que o Museu de Arte Moderna de Nova York faz da pintura é acurada, embora haja, na comparação entre *Les Demoiselles* e as imagens pornográficas do anúncio de roupas íntimas, ao meu ver, certa incoerência. Isso porque subjaz à lógica do anúncio publicitário uma promessa de prazer ao observador masculino, ao menos a nível visual. Essa promessa, fator indissociável do elemento pornográfico da propaganda em questão, não se cumpre de forma satisfatória em *Les Demoiselles d'Avignon*.

Talvez esse seja o calcanhar de Aquiles dessa análise: ela não promove uma discussão sobre a pintura propriamente dita, sobre suas particularidades, sobre a estrutura que a rege ou tampouco sobre sua recepção em sentido amplo. De modo que lhe escapa o fato de que se *Les Demoiselles* é, por certo, destinada a observadores masculinos, não podemos descartar que a maior parte dos homens que a viu pela primeira vez nas condições privilegiadas do estúdio de Picasso (Matisse, Braques, Derain) não conseguiram reconhecer-se em sua condição de principais endereçados⁶¹⁶. As reações foram as mais diversas, mas quase sempre estupefatas: *Demoiselles* lhes parecia um “fracasso”⁶¹⁷, “uma bagunça horrível”⁶¹⁸, “algo terrível e monstruoso”⁶¹⁹, “uma tragédia”. Um célebre crítico e jornalista francês chegou a sugerir a Picasso que tentasse a caricatura. Não por acaso, frente ao arsenal de reações estupefatas,

⁶¹⁶ Quanto a esse aspecto, Tamar Garb nota que uma das primeiras reações positivas à pintura partiu de uma mulher: Gertrude Stein. Cf. GARB, Tamar. “To kill the Nineteenth Century: Sex and spectatorship with Gertrude and Pablo”. In: GREEN, Christopher. (Org.) *Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 55-76.

⁶¹⁷ “A failure” foi a reação de Daniel Henri Kahnweiler tal como relatada por Richardson. RICHARDSON, John. *A Life of Picasso: 1907-1917*, vol. 2. Londres: Random House, 1996, p. 34.

⁶¹⁸ “An horrible mess”, nas palavras de Leo Stein. Stein apud Daix. *Picasso: Life and Art*. Nova York: New York Graphic Society, 1993, p. 79.

⁶¹⁹ Kahnweiler apud Daix, op. cit., p. 81.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Yve-Alain Bois tenha sugerido que *Demoiselles* seja uma pintura que angaria um fundamento libidinal semelhante ao do complexo de castração freudiana⁶²⁰.

Cumprе assinalar que a interpretação de Duncan foi escrita sob o estímulo (direto ou indireto) do conceito de *male gaze* que deriva do difundido e crucial ensaio “O prazer visual e o cinema narrativo” (1973), de Laura Mulvey crucial para o desenvolvimento de uma crítica feminista no campo disciplinar da história da arte⁶²¹. Ao transitarmos entre a experiência do cinema e a experiência da pintura, no entanto, algumas questões específicas devem ser consideradas: haveria, de fato, um estímulo escopofílico em *Les Demoiselles*? Será possível pensar na experiência que a pintura proporciona como aquela do prazer ou do gozo visual, que dá sustento às teorias do *male gaze*? A estrutura da pintura, ademais, obedece a um imperativo narrativo comparável ao do cinema?

Coube a Anna C. Chave, alguns anos depois, examinar o arsenal de respostas negativas a *Les Demoiselles d'Avignon*, proferidas sobretudo por espectadores homens que se sentiam atacados pela pretensa “violência” e “agressividade” da pintura, por sua “brutalidade”, pelo aspecto “monstruoso” e “cadavérico” das mulheres retratadas⁶²². No artigo “New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism” (1992), não se detém somente nas primeiras respostas à pintura, mas na história de sua recepção em sentido amplo, encontrando mesmo em análises mais recentes os traços de uma relação hostil em relação ao corpo das mulheres retratadas⁶²³. A própria pintura, para Chave, põe em evidência essa hostilidade: nela, o corpo feminino é um *locus* privilegiado para os ataques formais através dos quais a pintura de vanguarda, ao longo do século XX, impôs seu paradigma (que carrega implícita uma atitude viril e mesmo misógina em relação ao corpo das mulheres)⁶²⁴.

Frente a essa atitude, Chave sinaliza sua disposição em identificar-se com as prostitutas em *Les Demoiselles*, vistas como vítimas de Picasso, dos espectadores e da sociedade ocidental – o que não necessariamente implica em desprestigiar a obra em questão.

⁶²⁰ BOIS, Yve-Alain. “Painting as a Trauma”. In: GREEN, op. cit., p. 31-54.

⁶²¹ MULVEY, Laura. “O prazer visual e o cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983, p. 437-453. A influência de Mulvey no artigo de Duncan foi notada por Lisa Florman. Cf. FLORMAN, Lisa. “The Difference the experience makes in ‘The Philosophical Brothel’”. In: *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 4 (Dezembro, 2003), p. 779.

⁶²² Repare-se, não obstante, que mesmo Duncan havia definido as *Demoiselles* como “obscenas e degradadas”.

⁶²³ CHAVE, Anna C. “New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*: Gender, Race and the Origins of Cubism”. In: *The Art Bulletin*. Vol. 76, No. 4 (Dezembro, 1994), p. 596-611.

⁶²⁴ *Ibid*, p. 610.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Se, para ela, as *Demoiselles* são a expressão da misoginia que preside a produção artística no século XX, elas podem também ser consideradas, em certo sentido, um emblema de sua falência. Trata-se do sintoma de “um medo que trespassa, em espiral, toda a sociedade ocidental do século XIX ao presente: o medo das mulheres e do outro, incluindo-se o negro, com sua capacidade de usurpar o papel masculino e as prerrogativas ocidentais”⁶²⁵. O sintoma da crise da cultura falocêntrica, doravante convertido em seu maior monumento.

Esta leitura é perspicaz e tem o mérito de empreender um esforço de denúncia que segue imprescindível, mesmo hoje. Isso se torna ainda mais evidente se considerarmos, por exemplo, que dois anos após a publicação do artigo de Chave, William Rubin – um rigoroso intérprete da obra de Picasso, então curador de pintura do MoMA – produziu um dos mais detalhados estudos sobre *Les Demoiselles* realizados até hoje, no qual defende que a dimensão trágica e a extrema plasticidade do corpo das prostitutas nessa pintura devem-se, em parte, ao temor e ao fascínio mórbido de Picasso em relação aos efeitos das doenças venéreas que assolavam a Europa virada do século⁶²⁶. Para amparar sua interpretação, chega a comparar a imagem das cinco prostitutas em *Demoiselles* a fotografias de rostos gravemente devastados pela *osteosyphilitis* em estado avançado⁶²⁷. (A comparação soa tão exagerada que faz com que as prostitutas na pintura pareçam imbuídas de uma força e vitalidade que os rostos espoliados definitivamente não apresentam, tornando tentador atribuir o impulso de patologização do corpo feminino não às fantasias de Picasso, mas sim às de Rubin).

Digressões à parte, sem deixar de reconhecer a relevância da interpretação de Anna Chave, gostaria de finalizar minha apresentação comentando também algumas de suas limitações, que são, de todo modo, fatores de impulsão para que voltemos a revisitar *Les Demoiselles d'Avignon* com olhar crítico.

A principal delas é que o argumento de que as *Demoiselles* são o mais evidente sintoma da misoginia que alicerça a subjetividade ocidental é sustentado por uma análise “literalista” da pintura, que considera as prostitutas na obra como referentes de prostitutas reais, de carne e osso. No esforço por identificar-se com as figuras representadas, Chave chega a comparar, inclusive, a condição das *Demoiselles* com a situação atual de trabalhadoras sexuais do bairro do Brooklin, nos Estados Unidos – adotando uma postura

⁶²⁵ Ibid, p. 606.

⁶²⁶ RUBIN, William. “The Genesis of ‘Les Demoiselles d’Avignon’”. In: *Les Demoiselles d’Avignon: Studies in Modern Art*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1984, p. 13-118.

⁶²⁷ Ibid, p. 131.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

certamente anacrônica, conforme notou Tamar Garb⁶²⁸. Essa não é uma questão menor, derivada de uma implicância presunçosa por rigor. Pois se o “ataque” de Picasso às prostitutas não pode ser dissociado de uma dimensão referencial que rege o universo da representação, ele tampouco é completamente alheio às convenções da linguagem que prescreviam a representação do corpo feminino no século XIX. Afinal, se Salmon pôde ver as *Demoiselles* como “números brancos em um quadro negro” foi por que, por então, a referencialidade da pintura estava em vias de derrocar.

Não que Chave tenha deixado de notar a “desidealização” a que Picasso submete a forma humana em *Les Demoiselles d'Avignon*. Caberia indagar, no entanto, se para além dessa “desidealização” não haveria também uma radical “desvenutização” da figura feminina, para usar o termo cunhado por T. J. Clark em sua análise da recepção de *Olympia*, de Manet⁶²⁹. Para compreender o alcance dessa “desvenutização” (no caso de *Olympia*, mas também no de Picasso) devemos ter em vista os salões de arte século XIX e a pintura oficial da época, que atestam como gênero do nu feminino passava por uma crise sem precedentes. Antigas exigências de representação do corpo como um signo formal generalizado – concebido como emblema de serenidade e satisfação em que a carne era abstraída em nome do belo – não mais pareciam caber. Muitos dos nus femininos nessa época pareciam, aos olhos de seus críticos, expressar um excesso de “desejo” e “satisfação” em suas poses “provocantes”. A lassidão dirigida ao espectador reclamava sua existência sob o disfarce de uma ornamentação opulenta e convencional. O que são os *putti* em adoração, a espuma ultrajante, os rabos de peixe, faunos, sátiros e todo tipo de atributos mitológicos, afinal, senão uma opulenta fantasia para mediar o corpo em sua nudez?⁶³⁰

A pintura de Manet, em contrapartida, era demasiado direta. Não à toa, essa obra gerou um escândalo no Salão de 1865, fazendo com que uma multidão chocada e enojada se apinhasse para debochar da pintura. A prostituta no quadro, *Olympia*, lhes parecia lamentável: ela “não tinha forma humana” e dava a impressão de ser como “uma imensa aranha pendurada no teto”, seu corpo parecia “sujo” como um carvão, “informe”, “inconcebível”, “inqualificável”, “masculinizada”, e o quadro lhes parecia “inacabado” e “sem definição”⁶³¹.

⁶²⁸ GARB, op. cit., p. 56.

⁶²⁹ Cf. CLARK, T. J. “A escolha de *Olympia*”. In: *A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 129-209.

⁶³⁰ Ibid., p. 176-187.

⁶³¹ Id. Todos os adjetivos são citados por Clark, e levantados de críticas realizadas na época.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Repare-se que esses mesmos adjetivos utilizados para descrever a *Olympia* remetem ao acurado levantamento que Anna Chave faz das reações hostis a *Demoiselles d'Avignon*. Como a autora demonstra, também as *Demoiselles* pareceram, a muitos de seus críticos, figuras “masculinas”, “agressivas”, “sem forma humana”, e a pintura, como um todo, “inacabada”. Talvez uma análise comparada entre a recepção de *Demoiselles* e o quadro de Manet, pudesse revelar, ao menos em parte, que também as figuras femininas em *Demoiselles* chocaram os espectadores por seu potencial de negar as convenções de beleza e decoro protocolares à representação do corpo feminino na arte do século XIX.

Ao sugerir tal comparação, não pretendo livrar os espectadores ou mesmo Picasso das acusações de misoginia que lhes foram dirigidas, evidentemente. Pretendo somente apontar um dos caminhos pelos quais a reflexão sobre *Les Demoiselles d'Avignon* segue relevante para interrogar as relações entre arte e corpo feminino.

Na década de 1990 (nos anos em que Chave lançou sua interpretação de *Les Demoiselles*) uma nova geração de artistas feministas surgia. Esta produção é marcada, entre outras coisas, por um verdadeiro interesse em expor o corpo feminino e sua carne dilacerada, de modo a gerar um efeito de choque, nojo e aversão no espectador. Naquela época, muito se falou de uma poética da abjeção afirmativa⁶³², que se utilizava do potencial de repugnância do corpo feminino (com suas secessões, dejetos e entranha) para causar incômodo no espectador⁶³³. De modo semelhante, muito se contestou a estratégia por trás desses trabalhos, que estimulavam um desejo mórbido pelo corpo na mesma medida em que proporcionavam uma reação fóbica a ele. É claro que naquele caso, tratava-se de artistas mulheres, utilizando-se do *próprio* corpo como material primeiro para produzir repulsa. Ainda assim, resguardadas as diferenças, os efeitos desejados são, senão semelhantes, ao menos comparáveis aos que *Les Demoiselles* e *Olympia* causaram à sua época. Sem querer imputar a Picasso ou a Manet o papel de fundadores de uma poética feminista que evidentemente não lhes concerne, meu palpite é o de que uma reflexão sobre ambas as pinturas e sua paradigmática recepção persiste crucial para compreendermos os limites e os impasses de nosso tempo, bem como o potencial disruptivo a ser explorado quando o tema em questão é a figuração do corpo feminino – se é

⁶³² O termo foi deliberadamente incorporado de Kristeva. Cf. KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

⁶³³ Cf. ROSS, Christine. “Redefinitions of Abjection in Contemporary Performances of the Female Body”. In: *Anthropology and Aesthetics*, No. 31, The Object (primavera, 1997), p. 149-156. BEN-Levi; HOUSER, Craig; JONES, Leslie; SIMON, Taylor. *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. Catálogo do Whitney Museum of Art, Junho-Agosto de 1993.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

que essa empreitada ainda é digna de nosso interesse enquanto mulheres, hoje, quando a imagem do corpo nunca esteve tão em voga.

Referências Bibliográficas

BARR JR., Alfred H. *Picasso: Forty Years of His Art*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1939.

BEN-Levi; HOUSER, Craig; JONES, Leslie; SIMON, Taylor. *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. Catálogo do Whitney Museum of Art, Junho-Agosto de 1993.

BROUDE, Norma. “Picasso, Artist of the Century (Late Nineteenth)”. *Arts*, outubro de 1980, p. 84-86.

CHAVE, Anna C. “New Encounters with *Les Demoiselles d’Avignon*: Gender, Race and the Origins of Cubism”. In: *The Art Bulletin*. Vol. 76, No. 4 (Dezembro, 1994), p. 596-611.

CLARK, T. J. “A escolha de Olympia”. In: *A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 129-209.

DAIX, Pierre. *Picasso: Life and Art*. Nova York: New York Graphic Society, 1993.

DUNCAN, Carol. “The MOMA’s Hot Mamas”. In: *Art Journal*, Vol. 48, No. 2, Images of Rule: Issues of Interpretation (Summer, 1989), p. 171-178.

FLORMAN, Lisa. “The Difference the experience makes in ‘The Philosophical Brothel’”. In: *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 4 (Dezembro, 2003), p. 769-783.

GARB, Tamar. “To kill the Nineteenth Century: Sex and spectatorship with Gertrude and Pablo”. In: GREEN, Christopher. (Org.) *Les Demoiselles d’Avignon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 55-76.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *The Rise of Cubism*. Nova York: George Whittenborn, 1949.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris: Seuil, 1980.

MULVEY, Laura. “O prazer visual e o cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983, p. 437-453.

ROSS, Christine. “Redefinitions of Abjection in Contemporary Performances of the Female Body”. In: *Anthropology and Aesthetics*, No. 31, The Object (Primavera, 1997), p. 149-156.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

RUBIN, William. "The Genesis of 'Les Demoiselles d'Avignon'". In: *Les Demoiselles d'Avignon: Studies in Modern Art*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1984, p. 13-118.

RICHARDSON, John. *A Life of Picasso: 1907-1917*, vol. 2. Londres: Random House, 1996.

SALMON, Andre. *La jeune peinture française*. Paris: Société de Trente, 1912.

STEINBERG, Leo. "The philosophical brothel". In: *October*, Vol. 44, primavera de 1988 (1972), p. 7-74.

_____. "Outros Critérios". In: *Outros Critérios: Confrontos com a Arte do Século XX*. Tradução de Célia Euvaldo, São Paulo, Cosac Naify, 2008.

STEINBERG, Leo; DUNCAN, Carol. "From Leo Steinberg". In: *Art Journal*, Vol. 49, No. 2, Depictions of the Dispossessed (verão de 1990), p. 207.

Para ver a concretude dos corpos: sensível, presença e lampejo

João Paulo Andrade

Vaga-lumes, dispositivos gloriosos e corpos docilizados

Em 1941, trinta anos antes de seu “Artigo dos Vagalumes”, o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini escreveu uma carta em que conta a um amigo “histórias de corpos e de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século”⁶³⁴. Há nestes relatos algo de luto, mas também algo que ainda sobrevive à escuridão imposta pelo regime fascista mussoliniano. A imagem de esperança relata uma “quantidade imensa de vaga-lumes (*una quantità immensa di lucciole*), que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos”⁶³⁵. O encontro com os vagalumes remetia aos corpos dos jovens de vinte e poucos anos, que segundo Pasolini, não se preocupam com o mundo a sua volta, esquecem-se da condição trágica que se impunha à sua inocência: “tudo neles se transforma em risos, em gargalhadas, [...] em seus corpos permanece sempre presente sua juventude total, alegre”⁶³⁶.

Trinta e quatro anos depois da carta onde narra a seu amigo a aparição dos vagalumes, Pasolini publica o artigo que descreve seu desaparecimento e o luto subsequente. Naquela época para Pasolini – 1975 –, o fascismo ainda triunfava, mas sob outra forma: a da “luz feroz dos projetores”, presente a ponto de extinguir a presença dos vagalumes, capaz (de um modo diferente, mas não menos poderoso) de esgotar as possibilidades de uma experiência genuína de mundo. São os holofotes do espetáculo, da modernização, da industrialização. Sobre isso, no Artigo dos Vagalumes, Pasolini diz que

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais limpos), os vaga-lumes começaram a desaparecer. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante. Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes. Hoje, essa é uma lembrança um tanto pungente do passado.⁶³⁷

O fascismo de que nos fala Pasolini, este que fez desaparecer inclusive os vagalumes, é um movimento de enfraquecimento cultural, de diminuição das diferenças, de uma

⁶³⁴ DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 17.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 28.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

normatização pelo consumo. O “verdadeiro fascismo” diz Pasolini, “é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo”⁶³⁸. Não há carrascos, ou latidos dos cães: a própria sociedade é suprimida através de uma assimilação ao modo de vida burguês: “a tragédia é que não existem mais seres humanos; só se veem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”⁶³⁹.

São corpos cujos desejos são estereotipados. Já em nada lembram os corpos dos vaga-lumes, hesitantes, fugidios, extra cotidianos. Com o fim dos vaga-lumes, é toda a possibilidade de sobrevivência do diferente que está em risco. O excesso de luz de que nos fala Pasolini oblitera a própria possibilidade da exceção, do alternativo, do contraponto. Por representar um desvio, uma autodeterminação, essa luce desaparece sob o reino do espetáculo. Quanto à isso, Didi-Huberman nos dirige uma pergunta:

Desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? [...] Eles “desapareceram” na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desapareceram de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é o melhor lugar para vê-los.⁶⁴⁰

Para Didi-Huberman, no caso de Pasolini, não foram os vaga-lumes que desapareceram, mas algo central no desejo de vê-los. O que faz com que deixemos de ter esperança e nos adequemos à uma lógica “espetacular”? Porque, quando dançam, nossos corpos raramente rompem com a normatividade? O luto pelos vaga-lumes é reflexo da nossa perda da capacidade de imaginar. Para Didi-Huberman, “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração”⁶⁴¹. A imaginação é entendida aqui como um mecanismo capaz de gerar possibilidades paralelas de experiência de mundo, de liberar, através do encontro do Outrora com o Agora, constelações de Futuro, outras formas de existir.

Experiência visual e efeitos da modernidade

Se os vaga-lumes não desapareceram, algo central no nosso desejo de ver parece haver se perdido. Segundo Didi-Huberman há motivos para ser pessimista, “contudo é tão mais

⁶³⁸ Ibid., p. 30.

⁶³⁹ Id.

⁶⁴⁰ Ibid., p. 45.

⁶⁴¹ Ibid., p. 60.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vagalumes”⁶⁴². Para voltar a encontrá-los investigaremos os modos de funcionamento da luz do espetáculo. Sua incidência repercute na nossa relação com nossos corpos e na forma como nos relacionamos com o mundo, mas que mecanismos garantem o funcionamento e a efetividade do espetáculo?

Sobre isso, recorreremos a Jonathan Crary que empreende uma interessante investigação sobre regimes de visualidade e suas relações com o corpo e seus usos. Em um percurso, o professor e pesquisador estadunidense articula a produção de conhecimento sobre o observador, a percepção e as técnicas de domesticação do olhar. Com isso, espera-se conciliar as questões que colocamos até agora e pensar em como o espetáculo se tornou tão atraente e desejável a ponto de reconfigurar o destino de nossos corpos, de nossos desejos.

A primeira indicação de Crary é que vivemos um contexto de surgimento de novas tecnologias de produção de visualidades (o computador, a holografia, os simuladores de voo, a animação computadorizada, o reconhecimento automático de imagens, o mapeamento de texturas, o controle dos movimentos, os capacetes de realidade virtual, as imagens de ressonância magnética, entre outros). Tais tecnologias criam novas modalidades de relação com a imagem, colocando em cheque os conceitos de observador e espaço real. Quando são apresentadas novas formas de perceber o espaço, deslocando a visualidade para um campo cibernético e virtualmente constituído, afasta-se cada vez mais o observador de um objeto cuja presença é física. Os paradigmas que determinam a observação se transformam a partir das novas condições de apresentação e representação de realidades. A experiência visual passa a ser algo maleável e intercambiável, e nesse contexto o observador é um “efeito da construção de um novo tipo de sujeito ou indivíduo no século XIX”⁶⁴³.

É um traço da cultura moderna posicionar o ser humano como excêntrico ao mundo, ocupando um lugar privilegiado de observação. A partir daí esse sujeito está apto a produzir conhecimento, extraindo aquilo que se esconde por trás da superfície material do mundo. Nessa perspectiva, o ato perceptivo deveria estar carregado de infalibilidade. E no caso dos regimes de visualidade na modernidade, há uma correspondência entre uma produção de saber, concentrada em aprimorar as modalidades de observação, e um observador produzido

⁶⁴² Ibid., p. 49.

⁶⁴³ CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 23.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

por essas técnicas. O “observador” é uma categoria, quase como uma grandeza matemática, calculável e padronizável.

A administração desses corpos é resultado do que Foucault chama de “política do corpo”, a qual é marcada, sobretudo, pelo acúmulo de conhecimento sobre os sujeitos, com base no que era considerado “padrão” ou “norma”. No caso da percepção, a “preocupação generalizada com os defeitos da visão humana definiu mais precisamente um contorno do ‘normal’ e gerou novas tecnologias para impor uma visão normativa ao observador”. A invenção de aparelhos ópticos do século XIX corresponde a formas de ordenamento dos corpos em termos de consumo visual. Embora tenha sido colocado em posições distintas ao longo desse trajeto, o observador (e não só a visão, mas toda a sua corporalidade) sempre foi controlado por técnicas externas de manipulação e estímulo.

“O que muda não é a visão ou a percepção, mas a pluralidade de forças e regras que compõem o campo no qual a percepção ocorre”⁶⁴⁴. A constituição desse campo se dá a partir de um conjunto de saberes e práticas que refletem visões específicas e históricas das possibilidades da observação humana. Analisando a importância de certos aparelhos ópticos como lugares de saber e de poder e não como modelos de representação, Crary observa como discursos filosóficos, científicos e estéticos se relacionam mutuamente com novas técnicas mecânicas e exigências institucionais. A partir do entrecruzamento e determinação recíprocos da materialidade e dos discursos que determinam esses aparelhos, faz um trajeto que vai desde a câmara escura até o estereoscópio. Citando Deleuze e Guattari, Crary afirma que tais ferramentas existem em relação às combinações que as viabilizam. Amplia-se assim, o lugar dessas tecnologias como reflexo de uma ampla sucessão de saberes, que por sua vez, refletem e determinam novas configurações de um observador.

Apesar da luz dos aparelhos: sobre a presença

A luz dos aparelhos estreita o campo visual, fora dela não há nada a ser visto. As descobertas dos arranjos poéticos são cada vez mais improváveis quando a luz dos projetores e das grandes e pequenas telas existe. Sobretudo porque existe um componente de enraizamento que o aparelho cancela. No campo perceptivo da atenção a experiência visual é incapaz de acessar o que “apenas vagamente pode ser percebido, as distrações, as franjas e as

⁶⁴⁴ Ibid., p. 15.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

periferias”⁶⁴⁵. As luzes do espetáculo não podem ser apagadas; pelo contrário, o espetáculo se fortalece na mutação dos dispositivos programados de forma cada vez mais eficiente – aparelhos cujo programa nunca se esgota. Uma vez que a experiência visual foi moldada pelas imagens técnicas, é possível recuperar o desejo por aquilo que tais imagens não podem oferecer – a substância das coisas? “O mundo agora é algo evanescente, sua substancialidade foi desacreditada de forma irrevogável”⁶⁴⁶. Flusser⁶⁴⁷ aponta para o fato de que contexto atual nossos braços não são longos o bastante para atravessar o abismo que se impôs entre nós e o mundo. Diremos aqui que as imagens técnicas são esse abismo, dada a sua capacidade “espetacular” de nos distanciar do mundo favorecendo experiências calcadas em virtualidades. Imaginaremos a seguir, um cenário onde alcançar o mundo com nossas mãos ainda é possível, apesar desse abismo.

Distanciamos-nos de tal modo do mundo a fim de interpretá-lo, que qualquer tentativa de retorno se depara com a total fragmentação. É possível qualificar as observações e interpretações a partir de uma distância adequada do fenômeno observado. Tal distância determina o lugar ideal para a interpretação do mundo. É o que Gumbrecht chama de campo hermenêutico, paradigma da visão de mundo moderna, na qual o sujeito é um observador excêntrico e incorpóreo, capaz de penetrar na superfície do mundo, conjunto de objetos puramente materiais (incluindo o corpo humano), a fim de interpretá-lo, extraíndo dele conhecimento e verdade, a partir de um sentido subjacente. São quatro premissas principais do campo hermenêutico: 1ª: o que denominamos “sentido” tem sua origem no sujeito e não numa qualidade inerente aos objetos. A tarefa de atribuir sentido aos objetos cabe ao sujeito; 2ª: há uma distinção radical entre corpo e espírito; 3ª: o espírito conduz o sentido; 4ª: o corpo é um instrumento secundário que articula ou oculta o sentido⁶⁴⁸.

Essas premissas apontam para uma das razões pelas quais a materialidade é sempre algo que se deva superar. Pensemos no termo “expressão” bastante comum em textos hermenêuticos. Se o sentido é algo que nasce na alma, sendo meramente expresso numa superfície (do corpo ou do texto), a expressão será sempre insuficiente em comparação ao que se encontra além dela. Por isso a necessidade da interpretação se impõe. Compreenderemos a

⁶⁴⁵ CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 63.

⁶⁴⁶ Ibid., p. 109.

⁶⁴⁷ FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁶⁴⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: Ensaio para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

interpretação aqui como um “processo que, principiando pela insuficiência de uma superfície qualquer, dirige-se à profundidade do que vai na alma de quem se expressa”⁶⁴⁹.

Até aqui descrevemos e exemplificamos a emergência de uma cultura do sentido e seus desdobramentos. Supondo uma situação não completamente oposta, mas necessariamente alternativa, seria possível imaginar um cenário no qual nossa relação com as coisas nunca é apenas uma relação de atribuição de sentido. Se na cultura moderna (o que quer que entendamos por “moderno”) é patente a tendência de subtrair a dimensão corporal, como seria a performance dos sujeitos em uma situação onde a proximidade das coisas é elogiada e não recusada? Essa situação recebe de Gumbrecht o nome de “cultura da presença”. Começo trazendo algumas distinções essenciais para uma dimensão onde o corpo e a substância possam ser a baliza para o tipo de contato com o mundo que procuramos. Penso ser esse um caminho que indica o retorno dos “sinais luminosos evocados por Pasolini em 1941, e, em seguida tristemente revogados em 1975”⁶⁵⁰.

No contexto da presença, o caráter mágico dos rituais se deve à possibilidade de intensificar relações já pré-existentes com o mundo. É um campo disponível para constantes reorganizações, desde que estejamos desimpedidos para perceber o que Gumbrecht chama de “eventos de autorrevelação do mundo”. Em uma cultura de presença são esses eventos que produzem conhecimento. A intensidade com que esses eventos de autorrevelação nos arrebatam é oposta àquela típica dos dispositivos gloriosos dos quais já falamos. É uma intensidade que só pode ser experimentada quando o corpo é a condição ampliadora da nossa existência. No entanto, afirma Gumbrecht,

Nada é mais cartesiano, no sentido da liberdade corporal, do que todos os tipos diferentes de comunicação eletrônica, nada é mais disfarçadamente conectável com a nossa consciência do que eles, e nada está mais afastado da dimensão do espaço. Esta é a razão por que a hipercomunicação baseada na eletrônica traz à sua insuperável realização o processo da modernidade, como processo em que o sujeito humano enquanto pura consciência se emancipou e triunfou sobre o corpo humano e outros tipos de resistência.⁶⁵¹

Trata-se de retornar a uma condição na qual podemos novamente nos expor a esses momentos. Sobre como, em contato com esses “momentos de intensidade”, podemos recuperar mesmo que momentaneamente, nosso potencial de registrar as sensações que nosso corpo apresenta no contato. Sensações que o campo hermenêutico relega a um segundo plano

⁶⁴⁹ Ibid., p. 140.

⁶⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 43.

⁶⁵¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 107.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

em favor de uma prática interpretativa. Lidar com aquilo que sentimos, dispor de instrumentos para “medir” a intensidade desses momentos é, sobretudo, garantir que uma crítica pautada no critério da presença seja possível⁶⁵². A produção de presença é um contraponto à produção de sentido porque “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos”⁶⁵³. Sendo assim, é capaz de refundar uma relação com o mundo enraizada na disponibilidade das substâncias dos corpos.

Colher o sensível, produzir presença

Em nossa capacidade de compor e decifrar imagens – de imaginar, segundo Flusser – está a potência de subjetivação. Daí vem seu efeito fundamentalmente político, prejudicado pela ausência da produção experiências, pois é através delas que nossos desejos se projetam para o mundo, reivindicando suas presenças, colocando-se sempre em relação às imagens que criamos e que nos são apresentadas:

É por isso que nossa vida sensível [...] não está apenas em nossos corpos orgânicos. Qualquer conversa com um amigo não existe apenas em nós: ela está, com a mesma dignidade, nos sentidos interiores (onde se une ao sensível ali armazenado para dar lugar a complexos mais vastos), mas também no ar (e essa existência medial da conversa permite aos dois sujeitos envolvidos ter a mesma experiência e aos outros tomar parte dela). [...] A experiência confere um corpo puramente mundano ao vivente. Ela é aquilo que dá concretude ao vivente, como também o que o liga ao mundo, a esse mundo, tal qual ele é aqui e agora, mas também a um mundo tal qual ele poderia ser em outro lugar e em outro espaço. Não fazemos senão apropriar-nos e liberar-nos das imagens.⁶⁵⁴

Nesse sentido, a possibilidade da experiência está fundada nesse movimento de ir em relação a algo que lhe é próprio. É um gesto motivado pelo desejo de realizar-se, de estar sempre nesse espaço de deslocamentos entre o agora e o possível – movimento compatível com o que Didi-Huberman chama de imaginação. É uma questão estética e política, sempre se trata de desajuste, de desregulação. E isso é algo que cumpre à função poética realizar, já que segundo Galard, ela “desmantela o encadeamento pragmático dos movimentos; ela contraria a absorção dos meios pelo fim, do imediato pela perspectiva; ressalta a maneira de agir, o

⁶⁵² Ibid., p. 10.

⁶⁵³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010, p. 13.

⁶⁵⁴ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p. 69.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

método empregado, converte a escolha do procedimento num verdadeiro objetivo⁶⁵⁵. Galard coloca a função poética, enquanto modalidade comportamental, nesse lugar sempre inventivo, e por isso mesmo, político.

Quando determinada pela função poética, essa conduta é uma recusa à redundância dos gestos já existentes; é a comunicação para além do que já está codificado: “trata-se, antes, de uma criação de gestos, isto é, da liberação de movimentos ainda não percebidos, devido ao deslocamento da sequência que os continua”⁶⁵⁶. Ou, como afirma Nancy, a poesia é sempre um dizer-além-de, um “fazer tudo falar”,⁶⁵⁷ pois o que já está dito, não basta. Reanimando os signos extintos, a poesia torna toda prosa mais viva. O que Nancy declara é o preciso caráter presentificador da poesia. A poesia não dá acesso ao sentido “escondido” sob uma figuração. Não há nada que se possa acessar que esteja além do que ela apresenta; e não há nada que não possa ser tocado que não esteja na sua apresentação. A função poética não é um acesso ao sentido como uma passagem, uma via; seu sentido é afirmado como uma invasão, ou como diria Gumbrecht, uma presença. Com a poesia não há nada que possamos fazer, a não ser lidar com o que está à nossa frente, diante de nossos sentidos e no contato com o corpo.

Desse modo, se *poiesis* é esse “passar algo do não ser ao ser”⁶⁵⁸, há algo no sujeito que é desocultado pela presença que se articula em uma obra de arte. Sendo efeito sensível de um gesto artístico articulado através de uma experiência estética, é um exemplo de como a função poética do gesto é possível e de como ela pode operar. A obra de arte é o lugar no qual o cessar fogo contra o mundo em sua substância se dá na sua complexidade e amplitude. “A arte, na medida em que sua unidade provém da sensibilidade, do sensível, da sensação intensificada, supõe a incerta exposição a ‘momentos’ que se tornam presentes”⁶⁵⁹ de forma súbita. Tal subitaneidade, constituída pela oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido, dá ao objeto da experiência estética um componente que desestabiliza um mundo cotidiano amplamente cartesiano. Essa oscilação se apresenta diante de nós através de um atributo específico dessa subitaneidade, algo que pode ser considerado um efeito do súbito sobre nossos corpos, o que de fato imprime à experiência um caráter significativo: a “epifania”

⁶⁵⁵ GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 36.

⁶⁵⁶ Id.

⁶⁵⁷ NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Editora Vendaval, 2005, p. 19.

⁶⁵⁸ AGAMBEN Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 104.

⁶⁵⁹ SERRA, Pedro. “Boxing Cravan: Cinematógrafo, Estranhamento, Subitaneidade”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 20, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/107486>>. Acesso em: 20 Jun. 2019, p. 140.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Se a eventividade das aparições da presença nos arrebatada pela subitaneidade que lhes é característica, é a epifania que dá ao duplo presença/sentido o caráter de lampejo. Desse modo, conclui Gumbrecht, “não existe experiência estética sem epifania, isto é, sem o evento da substância que ocupa o espaço”⁶⁶⁰. Não poderia existir outra postura que propicie essa abertura às súbitas emissões do sensível que não a *Gelassenheit*, cuja disponibilidade parte da possibilidade de um enraizamento no mundo. A experiência estética seria, então, o lugar das epifanias, onde algo se torna presente, está ao alcance e é tangível para nós. Esse efeito de tangibilidade surge a partir das materialidades do sensível, nos permite defender e atuar a partir de uma relação com o mundo não exclusivamente fundada no sentido. E isso já basta para fundar uma prática educativa amparada na experiência estética, e sobre isso Nancy é incisivo quando diz que “chega um momento em que só se pode sentir raiva, uma raiva absoluta, contra tantos discursos, tantos textos que não têm outro objetivo senão fazer um pouco mais de sentido, ou refazer e aperfeiçoar delicadas obras de significação”⁶⁶¹.

Referências Bibliográficas

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

_____. *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: Ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

_____. *Nosso amplo presente*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

⁶⁶⁰ Ibid., p. 144.

⁶⁶¹ Ibid., p. 81.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção

_____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

SERRA, Pedro. “Boxing Cravan: Cinematógrafo, Estranhamento, Subitaneidade”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 20, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/107486>>. Acesso em: 20 Jun. 2019.

Considerações sobre o Salão de 1859 de Charles Baudelaire: fotografia e público moderno

Juliana Siqueira Franco

Introdução

O presente artigo estuda o “Salão de 1859”⁶⁶² de Charles Baudelaire, considerando-o determinante para a problematização sobre a emergência de um novo público na recepção das obras de arte na modernidade. O presente estudo atenta-se à segunda parte do texto, intitulada “O público moderno e a fotografia”, no qual os artistas imaginativos são colocados em contraposição a aqueles que elaboram pinturas paisagistas ou fotografias. Considera-se essa polarização baudelaireana como fundamental para compreender que essa crítica reconhece novas atribuições para a função de artista, o qual deve se submeter aos anseios de um novo público já seduzido pelas imagens advindas da nova indústria. Sendo assim, esse texto tem a dupla função de explicitar um momento determinante para se pensar a transição para novas ideias estéticas, mas também para apontar uma crítica muito específica de Baudelaire ao academicismo, assim como ao progresso e à crença positivista.

É importante ressaltar que todas essas questões não se encontram exatamente detalhadas no texto. Como é comum na crítica de arte, o autor escreve sem intenção de sistematização ou esgotamento de problemas, mas apenas com o intuito de suscitar debates da ordem do dia em matéria de arte. Frequentemente, suas avaliações das obras específicas que estavam expostas do Salão de Belas Artes de Paris em 1859 são acompanhadas de um tom ácido e irônico que lhe são tão caros. Essas características tornam o desafio de se abordar um texto não filosófico ainda maior, muito embora acredita-se que essa postura crítica é exatamente o que o faz o determinante na estética moderna: não apenas porque formula novos conceitos – artista público e arte – mas porque tentar inserir justamente neles a crítica que elaborada enquanto poeta.

⁶⁶² BAUDELAIRE, Charles. “Salon de 1859”. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1876. Tome II, p. 257-263.

O público e o artista moderno

No início da segunda parte do Salão de 1859, Baudelaire apresenta uma situação determinante para a arte naquele momento: o público e o artista ditavam, por meio de uma relação recíproca, o gosto francês em matéria de arte: “se o artista embrutece o público, este lhe dá o troco”⁶⁶³. É assim que ele irá mostrar como a relação entre artista e público se daria com forças equitativas, já que o artista perceberia o anseio do público por uma arte ligada à exatidão e passaria a executar cada vez mais obras que prezam pelas imagens da natureza.

Nesse sentido, um gosto deplorável em matéria de arte, ou seja, o empobrecimento no gosto do público decorreria da modificação cada vez mais simplificada da criação do artista e vice-versa. Enquanto os artistas estariam em busca de causar surpresa em seu público, esse estaria buscando constantemente o efeito da surpresa ao presenciar as obras. Disso resultariam, de maneira pernicioso, criações artísticas que priorizariam esse traço em detrimento da inventividade da imaginação.

No entanto, a vontade de surpreender, deveria ser avaliada a partir dos processos pelos quais se cria ou se sente a surpresa. É nesse sentido que Baudelaire alerta: aqueles que abdicam ao sonho no momento da criação não mereceriam nem mesmo o nome de artista, seriam apenas “amadores das belas-artes”. Tais amadores estariam conformados com a ansiedade pela estupefação advinda do público. Ambos seriam, por isso, almas pequenas, impotentes para “sentir a felicidade do devaneio”, buscando a surpresa por meios *estranhos* à arte. Nas palavras do crítico, esses seriam “estratagemas indignos” da arte da surpresa, sempre vinculada ao gosto do verdadeiro e da exatidão.

Supondo erroneamente que tudo que é surpreendente é também belo, esses amadores, ou pintores naturais, se equiparariam a um monstro oprimindo e sufocando o Belo por meio de seu “gosto exclusivo pelo Verdadeiro”. Essa é a imagem suscitada por Baudelaire para se referir à produção naturalista, cujo autor poderia ser um filósofo, moralista ou talvez engenheiro, mas nunca *espontaneamente* artista, na medida em que estaria desprezando o Belo quando julga a arte “sucessivamente, analiticamente”, deixando de senti-la “imediatamente, de uma só vez, sinteticamente”⁶⁶⁴.

⁶⁶³ “Car si l’artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien”. Ibid., p. 257 (tradução nossa).

⁶⁶⁴ “D’autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement”. Ibid., p. 257-258 (tradução nossa).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Na crítica de arte baudelairiana, o gosto do Verdadeiro já não tem o peso da tradição, e ganha aplicação limitada a funções positivistas. Pelo contrário, o Belo na pintura estaria justamente na “mentira” das obras imaginativas de Delacroix, as quais não tinham o comprometimento de reproduzir a exterioridade de maneira exata, mas, pelo contrário, incitavam a imaginação do homem a evadir-se para as “regiões mais etéreas” – o que o crítico sublinhará de maneira mais pormenorizada ao decorrer do Salão.

Público e artista estão ligados, então, pelo apego ao verdadeiro também no que diz respeito à fotografia. Baudelaire sublinha o fato de essa prática ter advindo de uma “nova indústria”, ou seja, de um fazer decorrente do progresso material. Essa técnica de produção de imagens, por sua estupidez, teria arruinado o que podia restar de “divino” no “espírito” do público francês. Mas em vez disso, ele vê surgir uma idolatria da multidão pela natureza, a qual teria como norte o seguinte raciocínio:

Creio na natureza e creio apenas na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser senão a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objetos de natureza repugnante sejam excluídos, como um penico ou um esqueleto). Assim, a indústria que nos daria um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta.⁶⁶⁵

Assim, a exatidão reinava como uma característica elevada para a arte por meio de uma atribuição vinda do público francês. A expressão máxima desse gosto seria, portanto, a fotografia. O público teria encontrado nela o que já procurava na pintura, como se uma multidão à procura de um Messias, encontram em Daguerre de Deus (vingativo, no entanto). E a multidão passava a fazer da fotografia uma arte absoluta, pois que trazia em si mesma a *garantia* da exatidão na qual ela tanto desejava acreditar⁶⁶⁶. Ao questionar sobre as origens desse gosto francês, Baudelaire crítica, por exemplo, pintores que constroem cenas da história antiga, surgidas de uma prática “democrática” (para ele, repugnante) pois misturava gosto pela história e o gosto pela pintura.

Por fim, é a partir disso que se tornaria evidente o vínculo fanático da multidão com a fotografia, uma “loucura de adoradores” que produz estranhas abominações – o que seria, para o crítico, na verdade, já uma necessidade moderna. Ele desnuda o fato de ser o

⁶⁶⁵ “Je crois à la nature et je ne crois qu’à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l’art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l’industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l’art absolu”. Ibid., p. 258-259 (tradução nossa).

⁶⁶⁶ Baudelaire parece compreender inversamente a questão da representação na arte. Cf. ARANTES, O. B. F. *Baudelaire et le lyrisme au seuil de la modernité*. Paris: Université de Paris I - Lettres et Sciences Humaines, 1972.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

próprio público quem demanda e espera por esses supostos artistas-heróis, os quais não fariam mais do que uma dissimulação, de modo que necessitavam aderir àquilo que o público esperava deles.

A fotografia e a arte imaginativa

“A partir desse momento, a sociedade imunda se lança impetuosamente, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial sobre o metal”⁶⁶⁷. Nessa passagem, se encontra um traço determinante para toda a crítica baudelaireana, não sendo diferente nesse salão. O gosto do público é determinado predominantemente pelo olhar. Por isso, então, o apego à fotografia, já que as imagens fotográficas satisfazem muito bem o olhar ávido pela exatidão.

Ainda nas palavras de Baudelaire, “a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores fracassados”⁶⁶⁸, cujo fascínio não se constituiria apenas como consequência de imbecilidade, mas também como “a cor da uma vingança”. Essa é nomeada então como uma conspiração daqueles incapazes de seguir seus estudos de pintura ou de serem competentes nesse ofício. Por isso, seria uma grande ironia que a fotografia tenha conseguido sucesso tão absoluto. Os progressos puramente materiais teriam contribuído para “o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro”⁶⁶⁹.

Mais do que impulso naturais, esse traço se deveria também a uma filosofia, ou seja, um modo de pensar que desprezaria tudo o que não está ligado ao progresso material. Baudelaire se opõe a essa posição, vendo na fotografia o tipo mais grave de incursão na arte. Sua crítica à filosofia do progresso é vinculada à da democratização das habilidades, que estariam reconfigurando o artista e sua criação de acordo com a pressão do gosto do público-multidão: “Admiremos também a rapidez com que nos enfiamos no caminho do progresso

⁶⁶⁷ “À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal” Ibid., p. 259 (tradução nossa).

⁶⁶⁸ “L’industrie photographique était le refuge de tous les peintres manques”. Ibid., p. 260 (tradução nossa).

⁶⁶⁹ “Les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d’ailleurs tous les progrès purement matériels, à l’appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare”. Ibid., p. 261 (tradução nossa).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

(entendo por progresso a dominação progressiva da matéria) e que difusão maravilhosa da habilidade comum se faz todos os dias, daquela que pode se adquirir pela paciência”⁶⁷⁰.

Assim, todos os observadores poderiam realizar seu gosto pela exatidão olhando por entre as lentes das câmeras e demais artefatos da nova indústria: “milhares de olhos ávidos se pendiam sobre os buracos do estereoscópio como sobre as claraboias do infinito”⁶⁷¹. A vaidade e a tolice imperariam nessas novas tendências: uma “Fatuidade moderna” que ruge alto, arrota “sua redonda personalidade” e vomita “todos os sofismas indigestos que uma filosofia recente lhe encheu até à garganta”⁶⁷². Assim, práticas ligadas à indústria estariam empobrecendo as habilidades dos artistas e deveriam ser tomadas como “inimigas mortais da arte”, já que nela não fariam mais do que irromper confusões.

A poesia e progresso estariam em lados instintivamente contrapostos, o último devendo necessariamente servir à primeira. A fotografia deveria ser sempre suplementar à arte, pois, caso contrário, o gosto tolo da multidão arriscaria a corrupção total dessa última, dada a ligação entre o que público deseja e aquilo que o artista visa criar. A absoluta precisão da arte seria benéfica apenas de maneira instrumental e auxiliar de outras áreas: ela poderia enriquecer o álbum do viajante dando precisão à memória; enfeitar a biblioteca do naturalista, dando precisão aos animais microscópicos; fortificar hipóteses de astrônomos etc. A fotografia deveria ser, enfim, “a secretária para qualquer profissão”⁶⁷³.

Que ela salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que demandam um lugar nos arquivos de nossa memória, ela será gratificada e aplaudida. Mas se for permitido a ela invadir sobre o domínio do impalpável e do imaginário, sobre tudo aquilo que tem valor só porque o homem acrescenta-lhe em sua alma, então, ai de nós!⁶⁷⁴

⁶⁷⁰ “Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j’entends par progrès la domination progressive de la matière), et quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l’habileté commune, de celle qui peut s’acquérir par la patience”. Ibid., p. 257 (tradução nossa).

⁶⁷¹ “Des milliers d’yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l’infini”. Ibid., p. 259 (tradução nossa).

⁶⁷² “La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l’a bourrée à gueule-que-veux-tu”. Ibid., p. 261 (tradução nossa).

⁶⁷³ “Qu’elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d’une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux” Id. (tradução nossa).

⁶⁷⁴ “Qu’elle sauve de l’oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s’il lui est permis d’empiéter sur le domaine de l’impalpable et de l’imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l’homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !” Ibid., p. 261-262 (tradução nossa).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Estaria, assim, estabelecido um domínio adequado à fotografia: aquele de acessório à memória e documentos, porém nunca àquele do âmbito da imaginação, da criação livre. De modo a salvaguardar a arte mais elevada, aquela que contém propriamente a alma do homem, Baudelaire combate a confusão entre arte e indústria, a qual seria, senão uma doença, uma imbecilidade profunda derivada do contágio que as multidões causam no indivíduo. A obediência involuntária desse derivaria justamente da ligação artista-público: “que o artista aja sobre o público, e que o público reaja sobre o artista é uma lei incontestável e irresistível; aliás, os fatos, terríveis testemunhas, são fáceis de estudar; pode-se constatar o desastre”⁶⁷⁵.

Dessa relação, pelo menos à primeira vista, de adequação entre essas duas figuras é desencadeada pela “invasão da fotografia e a grande loucura industrial”⁶⁷⁶, cujo resultado deplorável é que a arte estaria diminuindo o respeito por si mesma, dia após dias e submetendo à reprodução da realidade exterior, ou pior, se humilhando com relação a essa. É por meio desse ponto de contato que o pintor estaria cada vez mais inclinado a pintar “não o que ele sonha, mas o que ele vê”⁶⁷⁷.

Em contraposição a esse movimento de valorização da exatidão, o crítico se mostra profundamente apreciador de arte oposta, aquela que permitiria tanto ao artista criador quanto ao observador de sua arte a felicidade do sonho – um recurso artístico praticamente perdido, não fosse Delacroix uma exceção. Baudelaire supõe, finalmente, que, os olhos do povo se teriam se acostumado a considerar os produtos do belo apenas como aqueles advindos da ciência material, o que estaria diminuindo significativamente a “faculdade de julgar e de sentir o que há mais etéreo e de mais imaterial” na arte⁶⁷⁸. Baudelaire visa preservar, em última instância, alguma coisa da faculdade da Imaginação. Em suas palavras: “é uma felicidade sonhar e era uma glória exprimir o que se sonhava”⁶⁷⁹.

Assim, Baudelaire explicita, na crítica de 1859, as contradições e o fracasso do academicismo e do positivismo. Essa percepção desemboca inevitavelmente na consciência de um jogo que o artista deve suscitar para sobreviver. Sendo assim, a perda de suas insígnias “auráticas” passa pelo reconhecimento da lei incontestável: necessidade de se vender

⁶⁷⁵ “Que l’artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l’artiste, c’est une loi incontestable et irrésistible ; d’ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier ; on peut constater le desastre”. Ibid., p. 262 (tradução nossa).

⁶⁷⁶ “L’invasion de la photographie et la grande folie industrielle”. Id. (tradução nossa).

⁶⁷⁷ “Le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu’il rêve, mais ce qu’il voit”. Id. (tradução nossa).

⁶⁷⁸ “La faculté de juger et de sentir ce qu’il y a de plus éthéré et de plus immatériel”. Ibid., p. 262-263 (tradução nossa).

⁶⁷⁹ “C’est un bonheur de rêver, et c’était une gloire d’exprimer ce qu’on rêvait”. Id. (tradução nossa).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ao público para sobreviver em seu ofício de artista. Essa é a *novidade* baudelairiana, é o movimento de compreensão da modernidade como uma busca cada vez mais progressiva pelo consumo das imagens, embora seu público queira se ver apenas uma arte sem inquietações.

Contudo, é justamente na figura de Baudelaire enquanto artista que se vislumbra uma arte que faz mais do que visar simplesmente corresponder à necessidade do público burguês, mas mais ainda: eleva essa arte a um campo de luta, embate, contestação contra seu público. Essa estética baudelairiana está longe de ser presa à representação da realidade exterior, e valoriza a transfiguração poética do cidadão e do artificial. Em suma, a própria crítica de arte se torna também terreno subterrâneo de contestação, não deixando o próprio trabalho da Crítica isolado da imaginação.

Conclusão

O trecho estudado traz duas importantes dualidades da crítica de Baudelaire. Primeiro, entre artista e público moderno, notando que um público fanático só pode produzir, correlativamente, pintores amadores que visam enganá-los. A afeição às técnicas da nova indústria se atrelaria ao apego da arte como reprodução idêntica da realidade exterior, fazendo com ambas as figuras se tornassem cada vez mais incapazes de fazer uso da imaginação. Por outro lado, Baudelaire valoriza a arte imaginativa de Delacroix, a qual não se submetia completamente ao gosto homogêneo da multidão, quanto a fotografia seria inimiga última da arte, ou seja, a própria cristalização do positivismo industrial que impedia a pintura do sonho.

Por esse caminho Baudelaire faz surgir, ainda que de maneira difusa, ideias estéticas da novidade e da arte na modernidade. Elaborando propositalmente um esboço estético da novidade através dessa crítica de arte, ele prioriza o caráter imaginativo da pintura, abrindo espaço para a chegada do artista que vaga pelas ruas e pinta suas impressões. Antes de ser apenas um texto de caráter histórico, essa crítica delinea, através de suas dualidades, a raiz do embate entre artista e público modernos submetidos às leis da mercadoria. Ela faz pensar o próprio movimento de crescente fascínio social pelo consumo das imagens na modernidade.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

É nesse sentido que uma revisita a Baudelaire permite ver no horizonte a recepção da arte de alguma forma contemplada na paixão baudelairiana pelo culto das imagens: “Glorificar o culto das imagens (minha grande, minha única, minha primitiva paixão)”⁶⁸⁰.

Referências Bibliográficas

ARANTES, O. B. F. *Baudelaire et le lyrisme au seuil de la modernité*. Paris: Université de Paris I - Lettres et Sciences Humaines, 1972.

BAUDELAIRE, C. “Salon de 1859”. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1876. Tome II.

⁶⁸⁰ “Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)”. *Ibid.*, p. 123 (tradução nossa).

A teoria da ficção nas águas de Jorge Luis Borges

Leandro Marinho Lares⁶⁸¹

Introdução

*Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e temores; que não seja em alguma dessas linguagens o nome poderoso de um deus. Falar é incorrer em tautologias.*⁶⁸²

Publicado na Argentina em 1964, *El outro, el mismo* – no Brasil, lançado sob o título *O outro, o mesmo*⁶⁸³ – é um livro de poemas do escritor portenho Jorge Luis Borges (1889-1986). O *Poema do quarto elemento*, sexto título do volume, reveste o *fazer poético* com o emblemático e histórico signo da água. Amparado pelas correntes teóricas que centralizam o papel do leitor na constituição da própria literatura, defendidas dentre outros pelos alemães Wolfgang Iser⁶⁸⁴ e Karlheinz Stierle⁶⁸⁵, o presente artigo tem o objetivo de investigar como a tematização da ficção desvenda caminhos singulares para o melhor entendimento da arte, do mundo e, até mesmo, da subjetividade humana.

Antoine Compagnon⁶⁸⁶, ao discutir o leitor implícito (peça indispensável da *Teoria do Efeito Estético*, de Wolfgang Iser), consubstancia que o ato de leitura funciona como uma contínua resolução de enigmas, um jogo no qual o leitor constrói sentidos com base nos elementos dispersos na superfície textual. Nesse processo, a interação entre o real, o fictício e o imaginário é precípua para que a arte seja concebida⁶⁸⁷. A fim de melhor conhecer as relações entre o fictício e o imaginário, Stierle⁶⁸⁸ reconstrói a trajetória do conceito de ficção através dos séculos.

⁶⁸¹ Discente do 5º módulo do curso de Letras (Licenciatura Plena) da Universidade Federal de Lavras (UFLA). Bolsista PIBIC/UFLA. Contato: leandromlares@gmail.com

⁶⁸² BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 77.

⁶⁸³ BORGES, Jorge Luis. *O outro, o mesmo*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁶⁸⁴ ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional”. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*: vol. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

⁶⁸⁵ STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Novos Cadernos de Mestrado, v. 1. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

⁶⁸⁶ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 149.

⁶⁸⁷ ISER, op. cit., p. 958-9.

⁶⁸⁸ STIERLE, op. cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Com o intuito de analisar a metalinguagem que entrecorta o *Poema do quarto elemento*, este artigo se subdivide em três seções. Na primeira, será realizada uma concisa revisão literária para verificar como o símbolo da água envolveu obras de nomes como: Homero, Ovídio, Arthur Rimbaud e o próprio Jorge Luis Borges. Na segunda, o foco da análise incidirá sobre o deus Proteu, entidade clássica que metaforiza o ato da ficção de conceber forma ao informe. No fim, a autorreferenciabilidade da poesia de Borges será observada pelo prisma antropológico de Wolfgang Iser, haja vista que a inclinação do intelecto às quimeras das artes é um ponto comum entre as sociedades humanas.

A outra, a mesma: a água e a ficção

Wolfgang Iser⁶⁸⁹ estabelece três pilares básicos para a arquitetura das ficções: a seleção (ato de tematizar elementos da realidade vivencial), a combinação (ato de organizar e de expandir as relações semânticas dos itens selecionados) e o desnudamento (ato de o fictício se declarar como tal). Na seleção, o escritor extrai o rótulo de realidade dos elementos sitiados nos campos de referência (sistemas linguísticos e extralinguísticos) para convertê-los em objetos de percepção literária⁶⁹⁰. Não há limites para a tematização de um mundo fictício: o artista ajusta suas escolhas às demandas do texto.

Se o ato de seleção constitui os campos de referência do texto como sistemas contextuais de contornos nítidos e diferenciáveis, cujo limite é transgredido, então neste processo ocorre uma perda de articulações precedentes e uma reintegração dos elementos escolhidos em uma nova articulação.⁶⁹¹

No leque das infinitas possibilidades do texto ficcional, a literatura pode, inclusive, tematizar a si própria. É, exatamente, esse fenômeno que preenche o núcleo do *Poema do quarto elemento*, peça em que Borges se vale da operação de seleção para tematizar a arte, bem como da operação de combinação para criar vínculos metafóricos entre ficção e água. Partindo do pressuposto de que as raízes das melhores passagens de um poeta estão firmadas em sua tradição⁶⁹², esta seção tem o intento de executar uma brevíssima incursão histórica para averiguar como o signo do quarto elemento tem servido de suporte às ficções (ou autoficções) desde o mundo clássico. No poema de Borges (vv. 17-20), o eu lírico ressalta a

⁶⁸⁹ ISER, op. cit.

⁶⁹⁰ Ibid., p. 992.

⁶⁹¹ Id.

⁶⁹² ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

onipresença das águas em *Odisseia* – obra em que o labirinto marítimo é o palco das venturas e desventuras de Ulisses:

Foste, sob ruinosos ventos, o labirinto
sem muros nem janela, cujos caminhos grises
longamente desviaram o desejado Ulisses,
da Morte garantida e do Acaso indistinto.⁶⁹³

A autorreferencialidade da ficção, sob o signo da água, desempenha papel decisivo em *Metamorfoses*, *Magnum opus* de Ovídio (*Publius Ovidius Naso*, 43 a.C. – 18 d.C.), composta por versos hexâmetros e dividida em quinze livros, de cunho mitológico, que “mostram a origem dos mais diversos seres (mares, astros, fontes, plantas, animais) como produto de metamorfoses”⁶⁹⁴. Stierle sugere que o poeta latino lança mão do mito de Narciso com a finalidade de evidenciar que a água, assim como a arte, é um meio para propagações (refratadas) da realidade⁶⁹⁵. Nesse contexto, o Narciso refletido ganha *status* de real por conta da verossimilhança, a qual, para Horácio, é a condição *sine qua non* da existência artística: “não se distanciem da realidade as ficções que visam o prazer; não pretenda a fábula que creia tudo quanto ela inverte (*Ars Poet.*, 338-9)”⁶⁹⁶. A verossimilhança, portanto, seduz Narciso a se entregar aos seus reflexos, como ilustram os seguintes versos do Livro III: “Enquanto bebe, arrebatado pela imagem da beleza que avista, / ama uma ilusão sem corpo. Crê ser corpo o que apenas é água” (v. 416-7)⁶⁹⁷.

Narciso, que se autodescobre na água, não se defronta, como Pigmalião, com uma forma tridimensional criada de si mesmo, mas se experimenta na superfície líquida como uma estranha imagem vinda à vida, cujo movimento bidimensional nele produz a dupla ilusão da forma real e da forma real de um outro.⁶⁹⁸

A propriedade da água de ressignificar o mundo e de inventar simulacros verossímeis aparece, similarmente, em *Poema do quarto elemento*. Por isso, as águas quiméricas de De Quincey, por exemplo, revelam-lhe facetas do mundo, da realidade: “De Quincey, no tumulto de seus sonhos, viu isto:/ empedrar-se teu mar de rostos e de nações” (vv. 29-30)⁶⁹⁹.

⁶⁹³ BORGES, 2009, p. 39.

⁶⁹⁴ CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 80-83.

⁶⁹⁵ STIERLE, Karlheinz, op. cit., p. 14-5.

⁶⁹⁶ Ibid., p. 19.

⁶⁹⁷ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 190.

⁶⁹⁸ STIERLE, op. cit., p. 14, grifo nosso.

⁶⁹⁹ BORGES, 2009.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Também em *O barco bêbado*, poema de Arthur Rimbaud (1854-1891), supõe-se que o símbolo da água exerça função metalinguística. O curioso é que Rimbaud, assim como Borges, evoca o fenômeno natural do *maelstrom*, quiçá para discutir a estrutura complexa e matemática do texto poético. No poema de Borges, o furioso redemoinho aparece na segunda estrofe: “é o Maelström tecido pelos vórtices gelados” (v. 7); no de Rimbaud, na vigésima primeira: “eu, que tremia, ouvindo a distante agonia/ do cio dos Behemots e dos Maelstroms estreitos”⁷⁰⁰ (vv. 81-2).

Por fim, é interessante recordar que a ficção já havia sido travestida pela água em outro poema de Borges: *Arte poética*, contemplado pelo volume *Antologia pessoal*⁷⁰¹. No poema em questão, o eu lírico borgiano conjectura sobre a condição de permanência da arte: “(...) A arte é essa Ítaca/ de verde eternidade, sem prodígios” (vv. 23-4), bem com o faz em *Poema do quarto elemento*: “e o tempo irreversível que nos fere e que foge, / água, é pura e simplesmente uma de suas metáforas” (vv. 15-6). Assim, essa reverberação *ad infinitum* das obras artísticas finaliza *Arte Poética* (vv. 25-8):

Também é como o rio interminável
que passa e fica e é cristal de um mesmo
Heráclito inconstante, que é o mesmo
e é outro, como o rio interminável.⁷⁰²

Acerca da estrofe supracitada, Gustavo Correa conclui:

También el arte, por ser producto del hombre, es deleznable y cambiante, como lo es el poeta y como lo son las aguas del río de Heráclito. En tal virtud, el arte tiene el carácter algo distante de nosotros, un reflejo, una sombra de la actividad creadora del poeta. Sin embargo, el arte es siempre el mismo, por permanecer en su ser, aun dentro de su esencia cambiante.⁷⁰³

Destarte, a criação estética, bem como o fluxo de um rio, está em constante movimento no curso do tempo. Cada geração de leitores mergulha ao seu modo nas águas da literatura, às vezes límpidas, às vezes turvas: “aplastaste a exasperação das gerações/ levaste a carne de meu pai e a carne de Cristo” (vv. 31-2). Da mesma forma que a biblioteca borgiana

⁷⁰⁰ RIMBAUD, Arthur. *O barco bêbado*. Tradução de Renato Suttana. Disponível em: <http://www.arquivors.com/rimbaud1.html>. Acesso em: 08 jul. 2019.

⁷⁰¹ BORGES, Jorge Luis. *Antologia pessoal*. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁷⁰² Ibid., p. 230.

⁷⁰³ CORREA, Gustavo. “El símbolo del cuarto elemento en la poesía de Jorge Luis Borges”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 322-323, abr. maio. Madrid, 1977, p. 283. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-226904.html>. Acesso em: 15 jul. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

contempla o universo⁷⁰⁴, as profundezas das águas do rio do imaginário guardam as virtudes das ficções.

A figura de Proteu como símbolo das ficções estéticas

Em sua leitura de *Metamorfoses*, Stierle destaca que uma das personagens, o deus Proteu, trata-se de uma metáfora do conceito de *figere*, que, entre os latinos clássicos, consistia no procedimento estético de conferir definição a uma imagem difusa⁷⁰⁵. Em outras palavras, o *figere* é o ato de organizar o caos, de “converter o barro em figura”⁷⁰⁶. Por isso, a autorreferencialidade da ficção compõe a espinha dorsal da poética ovidiana:

Nessa obra [Metamorfoses] (...), o autor reúne dos gestos mais elementares aos mais complexos do *figere* e os articula a uma ficção estética geral, que representa um equivalente imaginário do conceito de ficção.⁷⁰⁷

Logo na abertura do Livro II (vv. 8-10), o eu lírico de Ovídio revela ao leitor que a mutabilidade corresponde ao principal traço de Proteu, filho de Posido e senhor dos mares:

O mar tem os azulados deuses, o retumbante Tritão,
o **mutável Proteu**, Egéon, que com seus braços enlaça
os gigantescos dorsos das baleias (...)⁷⁰⁸

Nesse sentido, infere-se que as *metamorfoses* de Proteu aludem à transfiguração que a palavra prosaica deve sofrer no domínio do discurso estético. O valioso ensaio de Paul Valéry, *Poesia e pensamento abstrato*, compreende que a linguagem – *uma voz pública* – é o único instrumento de trabalho do poeta⁷⁰⁹. Sendo assim, cabe ao artista o ato de ressignificar suas experiências e de transformar a linguagem durante o momento da escrita:

Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados.⁷¹⁰

Em *Poema do quarto elemento*, o eu lírico borgiano, logo na primeira estrofe (v. 1-4), após referenciar Homero, introduz Proteu para enunciar a temática de sua investida poética: a ficção *per se*. Além disso, a voz lírica do mestre argentino proclama o vínculo direto entre a

⁷⁰⁴ MANGUEL, Alberto. “Biblioteca”. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.) *Borges babilônico: uma enciclopédia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 104.

⁷⁰⁵ STIERLE, op. cit., p. 13.

⁷⁰⁶ Id.

⁷⁰⁷ Ibid., p.12.

⁷⁰⁸ OVÍDIO, op. cit., p. 101, grifo nosso.

⁷⁰⁹ VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. Tradução de Maiza Martins Siqueira. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

⁷¹⁰ Ibid., p. 212.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

deidade marinha e a substância “água”. Nesse caminho, projeta-se que a água, assim como Proteu, designa os fluxos das mutações formais típicas das ficções:

O deus a quem um homem da linhagem de Atreu
capturou numa praia que o mormaço lacera
transformou-se em leão, em dragão, em pantera,
numa árvore e em água. Porque a água é Proteu.⁷¹¹

A estrofe acima retoma o canto IV da *Odisseia*: ponto máximo da exposição dos dons de Proteu. No primeiro verso, o “homem da linhagem de Atreu” é Menelau – rei de Esparta e irmão de Agamémnone, o líder dos aqueus em *Ilíada*. Findada a Guerra de Troia, Menelau e sua tropa encontram-se aprisionados em uma ilha inóspita, pelos caprichos de Proteu. Com auxílio de Idoteia, filha traidora do deus oceânico, o herói helênico elabora um perfeito artil para o seu escape. Camuflado entre as focas da praia, Menelau captura Proteu e exige soltura. O deus, por seu turno, assume diferentes formas antes de se dar por vencido (v. 450-8):

Ao meio dia o ancião [Proteu] sai das ondas, achando nutridos
corpos das focas; a todas revista e enumera por ordem,
a principiar por nós quatro entre os monstros, sem que suspeitasse
de que pudesse haver dolo. Por fim também ele deitou-se.
Foi quando em grita o assaltamos, cingindo-lhe o corpo com os braços.
Mas não se esquece o ancião de valer das artes dolosas:
Toma, de início, a figura de um leão bem provido de juba,
drago, depois, e pantera e, a seguir, javali portentoso,
água corrente e, por fim, o feitio de uma árvore excelsa.⁷¹²

Em linhas breves e sumárias, arrisca-se dizer que a plasticidade física de Proteu serve de metáfora para o procedimento mimético da arte, que, bem como o deus, “transforma forma em forma e de certo modo finge a si mesmo em infindas metamorfoses”⁷¹³. Por essa razão, Borges inclui a entidade mitológica em seu poema. Com efeito, verifica-se que a erudição borgiana cumpre uma tarefa específica – como defende Gérard Genette⁷¹⁴ –, haja vista que a estrofe inicial recorre ao existente (a água, a obra de Homero) e ao inexistente (o deus Proteu) para apresentar determinado objeto discursivo (a ficção).

Nessa altura, propõe-se uma aproximação entre a figura de Proteu e o os atos de fingir, da teoria de Iser, pois as mutações da divindade greco-romana funcionam como a manobra

⁷¹¹ BORGES, 2009, p. 37, grifo nosso.

⁷¹² HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 85.

⁷¹³ STIERLE, op. cit., p. 17.

⁷¹⁴ MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva (coleção debates), 1980, p. 25-6.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

artística de transformar o imaginário disperso em ficção determinada⁷¹⁵. É significativo ressaltar que por Proteu ser a água, sua forma nunca nos é fornecida, seja por Ovídio e Homero, seja por Borges. Em analogia, a água, bem como a ficção, assume tão somente a forma do recipiente no qual é despejada. Por exemplo, a água terá silhueta achatada se derramada sobre um pires, mas forma cilíndrica, se inserida em um copo americano. Em resumo, a água informe dos mares corresponde ao imaginário (Proteu) que recebe uma forma específica (leão, drago, pantera) durante o ato de fingir.

No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real.⁷¹⁶

No cerne das metamorfoses proteicas, e do caráter mutável das águas, Gustavo Correa vislumbra a “mágica realización” (assunto regente das tematizações e dos artifícios literários de Jorge Luis Borges) na primeira estrofe de *Poema do quarto elemento*:

La prima estrofa eleva el elemento agua a la categoría de divinidad proteica, siendo ella misma el dios Proteo, en virtud de su capacidad para transformarse indefinidamente. El poeta enumera estas metamorfosis, situadas en el nivel de mágica realización, en la escala descendente que va de un dios al agua misma.⁷¹⁷

Labirintos submersos: a ficção nos sonhos, na vigília, na natureza humana

Wolfgang Iser elege a propensão humana às ficções como base de suas pesquisas literárias e antropológicas⁷¹⁸. No mesmo viés, o sociólogo e crítico literário brasileiro Antonio Candido, em seu célebre ensaio *O direito a literatura*, valoriza a criatividade do consciente e do inconsciente ao argumentar que a literatura:

aparece claramente como manifestação universal de todos os homens de todos os tempos, não há povo que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente de nossa vontade.⁷¹⁹

⁷¹⁵ ISER, op. cit., p. 958-9

⁷¹⁶ Ibid., p. 95

⁷¹⁷ CORREA, op. cit., p. 279.

⁷¹⁸ STIERLE, op. cit., p. 9.

⁷¹⁹ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 174-175.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

À sua maneira, o *Poema do quarto elemento* aponta significativas convergências entre sonho (desperto ou não) e ficção, uma vez que ambos hospedam as infâmias e as glórias que, no ócio, conduzem o sujeito a meditar acerca de seus próprios receios e conflitos: “Brilhas como as lâminas perversas dos alfanjes/ hospedas monstros e pesadelos, como o sonho.” (vv. 21-2).

Na terceira estrofe (vv. 9-11), o eu lírico de Borges parece entrar em harmonia com a linha socio-antropológica, de Iser e de Candido, ao sumarizar que ficção e linguagem estão entrelaçadas desde a gênese do pensamento humano:

Foi, nas cosmogonias, o começo secreto
Da terra que alimenta, do fogo que devora,
Dos deuses que comandam o poente e a aurora.⁷²⁰

Submerso na autorreferencialidade da poesia borgiana, o leitor se dá conta da vastidão infinda dos rios da expressão artística. Nessas águas, a pluralidade semântica das artes não encerra um engodo; pelo contrário, emerge-nos em um labirinto que proporciona vias inusitadas de acesso ao conhecimento. Por intermédio da linguagem poética, o artista é capaz de promover a irrealização do real⁷²¹, ou seja, de transmutar o signo pragmático (mundo biossocial) em signo estético (melhor dos mundos de Leibniz⁷²²). Ao dissertar sobre a potencialidade da arte para a abertura de um novo mundo, Stierle evoca o pensamento de Rousseau:

O segundo discurso de Rousseau *Sur l'origine de l'inégalité* (1755) concebe a diferença originária mínima entre o homem e o animal por uma negatividade, que se converte no momento impulsor da diferença irreversível e crescente entre natureza e cultura. O homem inventa suplementos para a falta e, deste modo, supera infinitamente a própria carência. A linguagem se converte em possibilidade de dar realidade ao não-real. A própria linguagem é ficção, condiciona novas ficções objetivas.⁷²³

Ainda em consonância com Rousseau, entende-se que a linguagem literária tem o objetivo de levar o sujeito ao entendimento de si próprio⁷²⁴. Em uma linha só, aqui está um dos fins do objeto estético: auxiliar a humanidade a compreender a sua natureza e os seus limites. Em *Arte poética*, o eu lírico borgiano admira a maestria especular com a qual a arte decifra (a partir de reformulações sequenciais) o imo humano (vv. 17-20):

⁷²⁰ Ibid., p. 37.

⁷²¹ ISER, op. cit., p. 959.

⁷²² STIERLE, op. cit., p. 57.

⁷²³ Ibid., p. 62.

⁷²⁴ Ibid., p. 78.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Às vezes pelas tardes certo rosto
contempla-nos do fundo de um espelho;
a arte deve ser como esse espelho
que nos revela nosso próprio rosto.⁷²⁵

Para o desfecho desta última seção, há de se considerar a sensibilidade da estrofe final do *Poema do quarto elemento*, na qual o *fazedor* de ficções implora pela companhia fluvial da arte até a hora derradeira (vv. 33-6):

Eu te suplico, água. Por este sonolento
novelo de inúmeras palavras que te digo,
lembra-te de Borges, teu nadador, teu amigo.
Não faltes a meus lábios no último momento.⁷²⁶

Considerações finais

Este artigo não esgota, de modo algum, a temática da autorreferencialidade na poética de Borges, visto que a obra do escritor argentino pode ser, justamente, comparada a uma infinita estrada de *veredas que se bifurcam*. Com o presente estudo, porém, tornou-se evidente que as pesquisas no campo da metalinguagem literária tendem a ampliar os nossos horizontes em relação à ciência da arte, do mundo e de nós mesmos.

Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *Antologia pessoal*. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O outro, o mesmo*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

⁷²⁵ BORGES, 2008, p. 230.

⁷²⁶ BORGES, 2009, p. 39.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORREA, Gustavo. “El símbolo del cuarto elemento en la poesía de Jorge Luis Borges”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 322-323, abr. maio. Madrid, 1977, p. 274-284. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-226904.html>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional”. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes: vol. 2*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MANGUEL, Alberto. “Biblioteca”. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.) *Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva (coleção debates), 1980.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

RIMBAUD, Arthur. *O barco bêbado*. Tradução de Renato Suttana. Disponível em: <<http://www.arquivors.com/rimbaud1.html>>. Acesso em: 08 jul. 2019.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Novos Cadernos de Mestrado, v. 1. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. Tradução de Maiza Martins Siqueira. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

A desconstrução e seu duplo na arquitetura contemporânea

Leonardo da Silva Rodrigues

1. Introdução

Compreende-se por desconstrutivismo o estilo hegemônico no *star system* arquitetônico das últimas três décadas. Associam-se a esse estilo nomes como Frank Gehry, Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, entre outros. Tal movimento está diretamente vinculado às reflexões levantadas pela filosofia francesa da segunda metade do século XX, sobretudo através da figura de Jacques Derrida. Foi Derrida quem cunhou o termo “desconstrução” enquanto *leitmotiv* de sua ontologia filosófica, e é através de sua crítica à metafísica ocidental que os arquitetos filiados ao estilo desconstrutivista extraíram o arcabouço teórico e conceitual necessário para efetivar seus trabalhos. No entanto, antes de esmiuçar o argumento derridiano e as obras que compõem o desconstrutivismo, faz-se necessária uma recapitulação histórica que situe o desconstrutivismo no contexto específico de sua gênese.

2. Contexto histórico

O desconstrutivismo é contemporâneo ao pós-modernismo em arquitetura, área que emergiu sobretudo através da Bienal de Veneza de 1980. A principal ruptura da arquitetura pós-moderna com relação ao Movimento Moderno consiste na problematização que faz aos moldes rigidamente abstratos e impessoais deste. Lembremos que o Movimento Moderno surge em decorrência do crescente aumento populacional e sua conseqüente crise urbana, propiciados pela Revolução Industrial em meados do século XIX. De acordo com um dos principais teóricos da arquitetura moderna, Siegfried Giedion, “a ‘nova’ arquitetura tem suas origens no momento de formação industrial por volta de 1850, no momento de transformação

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

da manufatura em produção industrial”⁷²⁷. Tal transformação é acompanhada pelo advento da “planta livre” na confecção do desenho arquitetônico. Segundo Bruno Zevi,

[O espaço da arquitetura moderna] se fundamenta na “planta livre”. A exigência social que já não coloca à arquitetura temas áulicos e monumentais, mas o problema da casa para a família média, da habitação operária e camponesa até agora fracionada em pequenos e sufocantes cubos justapostos, e a nova técnica construtiva do aço e do concreto, que permite concentrar os elementos da resistência estática num finíssimo esqueleto estrutural, materializam as condições de execução para a teoria da “planta livre”.⁷²⁸

A imersão de novas técnicas de produção industrial e de novos materiais, tais como o aço, o concreto e o vidro, induziram a arquitetura moderna a apresentar soluções funcionais para os problemas urbanísticos. A Carta de Atenas, formulada no 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna de 1933, bem como os “cinco pontos da Nova Arquitetura” de Le Corbusier (*pilotis*, planta livre, fachada livre, pano de vidro e terraço-jardim)⁷²⁹ e a predileção por sólidos geométricos puros, como o edifício Seagram de Mies Van der Rohe (as “caixas de vidro” de Tom Wolfe⁷³⁰), atestam o caráter racional do programa moderno, que pretendeu reordenar a tecitura social e suas edificações por meio da valorização da geometria euclidiana e dos eixos ortogonais cartesianos, relacionando meios e fins. Essa predileção, contudo, relegava ao Movimento Moderno o caráter extremamente impessoal e frio de suas construções, que se alçavam no universalismo abstrato daquilo que Manfredo Tafuri denominou como “ideologia do Plano”⁷³¹.

Contra essa empreitada, se seguiu o crescente débito numa “arquitetura do lugar”⁷³², programa ostentado pela voga pós-moderna para contestar o racionalismo dos modernos. Essa arquitetura buscava valorizar o contexto, a comunidade, os tradicionalismos, tudo no plano mínimo, local, como “antídoto” à cidade funcionalista. Pregava, por assim dizer, uma ressurreição do sentido histórico e local, esquecido pelo movimento modernista. Na Itália, o programa de ressurreição do sentido histórico ganhou identidade através da primeira Bienal

⁷²⁷ GIEDION, Siegfried. *Building in France, building in iron, building in ferroconcrete*. Santa Monica: The Getty Center for the history of arts and humanities, 1995, p. 85.

⁷²⁸ ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. Tradução de Maria Isabel Gaspar e Gaetan Martins de Oliveira. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 121.

⁷²⁹ Ver LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Les éditions G. Crès et Cie, 1925.

⁷³⁰ WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao nosso caos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990, p. 9.

⁷³¹ TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli: Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972, p. 35.

⁷³² ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 155.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

de arquitetura da história, a Bienal de Veneza de 1980, organizada por Paolo Portoghesi e que tinha como tema a *Strada Novissima*, uma rua (lembramos que a noção de rua era motivo de ojeriza por parte de Le Corbusier) que reintroduziu temas caros à arquitetura histórica italiana, como fachadas, colunas e castelos, com o objetivo de reaproximar a monumentalidade arquitetônica do público. Nos EUA, a ressurreição do sentido local foi encontrar na figura de Robert Venturi e de sua obra *Learning from Las Vegas* uma espécie de vernáculo populista no que dizia respeito à defesa de Venturi das fachadas comerciais e da arquitetura arquetípica dos postos à beira das estradas como verdadeiro motivo arquitetônico. Ao comentar a obra supracitada de Venturi, David Harvey diz:

O centro dessa obra, como diz o seu título, era insistir que os arquitetos tinham mais a aprender com o estudo das paisagens populares e comerciais (como as dos subúrbios e locais de concentração de comércio) do que com a busca de ideais abstratos, teóricos e doutrinários.⁷³³

O desconstrutivismo, contudo, recorre à incorporação de uma concepção não-euclidiana de espaço. Tomando como referência as considerações de Deleuze acerca da arte barroca, onde se “curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra”⁷³⁴, os arquitetos desconstrutivistas fogem ao perspectivismo e à planimetria renascentista, ainda presente na cena pós-moderna, e têm como correlato a restauração da “distância estética que os arquitetos modernos desejavam abolir”⁷³⁵. As construções desconstrutivistas buscam, portanto, retratar formas complexas e autorreferentes, destituídas de funcionalidade e em aparente contraste com o espaço que as cerca. Para tanto, se valem da crítica que Derrida faz à metafísica da presença no discurso filosófico ocidental.

3. Aspectos filosóficos

Para se compreender o núcleo da crítica derridiana à metafísica ocidental, se faz necessário elucidar a conexão entre os “quase-conceitos” (os chamados *indécidíveis*) na obra do filósofo. As noções de rastro, *différance*, espaçamento, *Khôra* e escritura estão implícitas no pensamento desconstrutivista e são “imprescindíveis para o entendimento da

⁷³³ HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993, p. 45.

⁷³⁴ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, p. 13.

⁷³⁵ ARANTES, op. cit., p. 83.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

desconstrução como acontecimento ou textualidade”⁷³⁶. Desde o princípio de sua obra, Derrida estabelece uma postura crítica com relação àquilo que entende como ‘logocentrismo’ (que destina a origem da verdade ao *logos*, razão humana ou divina) e “fonocentrismo” (que privilegia a *phoné*, a fala), presentes na história da metafísica ocidental. Para o filósofo, o saber metafísico instituiu desde os gregos um conjunto de pares opostos, de oposições binárias, onde dois termos são sobrepostos de modo a criar uma hierarquia axiológica. Nesse jogo, um primeiro termo é valorizado em detrimento do segundo termo, antagônico com relação a esse primeiro, que tem como única função representar sua ausência. Assim, as dicotomias justiça/injustiça, verdade/mentira, racionalidade/irracionalidade, certo/errado etc., são exemplos de formas historicamente constituídas das oposições metafísicas, sendo que em todas elas há uma valorização da presença de um termo frente à ausência de seu contrário, o que faz da metafísica logocêntrica uma metafísica da presença.

Na *Gramatologia*, Derrida dirá que desde Platão, passando por Aristóteles, Rousseau, Hegel e Condillac, a metafísica submeteu a escrita a um lugar subalterno à fala, fechando-se num binômio opositor. Saussure teria aprofundado este rebaixamento na medida em que considera que “língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro”⁷³⁷. Para subverter essa lógica, Derrida lança mão da noção de signo em Saussure. A razão pela qual Derrida partirá de Saussure se dá tanto por este ter sido responsável pela criação da semiologia geral (sendo, portanto, fonte de diversos de seus conceitos), como pelo fato de Derrida acreditar que o uso psicologista da noção de signo em Saussure esteja associado à dificuldade de compreensão estar inscrita na sua própria estrutura, no conceito de signo mesmo. O signo saussuriano é, em linhas gerais, a junção de um significante (ou imagem acústica) a um significado (seu conteúdo conceitual). Derrida compreende que o signo saussuriano equivale a uma presença original diferida, ou seja, uma substituição da coisa presente (da coisa mesma) pelo signo, que implica um caráter ao mesmo tempo secundário e provisório; secundário pois deriva de uma presença original e provisório com relação à presença original pois tem a função de representá-la na sua ausência, direcionando, mais uma vez, extrema importância à presença: “O signo representa o presente na sua ausência”⁷³⁸. Para Saussure, “os termos implicados no signo linguístico são psíquicos e

⁷³⁶ SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. *Desconstrução e arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Uapê, 2009, p. 17.

⁷³⁷ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2012, p. 58.

⁷³⁸ DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991, p. 40.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

estão unidos, em nosso cérebro, por um vínculo de associação”⁷³⁹. Desse modo, o signo é responsável por unir arbitrariamente “não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”⁷⁴⁰.

Derrida considera que Saussure tenha fornecido uma contribuição importante ao explicitar a dependência dos signos linguísticos entre si para sua constituição. O signo é assim entendido como uma inter-relação entre elementos distintos: “subentende-se que são [os valores] puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com outros termos do sistema”⁷⁴¹. Desse modo, para Saussure, “na língua só existem diferenças”. E continua: “uma diferença supõe em geral termos positivos entre os quais ela se estabelece; mas na língua há apenas diferenças sem termos positivos”⁷⁴². Diante deste contexto surge o neologismo *différance* na filosofia derridiana. A letra *a* que aparece no lugar da letra *e* (de *différence*) aproxima-se do particípio presente de *différer*: *différant*. E *différant*, para Derrida, “nos reenvia para o decurso da ação do diferir antes mesmo que esta tenha produzido um efeito constituído como diferente ou como diferença”⁷⁴³. O *a* também se refere a um caráter que produz intervalos entre as estruturas significantes responsáveis por organizar a rede de significação que não é nem simplesmente ativa nem simplesmente passiva. Não é ativa pois não há presença fora e anterior à *différance*, não é a realização de um sujeito. E não é passiva pois está sempre ocorrendo. Permanece, assim, na indecidibilidade que também é sugerida pelo sufixo *ance*, que denota uma ação. Desse modo, “a *différance* constituirá o meio (*milieu*) no qual os diferentes e as diferenças seriam produzidos, como efeitos constituídos. *Différance* expressa a diferencialidade, isto é, o ser diferente das diferenças”⁷⁴⁴.

A desconstrução passa a operar de acordo com dois momentos (ou, nos termos derridianos, de um *duplo gesto*): o da inversão e o do deslocamento. Trata-se de inverter a hierarquia conceitual da metafísica da presença dando enfoque a tudo aquilo que se encontra na posição de subordinação e simultaneamente deslocar os termos da oposição conceitual para outro lugar, para além das dicotomias metafísicas que remetem a uma presença. Assim, tendo denunciado através da *différance* que não há presença original nem significado em si mesmo, Derrida concebe, num primeiro momento (o momento da inversão), a existência apenas de

⁷³⁹ SAUSSURE, op. cit., p. 106.

⁷⁴⁰ Id.

⁷⁴¹ Ibid., p. 146.

⁷⁴² Ibid., p. 167.

⁷⁴³ DERRIDA, op. cit., p. 39.

⁷⁴⁴ SOLIS, op. cit., p. 51.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

significantes, isto é, de que o significado é só mais um significante posicionado em relação a outros significantes, rompendo com a ideia saussuriana de que haja um significante que leva a um significado. O que há, pelo contrário, é um significante que se encaminha a outro significante e assim sucessivamente. Novamente, a indecidibilidade se faz presente na medida em que influencia o entendimento sobre o significante. Derrida conclui então (agora, no momento do deslocamento) que também não há significante. Este é apenas um rastro (*trace*) que se encaminha a outros rastros e traz a marca deles, constituindo uma rede. Desse modo, “antes de pensar em reduzir ou em restaurar o sentido da fala plena que afirma ser a verdade, é preciso colocar a questão do sentido de sua origem na diferença. Tal é o lugar de uma problemática do rastro”⁷⁴⁵. Não sendo, portanto, nem presença e nem ausência (no máximo uma “presença-ausência”⁷⁴⁶), o rastro se situa na indecidibilidade. O processo de significação é, dessa forma, uma referencialidade de rastros, que Derrida chamará de escritura (*écriture*). A desconstrução das oposições binárias da tradição metafísica, contudo, necessita que seus movimentos operem no interior mesmo das estruturas que se quer desconstruir. De acordo com Derrida: “Os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam estas estruturas”⁷⁴⁷. No livro *Positions*, Derrida definirá a desconstrução da seguinte forma:

‘Desconstruir’ a filosofia seria assim pensar a genealogia estruturada de seus conceitos da maneira a mais fiel, a mais interior, mas ao mesmo tempo desde um certo exterior inqualificável para ela, inominável, determinar o que essa história pôde dissimular ou proibir, fazendo-se história exatamente através dessa repressão, de uma certa forma, interessada.⁷⁴⁸

Tal definição está em compasso com o comentário de um dos principais arquitetos desconstrutivistas, Bernard Tschumi, que no livro *Architecture and disjunction* dirá:

A atenção dada hoje em dia à abordagem desconstrutivista de Jacques Derrida também representa um interesse no trabalho com o limite: a análise dos conceitos é a mais rigorosa e internalizada maneira [...] de questionar o que esses conceitos e a sua história escondem, como repressão ou dissimulação.⁷⁴⁹

⁷⁴⁵ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 85 e 86.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Seuil, 1972, p. 15.

⁷⁴⁹ TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Massachusetts: MIT Press, 1998, p. 210.

4. Desconstruindo as formas

O trabalho dos arquitetos desconstrutivistas irá incidir precisamente na “estruturalidade da estrutura”⁷⁵⁰ das formas arquitetônicas da tradição. Partindo da estruturação interna dessas formas, há uma quebra dos pares antitéticos forma/função, modelo/obra, figura/fundo, horizontal/vertical, interior/exterior etc., introduzindo um *modus operandi* capaz de transitar entre todas essas categorias, tal qual rastros dispersos numa rede destituída de significação onde não há o domínio da presença, produzindo assim uma arquitetura *atópica*, contra a qual é mobilizado o repertório desconstrucionista da *différance*. Isso é notável na *House VI* de Peter Eisenman, onde algumas colunas e vigas não desempenham um papel estrutural na casa, e uma coluna paira sob a mesa da cozinha sem encostar no chão. Em outros espaços, as vigas se encontram mas não se interceptam, criando um conjunto de suportes, e a escada não leva a lugar algum.



Interior da House VI, de Peter Eisenman.

De igual modo, o museu Guggenheim de Bilbao, obra desconstrutivista de Frank Gehry, possui superfícies que são ora contínuas, ora onduladas, com intersecções irregulares e cortes abruptos na sua estrutura, cujos fundamentos construtivos são escamoteados por

⁷⁵⁰ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 230.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ornamentos de caráter escultórico. Na parte externa da obra, a “dança aquática das formas e a incidência irregular da luz nas superfícies metalizadas, quando vista por um observador em movimento, faz com que o edifício pareça igualmente deslocar-se como uma nave tomada pelo desejo de uma leveza quase imaterial”⁷⁵¹



Museu Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry.

Com efeito, nas obras desconstrutivistas, “tudo se passa como se o autor não fosse mais do que um observador passivo do movimento autorreflexivo da forma à procura de si mesma”⁷⁵². Obras como o *Denver Art Museum*, de Daniel Libeskind, operam subvertendo os planos horizontais e o ponto de vista clássico ancorado na perspectiva renascentista, e o conjunto residencial IBA, de Zaha Hadid, partiu da composição na qual a planta liberta-se do sistema de eixos conjugados, onde estes aparecem apenas incidentalmente.

A célebre frase de Vitruvius que estabelece dois aspectos que necessitam ser considerados no fazer arquitetônico – “aquilo que é significado e aquilo que significa”⁷⁵³ – carrega, para os arquitetos desconstrutivistas, uma dimensão simbólica dual que cumpre propósitos logocêntricos. A tríade vitruviana *firmitas*, *utilitas* e *venustas* é gradualmente desconstruída em função do caráter *atópico* já mencionado do desconstrutivismo. A *atopia*, por sua vez, é da ordem do espaçamento (*espacement*) na filosofia derridiana, que remete a um intervalo, um *entre* que existe no *topos*. Esta qualidade de estar *entre* é a mesma que estar

⁷⁵¹ ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 39.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 163.

⁷⁵³ “*In architectura haec duo insunt: quo significatur et quod significat*”.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

em algum lugar e, simultaneamente, em lugar nenhum. Chega-se, assim, à noção de *Khôra* em Derrida. Segundo Dirce Eleonora Solis, “*Khôra* seria aproximativamente a ‘espacialidade’ em Platão”⁷⁵⁴. E continua:

Khôra, aquilo que poderíamos tomar por “espaço”, aparece como uma realidade distinta, intermediária entre o mundo inteligível e o caos material. É aquilo no qual todas as coisas se constituem, são geradas, crescem e morrem. *Khôra* carece, no entanto, de qualquer qualidade positiva ou qualquer determinação. Seja compreendida como receptáculo vazio ou cavidade ilimitada, *Khôra* é a “espacialidade” possível para que o Demiurgo possa modelar e ordenar a matéria à semelhança das formas e dos números.⁷⁵⁵

O texto *Khôra* de Derrida foi assim analisado e interpretado pelos arquitetos desconstrutivistas de acordo com a revisão de dois elementos básicos da construção arquitetônica e do projeto urbanístico: a fundação e o espaço. Mais precisamente, a preocupação residuiu em desconstruir as noções de fundação e espaço entendidas como presas à tradição logocêntrica. Assim, no que diz respeito à fundação,

Há um deslocamento não só da noção, mas da técnica de “fundar” ou “firmar” o edifício ao solo. É na possibilidade de movimento e maleabilidade, oscilação da configuração das estruturas e fundação, que incide a desconstrução.⁷⁵⁶

Já sobre o espaço,

À desconstrução não interessa a caracterização do espaço em arquitetura, como espaço extenso ou de categorias. Abalando o domínio categorial que sempre imperou no discurso logocêntrico filosófico, a desconstrução coloca em questão todas as binariedades referenciadas à arquitetura (interior/exterior; público/privado; aberto/fechado; coberto/descoberto etc).⁷⁵⁷

Tal foi a influência desse texto de Derrida no cenário arquitetônico, que Peter Eisenman propôs a elaboração de um projeto em parceria com o filósofo para o *Parc de La Villette*, obra desconstrutivista de Bernard Tschumi em Paris, chamado *Choral*. *Choral* acaba “já introduzindo no título um primeiro deslocamento, pois Derrida havia sugerido originalmente *chora*, uma expressão platônica extraída do Timeu, onde designa um ‘receptáculo/recipiente’ – espécie de lugar caracterizado por suas qualidades cambiantes,

⁷⁵⁴ SOLIS, op. cit., p. 91.

⁷⁵⁵ Id.

⁷⁵⁶ Ibid., p. 102.

⁷⁵⁷ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

como a da água e do fogo, da terra e do ar, elementos cuja aparência é pura variação”⁷⁵⁸. De acordo com Otília Arantes, a adição da letra *l* em *chora* “dá uma nova dimensão à fisionomia presumida do projeto, mais líquida, mais feminina”. *Choral*, como outras construções desconstrutivistas já mencionadas, trabalha de acordo com o ato disjuntivo: “deslocamentos, intersecções, rotações, no plano e na elevação, materiais aparentemente suscetíveis de novas configurações – o estuque branco e o coral, no qual os vestígios dos moldes são como que gravados por relhas de aço – tudo concorre para criar uma insólita atmosfera de incerteza quanto aos volumes, à forma e ao fundo, ao interior e ao exterior da casa”⁷⁵⁹.

5. Conclusões

Nota-se, pois, o papel fundamental da filosofia de Derrida para a concepção e recepção estética das obras desconstrutivistas, que enredam um sentido tão furtivo quanto os ornamentos que compõem sua edificação estrutural. Além de Derrida, outro filósofo pós-estruturalista já mencionado, Gilles Deleuze, faz coro ao repertório desconstrucionista em arquitetura. Ao comentar a casa barroca, Deleuze dirá que “O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro *do* lado de fora”⁷⁶⁰. Em todos esses casos, trata-se de uma tentativa de desmaterializar a mais massiva das artes através de um entrelaçamento entre o discurso filosófico e a prática arquitetônica, com o objetivo de embaralhar as noções tradicionalmente vinculadas a ambos os domínios e produzir um sentido que busca seu fundamento através da diferença.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012.

⁷⁵⁸ ARANTES, op. cit., p. 90.

⁷⁵⁹ Id.

⁷⁶⁰ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 104.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Positions*. Paris: Seuil, 1972.

GIEDION, Siegfried. *Building in France, building in iron, building in ferroconcrete*. Santa Monica: The Getty Center for the history of arts and humanities, 1995.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Les éditions G. Crès et Cie, 1925.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2012.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. *Desconstrução e arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Uapê, 2009.

TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli: Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Massachusetts: MIT Press, 1998.

WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao nosso caos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. Tradução de Maria Isabel Gaspar e Gaetan Martins de Oliveira. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Rosto e representações da Shoah: o Triunfo da morte e *Nuit et brouillard*

Liliane Ruth Heynemann

“Quais são as condições de aparição do rosto, quer dizer, da tentação e da impossibilidade do homicídio?”, indaga o filósofo Emmanuel Lévinas. E ainda, “Podem as coisas tomar um rosto? A arte não é uma atividade que confere rosto às coisas?”.⁷⁶¹

Sabemos que a produção de pensamento de Lévinas é re-fundação da Ética, em uma dimensão de alteridade radical, em seu apelo a uma exterioridade absoluta, ao “Neutro”, (que o aproxima de Blanchot), ancorada no Talmud e em tensão permanente com a tradição filosófica grega. Não se confunde, portanto, com a ética contemporânea “das diferenças”, com seu paradoxal particularismo e sua diluída defesa dos direitos humanos. Nas palavras de Alain Badiou: “A ética é para Lévinas o novo nome do pensamento, aquele que faz girar sua captura “lógica” (o princípio de identidade) em direção à sua submissão profética à Lei da alteridade fundadora”.⁷⁶²

Não caberia aqui discutir a crítica ambivalente de Badiou a Lévinas, sobretudo ao que considera como anulação da filosofia (no sentido grego) pela teologia, mas sim encontrar, na deriva da noção de rosto, essa “doação singular do outro por sua epifania carnal”⁷⁶³ o ponto de observação do que constituiria um irrepresentável da *Shoah*. Nesse sentido, iremos ter como inspiração a tela *O triunfo da morte*, de Felix Nussbaum, citação ao quadro homônimo de Bruegel e o filme *Nuit e brouillard*, de Alain Resnais.

Conhecemos a injunção de Adorno: a arte seria impossível depois de Auschwitz, uma morte da arte, portanto, que não ecoa o fim hegeliano de sua superação pela filosofia. A arte não se torna desnecessária, ela se torna impotente e obscena após os campos de extermínio. Gerações de artistas judeus procuraram comparecer a este encontro, em tudo inquietante, entre imagem e acontecimento. Há uma numerosa produção literária de testemunho, como em Primo Levi, Imre Kertész, Marcel Cohen, entre muitos outros, de poesia, como seu autor mais notável, Paul Celan e, também, uma extensa vertente ficcional. É ainda mais ampla a cinematografia dedicada ao tema do Holocausto, do cinema da narrativa clássica ao filme de

⁷⁶¹ LÉVINAS, Emmanuel. *Ensaio sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Stegano Pivatto (Coordenador), Evaldo Antônio Kuiava, José Nedel, Luiz Pedro Wagner, Marcelo Luiz Pelizolli. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 32.

⁷⁶² BADIOU, Alain. *Ética, um ensaio sobre a consciência do mal*. Tradução de Antônio Transito, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 34.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 35.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

vanguarda, como *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (1988) e *Intervalo* (2007), de Harun Farocki, do impacto irreduzível na tradição documentária, engendrado por Claude Lanzmann em *Shoah* à visibilidade excessiva e desfocada, constituindo um intolerável no filme recente *O filho de Saul*, de László Nemes.

Torna-se necessário destacar, em outra chave, a produção de artistas alemães do pós-guerra em sua relação com esse passado recente, algumas vezes como protagonistas, outras, como observadores – com diferentes níveis de proximidade – da adesão da geração anterior ao nazismo. O *grupo 47*, para citar um dos mais relevantes, reuniu escritores desse espectro, como Gunter Grass, Heinrich Boll e Ingeborg Bachmann. Outros escritores como W. G. Sebald e artistas plásticos influentes – Joseph Beuys e Anselm Kiefer, por exemplo, transitam nesse território difuso da identidade alemã do pós-guerra, esse “lugar sem imagens, uma paisagem de cascalhos e ruínas” como definiu Andreas Huyssen⁷⁶⁴.

Em seu ensaio sobre “a irrealidade da cultura capitalista contemporânea”, que tem o artista Robert Longo como objeto, Hal Foster reflete sobre o que ele, retomando o termo utilizado por Susan Sontag em sua análise de Leni Riefensthal, o “fascismo fascinante”, descreve como a atração que as imagens do fascismo têm sobre a nossa cultura, como resultado de uma “perda de real”.⁷⁶⁵ O ensaio começa por uma epígrafe de Debord que aponta para o fato de que a história cultural é preservada “como um objeto morto na contemplação espetacular” ou, em termos mais diretos, a superexposição, as “representações espetaculares” pretendem “fazer com que a história fique esquecida dentro da cultura.”⁷⁶⁶ Temos aqui, desse modo, um enigma nunca elucidado em torno dessas imagens: elas denunciam ou alienam a História, o que fazem as imagens, por exemplo, de Anselm Kiefer, de sua “pintura pós-pintura”, cujo trabalho se inscreve na vertente da produção de arte alemã que, a partir da década de 1960 utiliza a iconografia do fascismo em seus trabalhos? Artistas que teriam, como indica Andreas Huyssen, muitos pontos em comum com o Novo Cinema Alemão e que foram identificados como protofascistas pela crítica. Assim, ele dirá: “O que não se percebia, nessa visão de Kiefer marcada por tabus, era que toda a sua produção de pintura e escultura era uma resposta à demanda, mais do que atrasada, de enfrentar os mundos de imagens fascistas reprimidas e seus efeitos no presente. Kiefer o fazia de modo provocador, refletindo

⁷⁶⁴ HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 190.

⁷⁶⁵ FOSTER, Hal. “Arte contemporânea e Espetáculo”. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 115

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

pictoricamente sobre as questões do monumentalismo em ruínas, o destino da pintura depois de Auschwitz, o mito do artista como gênio e a relação da tradição intelectual alemã com o Holocausto”⁷⁶⁷.

Outros artistas alemães do pós-guerra encenam igualmente, em imagens filmicas ou literárias, essa autobiografia histórica, extrema e espetacularizada, no limite entre adesão e denúncia, deixando à recepção o problema de interpretá-la. Entre os vários escritores da vertente literária que se aproxima do projeto de Kiefer, W. G. Sebald, com sua escrita marcada por uma figuração da ordem de um excesso, permanentemente “legitimada” por fotografias que parecem ao mesmo tempo exatas e aleatórias, é o mais interessante. No seu conhecido romance, *Austerlitz*, o personagem central, especialista em arquitetura, vagueia por uma Europa fantasmática, em uma narrativa pontuada por fotografias de lugares monumentais e desérticos, cenários grandiloquentes e referências aos campos de extermínio. “Mas para mim era como, diz o personagem, se naquela época os mortos voltassem de seu exílio e enchessem a penumbra ao meu redor com o seu vaivém peculiarmente lento e incessante”. E sobre a arquitetura monumental e a admiração que provoca: “essa admiração já é um prenúncio de terror,⁷⁶⁸ porque sabe como por instinto que os edifícios superdimensionados lançam previamente a sombra de sua própria destruição e são concebidos desde o início em vista de sua posterior existência como ruínas”.⁷⁶⁹

Sabemos que os memoriais e monumentos do pós-guerra tendem a renunciar à monumentalidade típica do imaginário fascista em favor das imagens austeras, do paisagismo, da ausência. Há, no entanto, uma insuficiência nessa profusão de tentativas de retratar a *Shoah*. É preciso partir da frustração em representar, desse erro. Deveríamos retomar com Jacques Rancière, a frase de Adorno, para refletir se, apesar de tudo, só a arte seria capaz de “mostrar” Auschwitz, uma vez que esta seria sempre “o presente de uma ausência” e seu trabalho consistiria em dar a ver um invisível, um inumano, por meio da organização de palavras e imagens, junções e disjunções.⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ HUYSSSEN, Andreas, op. cit., p. 181.

⁷⁶⁸ Sobre a monumentalidade fascista como prefiguração das ruínas, ver nosso ensaio sobre essas instâncias nos filmes de Leni Riefenstahl. HEYNEMANN, Liliane. “O monumental como imagem da ruína: ética e estética na escrita filmica de Leni Riefenstahl”. In: *Devires*, v. 4. n. 2. Belo Horizonte, Jul./Dez. 2007, p. 160-174.

⁷⁶⁹ SEBALD, W.G. *Austerlitz*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, p. 23.

⁷⁷⁰ RANCIÈRE, Jacques. “L’inouïable”. In: Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière. *Arrêt sur l’histoire*. Paris: Centre Pompidou, 1997, p. 48-70.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

É assim que, como lugar de confluência dos principais problemas de representação no campo da arte e da História, de antinomias, o Holocausto engendra sua posteridade em um *corpus* incontável e complexo de imagens, narrativas e edificações que potencializa, na multiplicidade de abordagens que integra, a violenta alteridade subsumida na existência judaica⁷⁷¹ e seu impacto no Ocidente cristão, (considerando contudo a precariedade totalizadora contida na noção de “um Ocidente”⁷⁷²), hoje em sua feição globalizada.

Nessa perspectiva, o Holocausto vem se constituindo, na cena contemporânea, como o impasse fundamental que desafia a “boa vontade de pensar”, na expressão deleuziana, desafio à temporalidade fragmentada, mas também enfrentamento com o que Emmanuel Lévinas chamará de “ato final que se realiza hoje, na contestação póstuma deste fato pelos pretensos revisores da história”. História que é: “dor na sua malignidade sem mistura, sofrimento por nada”.⁷⁷³

Em dois extraordinários ensaios sobre o niilismo contemporâneo, *Os enunciados do fim e do nada* e *A política em sua era niilista*, Jacques Rancière interroga o funcionamento político do que denomina “existências inexistentes”⁷⁷⁴, categoria que irá estruturar o campo de uma política do acontecimento. Seu projeto, o de “desatar o nó revisionista do possível”, postula uma mudança de campo pela adoção de três axiomas: “o tempo é sem relação com a verdade, o acontecimento é sem relação com o possível e o real é sem relação com o realismo”.

Rancière mostra a incapacidade do realismo de replicar ao argumento de inexistência do real colocado pelo revisionismo, dando a ver principalmente que a radicalização das categorias da crença historiadora – ou, da crença do saber social em sua segunda era, irá constituir a síndrome revisionista.⁷⁷⁵

⁷⁷¹ Sobre a figura do judeu como “o outro do Ocidente” ver LYOTARD, Jean-François. *Heidegger et “les juifs”*. Paris: Galilée, 1988.

⁷⁷² Em *O local da cultura*, Homi Bhabha adverte que “nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro”. Ver BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 65.

⁷⁷³ LÉVINAS, Emmanuel. “O fim da teodicéia”. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1997, p. 136-140.

⁷⁷⁴ RANCIÈRE, Jacques, 1995, p. 217-252.

⁷⁷⁵ Em “Representação e mimesis”, Luiz Costa Lima analisa o revisionismo histórico como “consequência imprevista”, a partir da década de 1970, da renovação da escrita da história através de sua aproximação com a problemática “das construções narrativas que têm por matéria-prima a linguagem”, O autor, em sua instigante reflexão, parte do exame do “Metahistory de Hayden White. In: LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 227-286.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Em outras palavras, a reversão da história dos acontecimentos, (cujo marco notável é a escola dos Annales), não seria capaz de responder ao revisionismo, sobretudo quando este incide sobre seu objeto primordial, o processo nazista de extermínio dos judeus: “A ciência histórica pode dar todos os elementos de refutação do revisionismo sem desarraigá-lo como modo de pensamento, porque, como modo de pensamento, ele pertence à racionalidade que produz a crença histórica erudita. Ele pertence à época que declara encerrado o tempo dos acontecimentos”.⁷⁷⁶ E aquilo que se opõe a história dos acontecimentos é a história das mentalidades na qual a vida é manifestação de seus modos, o que exclui desde sempre *a diferença da vida em relação a ela mesma* e é ancorada, portanto no “programa do possível, do tempo do possível” que desencadeia a noção de que *a existência do inacreditável é impossível*.

Nuit et brouillard (1956), documentário de Alain Resnais, com duração de 32 minutos, roteiro de Chris Marker e Jean Carol, mais de meio século depois de sua estreia, vem suscitando releituras que o inscrevem de modo privilegiado no debate sobre o uso de imagens de arquivo (algumas filmadas pelos prisioneiros) o estatuto do documentário e as representações da *Shoah*. O filme constitui também um enfrentamento com o negacionismo. Uma passagem é exemplar nesse sentido, a do plano sequência dos fornos crematórios, com sua longa duração, a câmera colada ao que é mostrado até o esgotamento da imagem. Quando tudo que se vê é esvaziado do discurso, constituindo uma aparição ineludível, há o que Rancière, a respeito do filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, nomeará “real do inacreditável”, dado pela “impossível adequação do lugar à palavra”.⁷⁷⁷

Ao longo do documentário, Resnais, o cineasta “da memória”, anuncia a impossibilidade de mostrar o acontecimento. “Só é possível mostrar a casca”, “As unhas arranhavam o teto”, são descrições desse limite da câmera, do cinema, da própria linguagem diante das câmaras de gás. Há, contudo, em contraponto à confissão de impotência, as imagens de um mundo povoado por cadáveres, corpos destruídos, virtualmente mortos antes da morte. Montanhas de cabelos de mulheres, de roupas, de crânios. E fotografias. Resnais exhibe documentos com os rostos dos deportados, seus nomes, os nomes dos países de onde vieram. *Noite e Neblina* opera todo o tempo com o contraste entre a singularidade dos milhões de mortos e a tentativa de torná-los uma massa informe e anônima: “quando chegam têm um

⁷⁷⁶ RANCIÈRE, op. cit., p. 243

⁷⁷⁷ RANCIÈRE, 2012, p. 139.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

rosto, um nome e depois todos os deportados se parecem”, diz o narrador, enquanto surge na tela um primeiro plano de um homem morto, com olhos intensamente abertos.

“Mesmo uma paisagem tranquila pode esconder um campo de concentração”, a narração *off* e as imagens de um lugar deserto, no qual cresce a vegetação integram a primeira sequência de *Noite e Neblina*. Ou, como dirá Rancière, “Alain Resnais confronta fotografias de sobreviventes e cadáveres, tiradas na abertura dos campos, com o mutismo dos lugares e a indiferença da natureza circundante”.⁷⁷⁸

É interessante observar que ao trabalhar com esses opostos, que exploram também a temporalidade, a cronologia da guerra e a organização dos espaços do crime e da resistência, Resnais imprime rostos no lugar mesmo em que se perpetrou sua dissolução.

Nesse sentido, é importante retornar à Lévinas e sua ideia de uma justiça entre incomparáveis. Ele diz em *Autrement qu'être*: “O próximo como outro não se deixa preceder por nenhum precursor que esboçaria ou anunciaria sua silhueta. Ele não aparece. O próximo me concerne sem aparecer”. Como se atualiza, então, esse rosto, por assim dizer, sem representação? “Alguém que morre, um rosto que se converte em máscara”.⁷⁷⁹ A expiação pelo outro não é resgate, diz Lévinas, pois o regate restabeleceria a igualdade como “no perdão hegeliano”.

Em Lévinas existe, desse modo, a radicalidade de um sacrifício *sem reciprocidade*: Eu não sou outro para outrem, não espero o reconhecimento por parte dele de minha alteridade, o que esvaziaria a sua. “Eu”⁷⁸⁰ é aquele que pode cometer o crime e escolhe o sacrifício. O sacrifício por outrem se dá na violência de um gesto análogo ao de matar. O outro como a mim mesmo, o triunfo do Mesmo sobre o Outro, a “identidade entre a identidade e a diferença”, dirá Lévinas, obriga a alteridade a curvar-se à minha identidade, eu o converto a mim, produção narcísica incapaz de ética: (“a morte de outrem não chega a abalar o edifício do Ser”, essa a acusação dirigida a Heidegger).⁷⁸¹

A multiplicidade de problemas envolvidos nas representações – figurativas ou não – do Holocausto encontra no embate entre *Noite e Neblina* e *Shoah* (1985) de Lanzmann, o documentário sem imagens de arquivo, com cerca de nove horas de duração, um diagnóstico,

⁷⁷⁸ RANCIÈRE, op. cit., p. 66.

⁷⁷⁹ LÉVINAS, 1994, p. 22.

⁷⁸⁰ LÉVINAS, 1991, p. 4

⁷⁸¹ Paul Ricoeur, em seu ataque à “Outramente” acusa Lévinas de terrorismo verbal e nomeia seu texto um “deserto de palavras”: na recusa em Lévinas de toda solução teológica “pacificante ou consolante”, Ricoeur vê o recurso ao Bem platônico. Contra a onto-teo-logia e também contra a teleologia, diz o autor, Lévinas impõe o nome de Deus, esse nome “sem teologia”. Cf. RICOEUR, Paul. *Outramente*. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

no que se refere às reflexões sobre imagem e verdade, reunidas na *querelle* dos arquivos.⁷⁸² É conhecido o fato de que Claude Lanzmann rejeitava o uso de imagens de arquivo e, em certo sentido, até mesmo o uso de imagens, declarando que deveria ter apenas publicado o roteiro de seu filme. Em última instância, a ambição de *Shoah* é a de realizar um filme sem a ancoragem das imagens⁷⁸³, o que nos reporta à proibição de imagens da tradição judaica: “Não farás para ti imagem esculpida, nem figura nenhuma do que existe em cima dos céus, ou embaixo da terra, ou nas águas sob a terra. Não te prostrarás diante delas nem lhes prestarás culto”, lemos em Êxodo 20:4-5; Deuteronômio 5:8-9. Resta o som das palavras: “não vistes forma alguma”.

É interessante sublinhar que, se Lanzmann sempre se refere ao Holocausto no presente, também *Noite e Neblina*, na sequência final, aponta para esse tempo que não se encerra ali, em meados do século XX. Enquanto a câmera se afasta, depois de retornar à paisagem “tranquila” do início, assombrada por milhões de mortos, após a acusação aos nazistas, a voz *off* lembra que “fingimos que isso aconteceu em outro lugar e em outra época”, que nos tranquilizamos com essa imagem que se afasta, que “não escutamos a voz que não se cala”.⁷⁸⁴

Iremos nos voltar agora para *O triunfo da morte* (abril de 1944), último trabalho de Félix Nussbaum, artista judeu, nascido em Osnabruck e assassinado em agosto de 1944 em Auschwitz, e que (inspirado na pintura homônima de Bruegel, de 1562) conjuga o autorretrato, gênero que atravessa sua produção de imagens com a representação alegórica de um mundo devastado. Há uma orquestra de seres esqueléticos que dá a ver o artista na figura que toca órgão. E há monumentos, ruínas, relógios, bússolas, telas de nus, um resto macabro de natureza: um monturo sem qualquer grandiosidade, essa a cena final dos escombros da cultura ocidental, observada por pipas sardônicas. A referência à data de finalização da obra, como um elemento interno ao quadro, aponta para a morte anunciada do próprio artista e para a inscrição de *O triunfo* nas “séries documentais” realizadas por ele, retratando o gueto, o

⁷⁸² O ensaio de Sylvie Lideperg sobre o documentário de Resnais constitui uma referência para a discussão contemporânea sobre arquivo, cinema e História. Ver: LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

⁷⁸³ Para uma reflexão sobre as fotografias tiradas por membros do *Sonderkommando* em Auschwitz-Birkenau e sobre a potência e insuficiência das imagens, ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

⁷⁸⁴ No ensaio “Cinema e violência”, Rogerio Luz empreende a leitura dos filmes *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais e *Shoah*, de Claude Lanzmann, apontando para “a transgressão dos limites do humanismo burguês”, como um caminho para o cinema que os filmes analisados dão a ver. LUZ, Rogerio. “Cinema e violência”. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002, p. 68-79.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

campo, o universo específico da cultura judaica, seu próprio rosto e o de sua mulher, a vida condenada, o terror.

O quadro de Félix Nussbaum, pintado em seu esconderijo, meses antes de ser denunciado, tem, portanto, como referência imediata, Pieter Bruegel, o Velho, com sua atração pelas cenas populares, a revitalização de aspectos da arte medieval, uma visualidade que remete a Bosch. Mais do que isso, porém, Nussbaum homenageia o artista do Renascimento holandês, nas representações do horror que recorrem ao grotesco. Somos transportados ainda, aos *Desastres da guerra* e outras imagens de Goya, particularmente *Loucura fúnebre* e *O caminho do inferno*, considerada por Tzvetan Todorov, a imagem mais apavorante pintada por Goya: “Eu vejo ali a imagem premonitória daquilo que podemos imaginar dos campos da morte”.⁷⁸⁵ Mas há também no quadro, uma inocência traída pela História, um olhar que subitamente se deparou com o fim de um mundo, como nos desenhos de crianças judias do campo de Theresienstadt, realizadas secretamente, com suas memórias de casas e cidades, as faces de pais e irmãos, jogadas de modo desconcertante, no mesmo espaço visual do gueto, da prisão e da morte.⁷⁸⁶

O triunfo da morte, não admite desdobramentos que projetem suas imagens em qualquer extracampo ou subjetividade. Isso é estranho em uma obra tão evidentemente alegórica, mas essas figuras são o real e aquilo que ali é retratado nada anuncia, os limites do quadro também encerram o mundo, como na legenda da gravura de Goya “Enterrá-los e calar-se”.

O estilo de Nussbaum, descrito com frequência como expressionista ou surrealista (é comum apontar em alguns trabalhos iniciais, a influência de Van Gogh, de fato bastante reconhecível) adquire uma linguagem extremamente autoral à medida que a escalada da perseguição aos judeus atinge um ponto de não retorno. Quadros como “Autorretrato no campo”, ou o conhecido “Autorretrato com cartão judeu de identidade”, com a figura do artista encarcerado, usando a estrela amarela, somam-se a outros que mostram os rostos, lugares e símbolos religiosos, em um cenário de aniquilação. Há em alguns desses quadros um diálogo, talvez involuntário, com “os judeus de Rembrandt”, na Amsterdã do século XVII, admiráveis imagens da vida dos sefaraditas no bairro judeu da cidade.

⁷⁸⁵ TODOROV, Tzvetan. *Goya*. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 220.

⁷⁸⁶ Os mais de 4.000 desenhos realizados pelas crianças judias no campo de concentração de Theresienstadt, sob a orientação da artista da Bauhaus Friedl Dicker-Brandeis, assassinada em Auschwitz - Birkenau (e que os escondeu em duas malas), estão na coleção da sinagoga Pinkas, que é parte do museu judaico da cidade, em Praga, República Tcheca.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Marie-José Mondzain investiga no ensaio “Judeu, frente e perfil”, a “gênese do dispositivo plástico e perceptivo com base no qual se elaborou, no correr dos séculos, a aparência de horror, impureza e vergonha” que se atribuiu aos rostos “daqueles que é preciso odiar a qualquer preço”.⁷⁸⁷ Essa “figura sem imagem” do judeu – que seria todavia preciso retratar – parte do “amalgama ideológico que constituiu o corpo do judeu como corpo não grego e, ainda por cima, como corpo não cristão”. Duplo exílio: do pensamento, em sua origem grega, como já vimos e, de qualquer redenção: “sua existência vacila, sem imagem e sem nome”.⁷⁸⁸

Os retratos de Nussbaum, os corpos em *Noite e Neblina*, nos oferecem outro território para o pensamento e a arte, que encontra acolhimento na concepção de rosto em Lévinas: o rosto, afirma o filósofo, “significa o outro, se afirma contra a vontade assassina, é resistência ao nosso poder, na nudez absoluta, que significa por si mesma”.⁷⁸⁹

Referências Bibliográficas

BADIOU, Alain. *Ética, um ensaio sobre a consciência do mal*. Tradução de Antônio Transito, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

FOSTER, Hal. “Arte contemporânea e Espetáculo”. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

HEYNEMANN, Liliane. “O monumental como imagem da ruína: ética e estética na escrita fílmica de Leni Riefenstahl”. In: *Devires*, v. 4. n. 2. Belo Horizonte, Jul./Dez. 2007, p. 160-174.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

⁷⁸⁷ Ver “Judeu, frente e perfil”. In: MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia, as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 269.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p.280.

⁷⁸⁹ LÉVINAS, Emmanuel, op. cit., p. 32.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós, ensaios sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Stegano Pivatto (Coordenador), Evaldo Antônio Kuiava, José Nedel, Luiz Pedro Wagner, Marcelo Luiz Pelizolli. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Dios, la muerte y el tempo*. Madrid: Cátedra, 1994

_____. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Dordrecht: Kluwer academic Publishers, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

LUZ, Rogerio. "Cinema e violência". *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *Heidegger et "les juifs"*. Paris: Galilée, 1988

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.

RANCIÈRE, Jacques. "Se o irrepresentável existe". *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. "L'inoubliable". In: COMOLLI, Jean-Louis, RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur l'histoire*. Paris: Centre Pompidou, 1997.

_____. "Os enunciados do fim e do nada". *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RICOEUR, Paul. *Outramente*. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

SEBALD, W.G. *Austerlitz*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.

TODOROV, Tzvetan. *Goya*. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Anish Kapoor: entre o vazio e a pele

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti⁷⁹⁰

A trajetória no imaterial

Nascido em Bombaim - hoje Mumbai - em 1954, em uma família de descendência punjabi e judaica, Anish Kapoor (Sir Anish Mikhail Kapoor, CBE, RA) se mudou no final da adolescência para Londres, onde estudou, de 1973 a 1977 no Hornsey College of Art e na Chelsea School of Art de 1977 a 1978. Antes disso, viveu parte da adolescência em Israel, a partir de 1971, chegando a cursar engenharia. Porém, abandonou o curso seis meses depois do início.

Em 1979 faz uma viagem à Índia onde retoma suas origens e, mais do que isso, descobre a cor primária em seu estado natural, que, segundo o historiador da arte Germano Celant⁷⁹¹, corresponderá à busca metafísica do artista, tema recorrente em toda sua obra. Sua origem também se faz presente, seja nos materiais, disposições ou formas que seus trabalhos assumem. Em uma entrevista ao curador Marcello Dantas, na ocasião da exposição *Ascensão*, que visitou as cidades do Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo entre 2006 e 2007, Kapoor diz:

Quando eu era criança, apesar de indiano, nascido na Índia etc., apenas o fato de minha mãe ser judia e termos sido criados como judeus nos deu a sensação, em algum momento, de que éramos estrangeiros. Estou acostumado a me sentir sempre um estrangeiro.⁷⁹²

A partir da década de 1980, alcança a consagração pública de seu trabalho, inclusive tendo trabalhos expostos na 17ª Bienal de São Paulo junto a outros artistas britânicos como Tony Cragg, Richard Deacon, Anthony Gormley, Alison Wilding e Bill Woodrow⁷⁹³. Kapoor apresentava duas obras que primavam pela pequena escala: *1.000 names* e *The chant of blue*. O público já podia perceber a fusão da forma e da cor, nestes que são alguns dos trabalhos seminais do artista.

⁷⁹⁰ Doutorando em Estética e História da Arte pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo – PGEHA/USP.

⁷⁹¹ CELANT, Germano. *Anish Kapoor*. Milão: Charta, 1998.

⁷⁹² DANTAS, Marcello. “Sendo engolido”. In: KAPOOR, Anish. *Ascensão*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2006, p. 20.

⁷⁹³ FARIAS, Agnaldo. “Considerações sobre a pele”. In: *Ibid.*, p. 32.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Na década de 1990, recebe dois importantes prêmios: o Prêmio Duemila da Bienal de Veneza, em 1990, e o Turner Prize, em 1991. Na Bienal de Veneza, explorou a pedra como suporte de seu trabalho e, também, a cor azul. A obra *Void Field* (1989) constituía a epítome de sua exposição no Pavilhão Britânico. Dezesesseis blocos de arenito são dispostos pela sala, e em sua superfície posterior é cavado um buraco, que recebe depois o pigmento preto. Kapoor realiza um encontro de tensões e forças opostas entre o que é volumoso e pesado e o que se caracteriza por ser completamente esvaído de qualquer massa: o *void*, o vazio. A dualidade da obra, dentre outras interpretações possíveis, remonta, para Celant⁷⁹⁴, à viagem realizada à Índia, onde os contrastes do país, assim como sua história passada convivendo com o presente caótico provocou uma forte impressão no artista.

É explorando a ideia do vazio que participa novamente da Bienal de São Paulo, desta vez em 1996, na 23ª edição, que contava com o tema “A desmaterialização da arte no final do milênio”. O artista recebeu uma sala especial, no vão central do prédio, “onde o grande volume de alumínio polido transformava-se no ponto para onde todo o ambiente convergia”⁷⁹⁵.

Na época, o artista já não trabalhava apenas com pigmentos e formas, mas também com alumínio polido, material que expandirá a capacidade de levantar indagações metafísicas em sua produção e, principalmente, desenvolver a ideia de espaço. Obras comissionadas e de larga escala ficam cada vez mais comuns, chegando em espaços públicos e institucionais. Como exemplo, podem ser citadas *Marsyas* (2002) [Figura 1], comissionada pela Unilever para exposição no Turbine Hall da Tate Modern, em Londres, Inglaterra, e *Cloud Gate* (2004), obra pública integrante do Millennium Park em Chicago, nos Estados Unidos. As duas obras são *site-specific* ou seja, criadas para um lugar determinado, e materializam a pesquisa de Kapoor em relação a cor e forma.

O título de *Marsyas* deriva da obra de Ticiano *O Esfolamento de Mársias* (1570-76), onde o sátiro Mársias é esfolado vivo por Apolo⁷⁹⁶ por tocar flauta melhor do que o deus. Kapoor então estende a pele esfolada do sátiro por todo o espaço da *Turbine Hall*, criando uma conexão entre pele e arquitetura. A obra se enquadra na relação entre tecnologia e *site specificity*, uma vez que Kapoor partiu de um desenho produzido com a ajuda de

⁷⁹⁴ CELANT, op. cit.

⁷⁹⁵ FARIAS, op. cit., p. 36.

⁷⁹⁶ DE SALVO, Donna. “Making Marsyas”. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor: Marsyas*. Londres: Tate Publishing, 2002.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

computadores, feito ainda durante sua passagem pelo Hornsey College⁷⁹⁷. Desenhando um círculo em uma ponta e um quadrado em outra, o artista deixou que o computador completasse o espaço entre as formas, gerando composições híbridas que não se enquadram perfeitamente ao já desenhado.



Figura 1. *Marsyas*, Anish Kapoor, 2002

Fonte: Site oficial da Tate.

A obra dialoga com o espaço tanto verticalmente quanto horizontalmente. De fato, uma das grandes preocupações de Kapoor era como preencher a altura presente no vão⁷⁹⁸. Para isso, o artista utilizou da horizontalidade, projetando a obra em comunicabilidade com as entradas norte e sul, além de integrar a ponte localizada no meio do grande salão, que facilita o acesso do segundo andar para o térreo.

O tamanho das obras de Kapoor são instrumentos que potencializam sua poética. Para ele, a escala é uma ferramenta, e o tamanho de uma obra revela na verdade todo seu conteúdo e coloca o espectador em uma suspensão temporal, ao aproximá-lo do imenso⁷⁹⁹. Há em diversos trabalhos seus uma relação contundente com a arquitetura, sendo *Marsyas* e *Cloud Gate* dois dos mais contundentes. Porém seria um erro defini-los como arquitetônicos ou puramente arquitetura. Se Kapoor coloca a grande escala, ele mesmo já a define como ferramenta. E ferramenta do quê? De uma construção do imenso que vai conter e carregar as

⁷⁹⁷ Id.

⁷⁹⁸ Id.

⁷⁹⁹ STANSKA, Zuzanna. *Anish Kapoor on the scale of the sculpture*. Disponível em: <<http://www.dailyartmagazine.com/anish-kapoor-scale-sculpture/>>. Acesso em: 09 dez. 2018.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

metáforas da obra: em *Marsyas*, por exemplo, percebe-se a materialidade da pele, a cor do sangue e o vazio do espaço em consonância com a dimensão exacerbada. Seja em um acabamento extremamente polido ou evidenciando as fibras do PVC, a potência artística se revela junto com a arquitetura do espaço em questão, mas nunca deixa que esse espaço domine a obra, pelo contrário. É se integrando a ele que surgem as relações com o público e se consagra a recepção. O imenso não deixa de conter o vazio - o processo de esvaziamento se desvela na própria imensidão, inquietando o volume das formas, operando dialeticamente⁸⁰⁰.

Corpo/pele/vazio/auto-geração

Continuando entre os interstícios que possibilitam a compreensão da obra de Kapoor segundo os espaços entre vazio e pele, a cor – além da escala e do material de suas obras – alimenta o jogo dialético do artista. Segundo Anish Kapoor, em entrevista a Marcello Dantas, “o vermelho é a cor da terra, e não a do espaço profundo. É, obviamente, a cor do sangue, do corpo. Tenho a sensação de que o escuro que ele revela é mais profundo e mais fechado do que o azul e o preto”⁸⁰¹. Essa investigação da cor e da forma, junto com questões metafísicas a respeito do vazio, desdobram-se em tridimensionais que dialogam com a arquitetura e o espaço e é uma característica primordial da obra do artista.

A respeito da pele e do espaço, completa Agnaldo Farias:

A pele consiste num ponto-chave da poética de Anish Kapoor. Por intermédio de esculturas e instalações [...] o artista demonstra persistentemente que aquilo que chamamos espaço é um *continuum* produzido pela simples variação de luz e habitado por corpos materiais ou virtuais, num todo que só se separa de nós no âmbito da pele. [...] Como estratégia de demonstrar isso a cada passo, a cada novo trabalho, o artista afronta o nosso corpo, seja nos colocando individual e literalmente no interior de uma obra ou porque, atacando tetos, chãos e paredes, faz com que sejamos engolfados por um espaço que, diversamente do que imaginávamos de saída, possui fronteiras difusas, porosas, cheio de passagens secretas, frestas que buscamos desvendar com ansiedade, sempre com a pretensão de nos acalmarmos.⁸⁰²

Não é à toa que *Marsyas* constitui uma grande pele que cobre o Turbine Hall. A estrutura vermelha em PVC, evidenciando as fibras do tecido remetem ao esfolamento de Mársias:

⁸⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2. ed., 2014, p. 138.

⁸⁰¹ DANTAS, op. cit., p. 24.

⁸⁰² FARIAS, op. cit., p. 32.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Ao nomear a obra *Marsyas*, ao escolher usar a cor vermelho-sangue, ao produzir uma forma que, enquanto abstrato, invoca imagens do corpo, Kapoor convida inevitavelmente a comparações com nossa própria humanidade. Pareceria que a disposição de tal objeto dentro do meio industrial do Turbine Hall humanizaria o espaço, mas há algo desconcertante sobre essa escultura. Talvez seja uma questão de escala, mas talvez *Marsyas* seja também uma corporificação de formas tanto reconhecíveis como terrivelmente não familiares.⁸⁰³

Uma tendência que percorre a produção do artista e pode ser verificada nas obras apresentadas até agora é a ausência percebida de sua mão. Seja pelo polimento, estado da matéria, cor ou dimensão, existe a ilusão – termo frequentemente utilizado por Kapoor – do objeto artístico como produto de uma espontaneidade. Esta noção se comunica com o conceito hindu de *Svayambhuv* – auto-geração – que preconiza a existência de seres e objetos não-artificiais, ou seja, que não foram moldados pela mão do homem⁸⁰⁴. A obra que diretamente se liga a este tema é, justamente, *Svayambh*, de 2007 (Figura 2). Consistindo de um bloco de vaselina, tinta e cera vermelhas que, lentamente, sobre trilhos, transita para frente e para trás e deixa marcas por onde passa – já que costuma ser apresentada dentro de instituições culturais⁸⁰⁵ – a obra carrega claramente os elementos de Kapoor: cor, matéria e a imperscrutável sensação de vazio.

⁸⁰³ DE SALVO, op. cit., p. 17. No original (tradução nossa): “In naming the work *Marsyas*, in choosing to use a blood-red colour, in producing a form that, while abstract, conjures images of the body, Kapoor invites inevitable comparison with our own humanity. It would seem that the placement of such an object within the industrial milieu of the Turbine Hall would humanise the space, but there is something uncanny about this sculpture. This may be a circumstance of scale, but perhaps *Marsyas* is also an embodiment of forms both recognisable, and terrifyingly unfamiliar”.

⁸⁰⁴ Diversos teóricos das obras do artista remontam a este conceito como fundamental para o entendimento de sua poética. Cf. ADAJANIA, 2011; BHABHA, 2009b; DODGSON, 2016; KAYSER, 2013.

⁸⁰⁵ Em 2007, a obra foi instalada pela primeira vez na cidade de Nantes, na França, no Musée des Beaux-Arts. Posteriormente, no mesmo ano, se dirigiu para a Haus der Kunst em Munique e, em 2009, esteve presente na grande retrospectiva do artista na Royal Academy, em Londres. Atualmente, encontra-se exposta em Santiago do Chile na Fundación CorpArtes até setembro de 2019, integrando a exposição “Anish Kapoor: Surge”, com curadoria do brasileiro Marcello Dantas.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 2. *Svayambh*, Anish Kapoor, 2004

Fonte: Site oficial do artista.

O crítico e historiador de arte Norman Rosenthal afirma:

Em cada lugar que visita, *Svayambh* evoca diferentes e difíceis ressonâncias históricas, ao se mover através de arcos que se tornam túneis, deixando para trás grossos traços de resíduos vermelhos que se assemelham a sangue coagulado [...] Mesmo assim, quando olhamos para *Svayambh* o que vemos é fundamentalmente uma abstração.⁸⁰⁶

É preciso muita sutileza para integrar o conceito de auto-geração e fazê-lo entremear com o vazio poético. Dessa maneira, o bloco de cera de *Svayambh* em toda sua materialidade auto-gerada dá espaço ao vazio - através da cor e da forma, habitando simbolismos como os ditados por Rosenthal. Apesar do conceito hindu fortemente presente não apenas na obra referida, mas em grande parte de sua poética, o artista recusa os rótulos de artista indiano – não como uma forma de negar suas origens, mas para evitar uma abordagem reducionista de sua produção. O teórico indiano Homi Bhabha, uma das figuras chave para entender Anish Kapoor, reflete sobre a condição de artistas diaspóricos, sujeitos a uma biografia cultural que turva a essência de seus trabalhos conceituais⁸⁰⁷. É acompanhando este pensamento que Adajania⁸⁰⁸ entende a utilização de elementos hindus e orientais pelo artista não como algo inevitável, mas sim como escolhas que permitem a criação e a investigação.

⁸⁰⁶ ROSENTHAL, Norman. “Svayambh”. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Londres: Royal Academy of Arts, 2009, p. 45. No original (tradução nossa): “In each place that it visits *Svayambh* evokes different difficult historical resonances as it moves through arches that become like tunnels, leaving thick traces of red residue resembling coagulated blood on their sides. [...] And yet when we look at *Svayambh* what we see is ultimately an abstraction”.

⁸⁰⁷ BHABHA, Homi K. “Elusive Objects: Anish Kapoor’s Fissionary Art”. In: Ibid.

⁸⁰⁸ ADAJANIA, Nancy. “The mind viewing itself”. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Londres: British Council, 2011.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Vidal⁸⁰⁹ propõe que, para investigar a obra de Kapoor, é preciso abandonar as origens do artista e entendê-lo como criador de mitologias e ilusões – pensamento já encontrado em Adajania⁸¹⁰ e ecoado por Dodgson⁸¹¹. Mais ainda, cumpre perquirir as relações de recepção criadas entre o espectador e a obra, pois são elas que vão completá-la. Essa dinâmica de completude é exteriorizada pelo próprio artista, que a assemelha à narrativa de Shiva e Parvati⁸¹².

Esta abordagem poética de integridade de percepções e relações se faz presente o tempo todo: vazio e matéria, obra e espectador, corpo e alma, cor e forma – não como dualidades, mas simultaneidades e transitoriedades: a potência poética da obra de Kapoor ocorre e se encontra no entre destas qualidades⁸¹³. Teverson⁸¹⁴ afirma que, na obra do artista, objeto e espaço não se encontram separados e se a superfície – a pele – da obra é dotada de intensa materialidade, isso não impede o espectador de ver o mundo a partir de outra relação física em contato com o vazio.

My Body Your Body (1993) [Figura 3] explana esta associação: ao se deparar com a obra, o indivíduo se situa perante a cor pulsante em contraste com o vazio oriundo dos próprios pigmentos. De quem afinal, é o corpo? Quem fala e, conseqüentemente, o toma para si e delimita o lugar do outro? Obra, artista ou espectador? Materialidade e vazio, numa relação complexa com a cor, circunscrevem o ser diante do trabalho. De maneira contrária, porém preservando as potencialidades indagativas inerentes à obra de Kapoor, *When I am Pregnant* (1992) ressalta a corporeidade que surge formalmente: uma protuberância na parede imaculada e branca sugere a possibilidade de vida – a gestação que surge da própria matéria, contrastando com a sensação de esvaziamento provocada pela grande largura da parede em relação à saliência central.

⁸⁰⁹ VIDAL, Denis. “The return of the aura: Anish Kapoor: the studio and the world”. In: *Arts And Aesthetics In A Globalizing World*. Londres, 2014, p. 39-61.

⁸¹⁰ ADAJANIA, op. cit.

⁸¹¹ DODGSON, Neil A. “Engineering Art and Telling Tales: Anish Kapoor at the Royal Academy”. In: *Interdisciplinary Science Reviews*, v. 41, n. 4. Londres, dez. 2016, p. 281-296.

⁸¹² VIDAL, op. cit. No hinduísmo, os deuses Shiva e Parvati representam os polos opostos do universo, o masculino e o feminino, que se encontram. Em várias festividades indianas, esta mitologia é retomada como espaço de construção de narrativas e relações.

⁸¹³ BHABHA, Homi K. “Anish Kapoor: making emptiness”. In: KAPOOR, 2009.

⁸¹⁴ TERVERSON, Andrew. “The uncanny structure of cultural difference in the sculpture of Anish Kapoor”. In: *Gothic Studies*, v. 5, n. 2. Edimburgo, 2003, p. 81-96.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 3. *My Body Your Body*, Anish Kapoor, 1993.

Fonte: Site oficial do artista.

Embates entre vazio e pele se fazem presentes na distorção percebida, por exemplo, em *Double Mirror* (1998), onde dois espelhos côncavos são dispostos frente a frente em um corredor. O corpo faz parte da obra, no momento em que a partir de sua inserção no campo delimitado pelos espelhos surge o estranhamento, a participação e a ilusão. A obra opera com uma dialética do interior e do exterior, afetando a percepção do espectador. Bachelard discute essa relação, afirmando que “o exterior e o interior formam uma dialética de esquartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos”⁸¹⁵.

Além dessa dialética, as obras de Kapoor trabalham com o antropomorfismo, utilizando um conceito caro à Georges Didi-Huberman⁸¹⁶. Um objeto que aparentemente se entrega inexpressivo ao olhar conduz o espectador a várias camadas de sentido e afetos, possibilitando intensidades e jogos de linguagem, desvelando “quase corpos” e “quase rostos”⁸¹⁷ - *My Body Your Body* e *When I Am Pregnant* desvelam essa corporeidade antropomórfica, que não se restringe a apenas quando o artista faz alusão ao corpo pelo título. A interface corpórea é percebida, por exemplo, em *Marsyas*, com a pele do titã esfolado. Até mesmo os espelhos de *Double Mirror* desvelam uma corporeidade ao atuarem em conjunto

⁸¹⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁸¹⁶ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 119.

⁸¹⁷ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

com o espectador, olhando-o através de seus olhos. Assim, os indícios do antropomorfismo na obra de Kapoor se revelam pelo olhar do espectador, e a obra se abre, jogando com as múltiplas possibilidades do vazio.

Conclusão

Assim como reduzir Anish Kapoor à sua origem indiana é minar a potência de sua obra, categorizá-la como mera antropomorfização produz o mesmo efeito. Didi-Huberman já apontava para a autodestruição do conceito - da forma humana e das relações teatrais e até mesmo performáticas, submerge a metapsicologia, o vazio que retorna à obra, mas de maneira dialética, compreendendo a pele, o corpo, mas dele retendo o desejo, o luto, a perda. É a poética em sua máxima expressão. É o ser e o não-ser, o aberto e o fechado propostos por Bachelard.

A abstração de Anish Kapoor ganha volume por causa do vazio e paira como um grande pensamento encarnado, pronto para receber as diversas e possíveis influências externas, estando sempre em movimento do entre. Da simples forma ao vazio, do vazio à pele e corpo, e destes o retorno ao profundo e interno. Já diz o artista:

O belo não é algo estático. O belo está sempre mudando; nossos conceitos de beleza mudam o tempo todo. Eles dependem do espectador. Nunca é uma coisa só. Não importa quanto uma pessoa, uma coisa, o que mais, sejam belos, sempre existe um outro lado. “Ah sim, muito bonito, *mas...*” e dependendo da situação, do tempo... É uma condição frágil, e eu penso que essa condição seja chave para reconhecer a beleza. Ambos o belo e o feio, a beleza e seu oposto, estão em fluxo.⁸¹⁸

A ideia de estar em fluxo permite ao artista, então, resgatar as potências do entre que se fortalecem nas tensões da materialidade instigante das obras junto às instâncias do vazio, presente seja no centro de uma obra ou motivado por ela em sua dimensão. Cor, forma, escala, procedimentos e processos orbitam em sua criação que depura os estados materiais e psíquicos do corpo e da alma, da matéria e, enfim, do vazio.

⁸¹⁸ AFTAB, KALEEM. *Anish Kapoor: “I have nothing to say”*. Disponível em: <<http://the-talks.com/interview/anish-kapoor>>. Acesso em: 02 dez. 2018. No original (tradução nossa): “Beauty is not something that is static. Beauty is always changing; our concepts of beauty change all the time. They are dependent on the beholder. It is never just one thing. However beautiful a person, a thing, whatever else, there is always that other side. “Oh yes, very beautiful, *but...*” and depending on the situation, the time... It’s a fragile condition and I think that is the key to recognize. Both beauty and ugliness, beauty and its opposite, are in flux”.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Referências Bibliográficas

ADAJANIA, Nancy. “The mind viewing itself”. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Londres: British Council, 2011.

AFTAB, KALEEM. *Anish Kapoor: “I have nothing to say”*. Disponível em: <<http://the-talks.com/interview/anish-kapoor>>. Acesso em 02 dez. 2018.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BHABHA, Homi K. “Elusive Objects: Anish Kapoor’s Fissionary Art”. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Londres: Royal Academy of Arts, 2009.

_____. “Anish Kapoor: making emptiness”. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Londres: Royal Academy of Arts, 2009.

CELANT, Germano. *Anish Kapoor*. Milão: Charta, 1998.

DANTAS, Marcello. “Sendo engolido”. In: KAPOOR, Anish. *Ascensão*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2006.

DE SALVO, Donna. “Making Marsyas”. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor: Marsyas*. Londres: Tate Publishing, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2. ed., 2014.

DODGSON, Neil A. “Engineering Art and Telling Tales: Anish Kapoor at the Royal Academy”. In: *Interdisciplinary Science Reviews*, v. 41, n. 4. Londres, dez. 2016, p. 281-296.

FARIAS, Agnaldo. “Considerações sobre a pele”. In: KAPOOR, Anish. *Ascensão*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2006.

KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Londres: Royal Academy of Arts, 2009.

_____. *Anish Kapoor*. Londres: British Council, 2011.

_____. *Anish Kapoor: Marsyas*. Londres: Tate Publishing, 2002.

_____. *Ascensão*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2006.

KAYSER, Christine Vial. *Anish Kapoor: le esprituel dans l’art*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.

ROSENTHAL, Norman. “Svayambh”. In: KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Londres: Royal Academy of Arts, 2009.

STANSKA, Zuzanna. *Anish Kapoor on the scale of the sculpture*. Disponível em: <<http://www.dailyartmagazine.com/anish-kapoor-scale-sculpture/>>. Acesso em: 09 dez. 2018.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção

TERVERSON, Andrew. “The uncanny structure of cultural difference in the sculpture of Anish Kapoor”. In: *Gothic Studies*, v. 5, n. 2. Edimburgo, 2003, p. 81-96.

VIDAL, Denis. “The return of the aura: Anish Kapoor: the studio and the world”. In: *Arts And Aesthetics In A Globalizing World*. Londres, 2014, p. 39-61.

Museu Expandido e Estendido: formas de apreciação a partir da tecnologia digital

Luciana Allegretti

1. Contextualização: Museu, Arte, Apreciação

Por que ir ao museu? Por que uma pessoa se desloca de seu ambiente de conforto, sua casa, atravessa cidades, visita países, enfrenta filas imensas e muitas vezes preços absurdos para observar meros objetos? Essa pergunta pode contemplar muitas respostas, e estas modificam-se com o passar do tempo.

O museu nasceu privado, como uma coleção de objetos reunidos por integrantes da nobreza e pessoas abastadas. Estes acervos eram chamados de “Câmaras de Maravilhas” durante o Renascimento e “Gabinetes de Curiosidades” a partir do século XVI. Eram salas repletas de objetos de naturezas distintas: obras de arte, plantas exóticas, animais empalhados e objetos de tecnologia (como astrolábios), produzidos em materiais luxuosos. Posteriormente o museu tornou-se público, uma ferramenta do estado moderno, com função pedagógica. O British Museum (1753) e Louvre (1793) são dois pioneiros nesse contexto.

O museu público atualmente recebe uma demanda enorme de visitantes, ávidos por observar, absorver e se envolver com as obras expostas - embora esteja presente a inoportuna moda das “Selfies”⁸¹⁹, que atrai polêmicas e proibições, acabando por gerar até instituições próprias para tanto⁸²⁰. A audiência sente necessidade de comprovar e divulgar sua presença em determinada exposição ou museu.

Entretanto, a própria arte mudou durante esse longo período. Muitas vezes não se trata mais de um objeto tridimensional que pode ser exposto entre quatro paredes. Atualmente, a tecnologia faz parte do desenvolvimento artístico. O processo iniciado com o advento da fotografia chega ao computador e se expande através de outras mídias variadas.

Uma reviravolta de grandeza maior operou-se no cenário da arte tecnológica com a assimilação da informática pelos artistas de várias áreas. [...] os

⁸¹⁹ Autorretrato feito tradicionalmente com câmeras de celular para ser compartilhado nas mídias sociais.

⁸²⁰ No início de 2015, foi aberto o museu interativo ArtonIsland nas Filipinas, onde o visitante tira fotografias interagindo com famosas obras de arte.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

computadores digitais logo foram assimilados e pesquisados com uso próprio pelo pensamento da arte. As máquinas “cerebrais” tornaram-se instrumento de novas dimensões da criatividade e também passaram a influir nas formas de arte em vigor (ZANINI, 2003).⁸²¹

Se a arte mudou, o museu deve, teoricamente, fazê-lo também. Através do trabalho de curadores como Harald Szeemann e Walter Hopps, que desafiaram a burocracia das instituições questionando o formato da produção de exposições, foi aberto o precedente necessário às modificações que o museu contemporâneo precisava contemplar.

Atualmente, as exposições incluem corredores com monitores digitais, fotografias, salas com espelhos em ângulos incomuns, obras que podem – e por vezes, devem - ser tocadas, obras de escala monumental, performances e outras características até então incomuns no âmbito. As mostras contemporâneas não lidam apenas com a noção de apresentação expandida de arte, mas também tangem parâmetros, conceitos virtuais e experimentações através da “contemplação” do público.⁸²²

No cenário artístico contemporâneo, o museu deve, portanto, abraçar as obras de naturezas diversas, adaptar-se a elas e apresentá-las.

Dentro desse contexto tecnológico, o que acontece com as tradicionais obras de arte, os quadros e esculturas que abarrotam o acervo do Louvre? Estariam abandonadas, substituídas pelos novos conceitos artísticos? Não. Pelo menos não é o que se percebe nas imensas filas presentes em casas de cultura, museus tradicionais; tampouco em exposições de artistas mundialmente famosos, onde curadores se esforçam para trazer uma seleção de obras consideradas significativas dentro da história da arte.

Retomando a pergunta inicial, “por que as pessoas vão aos museus?”, Selma Thomas faz uma observação interessante no seu texto *Mediated Realities: A Media Perspective: “A mídia (tecnologia por si só) não traz visitantes ao museu. [...] Por que eles [a audiência] vêm ao museu? A resposta tradicional é que vêm em busca de ‘coisas’ – artefatos reais, obras de arte reais, objetos reais.”*⁸²³

Portanto, dentro do contexto contemporâneo, em que a arte mudou várias vezes de suporte e expandiu suas fronteiras além das quatro paredes do museu, o público ainda é ávido

⁸²¹ ZANINI, Walter. “A arte da comunicação telemática: a interatividade no ciberespaço”. In: *Ars*, v. 1, n. 1. São Paulo, 2003, p. 11-34.

⁸²² FOWLE, Kate. “Who Cares? Understanding the role of the curator today”. In: *Cautionary Tales: Critical Curating*.

⁸²³ THOMAS, Selma. “Mediated Realities: A Media Perspective”. In: MINTZ, Ann; THOMAS, Selma. *The Virtual and the Real: Media in the Museum*. 2ª ed. Washington DC. American Association of Museums, 2000, p. 1-17.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

pelas obras “reais”, aquelas consideradas com “aura”, objetos únicos produzidos por um artista e inseridos dentro da história da arte tradicional.

Porém, muitas dessas grandes obras são proibidas de deixar determinados museus. É necessária uma grande quantidade de dinheiro e tempo para que um admirador da arte possa viajar o mundo e vislumbrar os tesouros guardados, protegidos nas grandes caixas institucionais intituladas museus. Para resolver esse problema, divulgar a instituição e adaptar-se às novas tecnologias, os museus criaram seus próprios sites na web onde disponibilizam alguma informação, uma parte do acervo, textos educativos, etc. Cada instituição decide o que disponibiliza.

Essa entrada do museu na era digital já tinha sido antecipada por Zanini (1976):

Para consecução de suas tarefas culturais e educacionais, o museu tende a espalhar-se para longe das paredes de sua sede, estabelecendo liames de verdadeiros alcances comunitários, possíveis com a utilização dos recursos atuais da comunicação [...] Esta estratégia, que poderá obrigar os museus do futuro a ter seus próprios canais de transmissão, não significaria tão somente a divulgação ou uma genérica democratização do museu, mas a capacitação a formulações específicas da criatividade. A atividade do museu reunirá assim atividades centralizadoras e descentralizadoras, componentes e uma ampla pragmática conjugada.⁸²⁴

Todavia, muitos desses sites são limitados e com pouca informação de pesquisa.

Dentro da realidade de um mundo globalizado, informatizado, abre-se espaço para um passo a mais dentro da ideia de um museu expandido, um endereço virtual onde haja a possibilidade de visita aos mais importantes museus do mundo, não apenas para contemplar pequenas imagens de obras, mas também para obter a experiência de “andar” pelo museu. Apesar de parecer um conceito utópico, a multinacional Google produziu e lançou, no dia primeiro de fevereiro de 2011, o Google Art Project.

O Google Art Project é uma plataforma digital de uso público criada em parceria com diversos museus do mundo por um pequeno grupo de funcionários da empresa que, incentivados pela “política dos 20%” (20% dos funcionários dedicam 20% do tempo de trabalho para criação dos próprios projetos), passaram a discutir o uso da tecnologia do Google para simplificar o acesso à arte e aos museus.

⁸²⁴ ZANINI, Walter. “Os museus e os novos meios de comunicação”. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 de março de 1976, p. 23.

2. Museu em Transformação e a iniciativa do Google

As primeiras tentativas de usar um computador no museu foram nos anos 60; entretanto, ele era caro, imenso e difícil de usar. Apesar disso, o primeiro equipamento para auxílio ao visitante foi de 1952, era manual, e explorava a ideia de mediar a experiência de cada usuário individualmente.⁸²⁵

Nos anos 70, na geração dos primeiros microcomputadores, mais baratos e um pouco mais fáceis de operar, a informação eletrônica entrou para os museus. Entretanto esses aparelhos ainda eram complexos, e requeriam pessoas qualificadas para operá-los. Ainda não familiarizados com a tecnologia, muitos museus acabaram se desiludindo.

Os anos 80 assistiram à proliferação de microcomputadores. Mais potentes e de tamanho cada vez menor, ainda carregavam, para os museus, os mesmos problemas das duas gerações anteriores: o custo, a difícil manipulação para os profissionais da área e poucos programas voltados especificamente para os problemas museológicos.

A tecnologia dos anos 90 já era mais acessível e portátil. Então, um novo obstáculo surgiu: o medo de investir em equipamentos que poderiam tornar-se obsoletos em um curto período de tempo. Entretanto a década trouxe novas necessidades pela proliferação da tecnologia e a internet cada vez mais acessível. O museu não precisava desenvolver-se apenas internamente. Tornou-se necessário ir além de suas paredes e habitar na WEB.⁸²⁶

[...] a internet trouxe interatividade, customização, rapidez e miríades de opções à forma que se coleta, processa e distribui informação. Com a velocidade da telefonia somada às bibliotecas virtualmente ilimitadas da rede mundial, instaurou-se um meio de disseminação de conhecimento acessível e universal, uma forma de troca de informações em que todos os usuários estão integrados.⁸²⁷

Desde a popularização da Internet, um dos campos mais promissores e discutidos foi a divulgação de informação e cultura pela rede. Inúmeras bibliotecas digitais disponibilizam seu conteúdo online; enciclopédias “orgânicas”, como a Wikipedia, são constantemente

⁸²⁵ TALLON, Loïc. *Digital technologies and the museum experience*. United Kindom: AtlaMira Press, 2008.

⁸²⁶ WILLIAMS, David. “A Brief History of Museum Computerization”. In: PARRY, Ross. *Museums in Digital Age*. New York: Leicester Readers in Museum Studies, 2010, p. 15-21.

⁸²⁷ ALLEGRETTI, Luciana. *Arte Transmídia: Estudo sobre uma expressão artística na era digital*. Novas Edições acadêmicas, 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

atualizadas e visitadas por estudantes e curiosos por todo o planeta; até mesmo aulas são ministradas à distância, às vezes através de continentes.

A inclusão das artes plásticas nesta tendência era apenas uma questão de tempo.

Inicialmente, dadas as limitações de velocidade de transferências de dados e a baixa definição gráfica das câmeras digitais, era possível apenas registrar imagens pequenas e em definição muito inferior, que funcionavam como “resumos” da obra, convidando o usuário a visitar o original. Museus, galerias e vendedores de arte online (como a gigante Amazon) publicavam estas imagens em baixa definição como um aperitivo do que seria ver ou adquirir a obra real.

Em Fevereiro de 2011, a exposição digital de arte tomava dimensões muito maiores. A multinacional de internet Google, lançou, nesta data, o Google Art Project – um projeto de publicação de arte através de meios digitais. Munida de câmeras de altíssima definição, capazes de captar detalhes além do olho humano, com influência e alcance global graças a seu famoso mecanismo de busca, além de recursos financeiros e humanos vultosos, a gigante da Internet tinha as ferramentas para lançar a ambiciosa iniciativa de divulgar arte gratuitamente para quem quiser, em qualquer lugar do mundo.

Inicialmente o Google Art Project, ou GAP, fez parcerias com 17 museus e galerias através do globo, escolhendo entidades de peso, história e prestígio, como o Museu Van Gogh em Amsterdam, o MoMA e o MET em Nova Iorque, a galeria Uffizi em Florença, e o Hermitage em São Petersburgo. Hoje o número de galerias, museus e exposições chega a quase 600, incluindo Inhotim, Instituto Moreira Salles, MAM e Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Brasil.

Este tipo de plataforma não é inédita; outras iniciativas similares foram criadas por empresas e instituições como Amazon e Getty; mas segundo o chefe e idealizador do GAP Amit Stood, “a diferença entre esse e outros websites é que todas as imagens estão em alta resolução, bem como enriquecido com uma série de ferramentas de meta-data”⁸²⁸.

Além do projeto ter a intenção de ser recurso educacional ao invés de mero catálogo de arte, suas diretrizes incentivam o uso da ferramenta para pesquisa acadêmica. A plataforma até mesmo usa o Google Maps para localização de instituições culturais próximas ao usuário logado.

⁸²⁸ Em entrevista para o jornal inglês The Guardian em 2 de dezembro de 2013.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Outro destaque é a interface que possibilita o usuário “caminhar” pelos corredores do museu, vendo em primeira pessoa em seu monitor todo o percurso de cada galeria ou exposição. Esta interface é baseada na tecnologia “Google Street View”, conhecida por mostrar as ruas das cidades como se o usuário caminhasse por elas, com imagens recolhidas em intervalos e compostas como um “caminho virtual online”.

Com o advento do GAP em 2011, a Google criou uma central para controlar e desenvolver todos seus projetos culturais. O Google Cultural Institute, localizado em Paris, conta com projetos diversos. Online, a plataforma faz parte, agora, do Google Arts & Culture.

3. GAP: Coleção de museus virtuais

Afinal, para que serve o Google Art Project? Ao descrever o próprio projeto, a empresa coloca:

[...] Nós criamos uma forma única de experimentar arte on-line. Usuários podem explorar uma ampla gama de trabalhos artísticos no nível das pinceladas em detalhe, fazer um tour virtual em um museu e ainda construir suas próprias coleções para compartilhar. [...] Poucas pessoas vão eventualmente ter sorte suficiente para poder ir visitar todos os museus, ou ver todos os trabalhos artísticos que têm interesse, mas agora, muitos mais podem aproveitar mais de 40.000 obras de arte de escultura à arquitetura até desenhos em um só lugar.⁸²⁹

Explorando a plataforma digital, percebe-se que a iniciativa assume papéis que o museu incorporou através do tempo: arquivo, orientação educacional, centro de cultura e pesquisa.

Não é nenhuma novidade a participação de grandes empresas multinacionais no incentivo à arte. De fato, essas empresas estão nas raízes de muitos museus, como o MOMA⁸³⁰ por exemplo. A parceria entre a iniciativa privada e o universo artístico funcionam muito bem para a imagem publicitária da empresa, como cita Chin-tao Wu,

⁸²⁹ Google “FAQ”. Livre tradução. [...] we have created a unique online art experience. Users can explore a wide range of artworks at brushstroke level detail, take a virtual tour of a museum and even build their own collections to share. [...]. Few people will ever be lucky enough to be able to visit every museum or see every work of art they’re interested in but now many more can enjoy over 40 000 works of art from sculpture to architecture and drawings all in one place.

⁸³⁰ Museu fundado por Abby A. Rockefeller (esposa de John D. Rockefeller Jr., grade empresário da indústria do petróleo), Lillie P. Bliss e Mary Quinn Sullivan.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

[...] o conceito de campanha publicitária é essencial para o patrocínio das artes. A necessidade de publicidade varia de acordo com o produto ou serviço oferecido ao mercado pela companhia, mas o patrocínio das artes é particularmente eficaz para companhias.⁸³¹

No GAP, a publicidade gira ainda em torno da tecnologia aplicada para fins artísticos, incentivando o “culto do novo”, o consumo exacerbado de mudanças que, dentro da tecnologia, vem crescendo a partir da Revolução Industrial, acelerando-se incrivelmente a partir dos anos 2000.

Esse culto do novo inspira excitação cega, muitas vezes mascarando contradição e impede o pensamento crítico. William Leach descreve como o culto do novo teve um grande papel na divulgação do capitalismo no começo do século XX. Esse culto do novo estava intimamente ligado a ideias sobre o progresso americano [...].⁸³²

Além disso, o usuário do GAP é instigado a entrar na infinidade de serviços da marca. Para acessar a plataforma, o usuário deve fazer uma conta no Gmail. Para funcionar corretamente, é recomendável instalar o Google Chrome. Vídeo aulas e palestras serão assistidas no YouTube (que pertence ao Google). Todas essas informações podem ser compartilhadas pelo Blogger, Google Drive, Google+ e Google Hangouts. Cada plataforma usada garante mais informação ao Google sobre as atividades do usuário e fornece um perfil de comportamento desses usuários.

É claro que o fato de uma iniciativa como essa fazer muito bem à imagem da empresa não tira a validade do aspecto positivo do projeto. O Google Art Project democratiza a cultura tornando-a acessível, traz a possibilidade de o usuário interagir mais profundamente com a arte do que seria comum nos museus, torna viável criação de exposições com uma grande quantidade de conteúdo artístico disponível sem ter que lidar com aspectos burocráticos e legais das instituições, iniciando, portanto, novos diálogos e discursos teóricos, entre outras qualidades. Tudo isso sem nenhum custo, basta que o usuário tenha um computador com conexão de internet.

Mesmo assim, logo no seu lançamento, o projeto gerou questões e críticas. Alastair Sooke, crítico de arte do jornal inglês *The Telegraph*, levanta uma série de apontamentos que

⁸³¹ WU, Chin-Tao. *Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

⁸³² BAYER, Alanna. *Evangelizing the ‘Gallery of the Future’: a Critical Analysis of the Google Art Project Narrative and its Political, Cultural and Technological Stakes*. University of Western Ontario - Electronic Thesis and Dissertation Repository, 2014.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

considera problemáticos⁸³³: Nem todos os grandes museus fazem parte do projeto; A experiência da tecnologia do Google Street View aplicada aos museus não é satisfatória (Ele faz até mesmo uma comparação com o filme de terror ‘A Bruxa de Blair’); A seleção das obras expostas pelos museus é feita por outras pessoas que não o usuário, e isso vai de encontro à proposta “democrática” do projeto; A seleção das obras de cada museu a serem digitalizadas com a tecnologia de giga-pixel também não é escolhida pelo usuário, o que exclui obras consideradas emblemáticas, como a *Guernica*.

Uma outra crítica que pode surgir é se a existência de museus on-line anularia a vontade ou a necessidade do público de visitar a instituição em si. Respondendo a essa questão, Ruth R. Perlin afirma: “Ao abraçar a mídia dentro do museu e além dele, estamos diluindo a experiência de encontro com a arte? A resposta, eu acho, é não. A mídia, propriamente usada, pode melhorar exposições, alcançar e engajar audiências e iluminar obras de arte”⁸³⁴.

No documentário sobre o GAP apresentado pelo TED⁸³⁵, Amit Sood também comenta o assunto. “As pessoas vêm a mim e perguntam: Você fez isso para replicar a experiência de ir a um museu? A resposta é não, é para adicionar à experiência.”

Adicionar, discutir, estudar, incluir, são chaves da discussão do novo lugar do museu, a internet. O espaço do museu na WEB ainda está se construindo, se definindo desde os primeiros experimentos nos anos 90⁸³⁶.

Stephen Borysewicz em seu texto *Networked Media: the experience is closer than you think* de 1998 levanta uma questão interessante sobre o museu virtual a partir daquela data: “O que faremos a seguir?”. Dentre as respostas sugeridas pelo autor, estão opiniões que se encaixam perfeitamente ao conceito do GAP: “Criar um contínuo e aberto diálogo” (entre a audiência sobre o conteúdo apresentado), “Deixar nossos visitantes criarem seus próprios museus”, (divulgar na web diversos pontos de vista diferentes combinando acervos),

⁸³³ SOOKE, Alastair. *The problem with Google's Art Project*. 01 de Fevereiro de 2011. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8296251/The-problem-with-Google's-Art-Project.html>>.

⁸³⁴ PERLIN, Ruth R. *Media, Art Museums and Distant Audiences*. In: *The Virtual and the Real: Media in the Museum*, 2000. American Association of Museums. Washington, DC.

⁸³⁵ TED (Tecnologia, Entretenimento e Design) é um conjunto de conferências criadas sob o slogan “Ideas Worth Spreading”, disponíveis na internet dirigidas pela Fundação Árvore jovem, uma instituição privada, sem fins lucrativos.

⁸³⁶ SBRILLI, Antonella. “Computerization, Digitalization and the Internet”. In: RAMPLEY, Matthew. et al. *Art, History and Visual Studies in Europe: Transitional Discourses and National Frameworks*. Brill's studies on art, art history, and intellectual history v. 4. The Netherlands: Brill, 2012, p. 135-149

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“Manipulação segura dos objetos”, (objetos observados pela web não ameaçam o acervo, podem ser vistos em detalhe).

O museu virtual, acessível e democrático não é uma ideia nova, mas sim uma ideia realizável atualmente, assim como possibilidade de customização e de criação de galerias de imagem a partir da curadoria de cada usuário.

O GAP está longe da perfeição, mas caracterizá-lo como “moda passageira”, “diluição de conteúdo” ou “experiência pela metade” é ignorar os passos da humanidade durante sua existência neste planeta e descartar uma importante ferramenta de inclusão, socialização e difusão cultural.

No momento, como todo advento tecnológico, ainda existe pouca pesquisa e análise sobre o Museu Virtual. Com menos resistência e um olhar mais aberto, o mundo pode deixar de dividir apenas fronteiras e finanças, e realmente tornar a cultura e o conhecimento abertos a todos.

É necessário entender melhor os conceitos e consequências que projetos como o Google Art Project significam: Transcender as fronteiras da arte, para que a humanidade não caminhe apenas em trilhas de ambição, tecnologia e necessidade instintiva – mas para que ascenda através das asas do autoconhecimento, emoção e inspiração.

Referências Bibliográficas

ALLEGRETTI, Luciana. *Arte Transmídia: Estudo sobre uma expressão artística na era digital*. Novas Edições Acadêmicas, 2019.

Amit Sood: *Building a Museum of Museums on the Web*. Produção de TED, filmado em março de 2011. 535 min. Disponível em: <shorturl.at/fHKM8>. Acessado em 18/07/2014.

BAYER, Alanna. *Evangelizing the ‘Gallery of the Future’: a Critical Analysis of the Google Art Project Narrative and its Political, Cultural and Technological Stakes*. Ontário, Canadá, 2014. 122 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – The University of Western Ontario.

BIERFELT, Kristin. *Google Art Project: Accessibility and Close Looking*. Museum Studies at Tufts University. 07/02/2011. Disponível em: <shorturl.at/eOV68>. Acesso em 18/07/2014.

BORYSEWICZ, Stephen. “Networked Media: The Experience is Closer than you Think”. In: MINTZ, Ann; THOMAS, Selma. *The Virtual and the Real: Media in the Museum*. 2ª ed. Washington DC. American Association of Museums, 2000, p. 103-108.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

FAQs: banco de dados. In: *Art Project powered by Google*. Disponível em: <<https://sites.google.com/a/pressatgoogle.com/art-project/faqs>>. Acesso em 18/07/2014.

FOWLE, Kate. “Who Cares? Understanding the role of the curator today”. In: KOURIS, Heather; RAND, Steven. *Cautionary Tales: Critical Curating*. 1ª ed. Nova Iorque, Apexart, 2007, p. 26-35.

PERLIN, Ruth R. “Media, Art Museums and Distant Audiences”. In: MINTZ, Ann; THOMAS, Selma. *The Virtual and the Real: Media in the Museum*. 2ª ed. Washington DC. American Association of Museums, 2000, p. 73-88.

SAVOV, Vlad. *Google Art Project offers gigapixel images of art classics, indoor Street View of museums*. Engadget, 01/02/2011. Disponível em: <shorturl.at/duwFG>. Acessado em 18/07/2019.

SBRILLI, Antonella. “Computerization, Digitalization and the Internet”. In: RAMPLEY, Matthew. et al. *Art, History and Visual Studies in Europe: Transitional Discourses and National Frameworks*. Brill’s studies on art, art history, and intellectual history v. 4. The Netherlands: Brill, 2012, p. 135-149.

SOOD, Amit. *Explore Museums and Great Works of Art in the Google Art Project*. Blog Oficial do Google, Fevereiro, 2011. Disponível em: <shorturl.at/nvxyH>. Acessado em 18/07/2019.

_____. *Arts head: Amit Sood, director, Google Cultural Institute*. Inglaterra, 3 de dezembro de 2013. The Guardian. Entrevista concedida a Matthew Caines. Disponível em: <shorturl.at/iDI13>. Acessado em 18/07/2019.

SOOKE, Alastair. “The Problem with Google’s Art Project”. *The Telegraph*. United Kindom, 01/2/2011. Disponível em: <shorturl.at/vIN27>. Acessado em 18/07/2019.

THOMAS, Selma. “Mediated Realities: A Media Perspective”. In: MINTZ, Ann; THOMAS, Selma. *The Virtual and the Real: Media in the Museum*. 2ª ed. Washington DC. American Association of Museums, 2000, p. 1-17.

TOLLON, Loïc; WALKER, Kevin. *Digital Technologies and the museum experience: handheld guides and other media*. 1ª ed. United Kindom. Altamira Press, 2008.

WILLIAMS, David. *A Brief History of Museum Computerization*. In: PARRY, Ross. *Museums in Digital Age*. Leicester Readers in Museum Studies. New York, 2010, p. 15-21.

WU, Chin-Tao. *Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. 1ª ed. São Paulo, Boitempo Editorial, 2006.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção

ZANINI, Walter. “A arte da comunicação telemática: a interatividade no ciberespaço”.
In: *Ars*, v. 1, n. 1. São Paulo, 2003, p. 11-34.

Wendy Bairos. *Canadian Museums Continue to Go Digital with Google Art Project*.
Official Google Canada Blog, March 21, 2013. Disponível em: <shorturl.at/htv34>. Acessado em 18/07/2015.

O espectador participativo na trilogia clássica de Christiane Jatahy

Luis Paulo da Silva

Entre 2010 e 2017, a carioca Christiane Jatahy se dedicou a encenar *Julia*, *E Se Elas Fossem Para Moscou?* e *A Floresta Que Anda*: três releituras de textos clássicos.

Em *Júlia*, estreada em outubro de 2010, o texto de August Strindberg, *Senhorita Júlia*, é levado para o contexto atual em uma encenação que passeia pelas linguagens do teatro e do filme. Em *E Se Elas Fossem Para Moscou?*, de 2014, o texto *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, que também é transposto para a atualidade, acontece para duas plateias simultâneas: uma que assiste a uma filmagem feita e editada ao vivo e outra que acompanha a montagem em si. Por fim, a partir de *Macbeth*, de William Shakespeare, Jatahy cria *A Floresta Que Anda*, que teve sua estreia em novembro de 2015 e passeia pelas fronteiras do teatro e da instalação, da ficção e da realidade.

Demonstraremos como tais fronteiras são análogas aos conflitos que existem entre a arte autônoma e as vanguardas, conforme proposto por Peter Bürger, e próximas da discussão acerca da arte da instalação sugerida por Claire Bishop.

Teoria da vanguarda

Mais do que apenas a negação de um estilo anterior, Peter Bürger, em sua *Teoria da Vanguarda*, considera as vanguardas históricas da primeira metade do século XX como negações da própria arte como configurada à época, ou seja, como rupturas com a arte entendida como instituição autônoma. Então, “é negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas.”⁸³⁷ Esse descolamento da práxis vital é característico da arte autônoma, que o autor considera “uma categoria da sociedade burguesa”⁸³⁸, uma manifestação típica do contexto histórico de ascensão da burguesia. E qual é a lógica dessa arte autônoma com que a vanguarda procurou romper?

De modo genérico, é possível dizer que a autonomia da arte se caracteriza por uma estetização de si própria, a ponto de se descolar do mundo e manter certa distância da práxis

⁸³⁷ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 105.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 100.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

vital, da prática da vida cotidiana. Com isso, a produção de arte, a cargo do artista, se dá de maneira individual – daí a ideia de gênio –, enquanto sua recepção acontece de forma isolada e inteiramente afastada do processo de produção.

Foi com essa lógica que a vanguarda buscou romper:

Os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual.⁸³⁹

Para isso, seria necessária uma superação da arte, no sentido hegeliano do termo: não seria o caso, porém, de simplesmente destruí-la, mas de transportá-la “para a práxis vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada.”⁸⁴⁰

Bürger afirma que essa tentativa vanguardista de superação da arte apartada da vida foi, no entanto, frustrada, uma vez que fica impossível criticar a arte quando se quer superá-la e levá-la a uma nova ordem: “uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – juntamente com a distância – a capacidade de criticá-la.”⁸⁴¹

Por esse motivo, o autor considera carente de verdade toda tentativa de protesto posterior às vanguardas, pois não passaria da recorrência das mesmas investidas contra a arte autônoma que já se mostraram falhas. Porém, sem considerá-las meras repetições inautênticas das vanguardas históricas, nos é proveitoso pensar a arte da instalação – linguagem recorrente nos movimentos de neovanguarda – como negação da passividade do sujeito espectador, ou seja, de sua inatividade contemplativa.

Teoria da arte da instalação

Ao teorizar sobre a arte da instalação, que começou a tomar forma e se estabelecer nas décadas de 1960 e 1970, Claire Bishop fala de um sujeito espectador que não é mais um par de olhos passivos que contemplam a arte a partir de uma certa distância, mas um elemento participativo, um corpo presente em atividade que tem todos os seus sentidos – audição, tato, olfato – tão ativados quanto a visão. “Esta insistência sobre a presença literal do espectador é indiscutivelmente a característica chave da arte de instalação.”⁸⁴²

⁸³⁹ Ibid., p. 113.

⁸⁴⁰ Ibid., p. 106.

⁸⁴¹ Ibid., p. 107.

⁸⁴² BISHOP, Claire. *Installation Art*. Londres: Tate Publishing, 2010, p. 6.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Essa presença multiplamente estimulada pelos sentidos implica diferentes tipos de experiência a serem vivenciados pelo espectador participativo.

O argumento, então, é que a arte de instalação pressupõe um sujeito-observador que entra fisicamente no trabalho para experimentá-lo, e que é possível categorizar a arte da instalação pelo tipo de experiência que ela constrói para o espectador.⁸⁴³

Com isso, Bishop sugere quatro modalidades de experiência vividas pelo espectador na arte da instalação, cada uma levando a diferentes tipos de trabalho e modos de participação. Uma primeira, onírica, de cunho mental, onde se imerge em uma atmosfera de sonho; uma segunda, corpórea, onde se pressupõe a presença do espectador como elemento estruturante da instalação; uma terceira, de natureza instintual, pulsional; e uma última, política, que prioriza a participação coletiva no lugar da experiência individual.

Toda essa preocupação da arte da instalação com o espectador se ancora em duas ideias: *ativação* e *descentralização*. A primeira ocorre porque, ao contrário da arte tradicional, que não exigia nada mais do que a capacidade de observação de um sujeito, a arte da instalação requer um público ativo, pois propõe uma experiência a ser vivida por ele – o que introduz na arte uma ênfase na presença física do espectador. A segunda acontece graças a multiplicidade de visões e leituras ofertadas ao público: não é possível, como no caso da arte tradicional de um quadro bidimensional, centralizar sua atenção em um único foco.

Enfim, das quatro modalidades de experiência da arte da instalação, nos interessam a corpórea e a política.

Experiência participativa: *Julia*

Na arte da instalação, na modalidade corpórea da experiência, o sujeito espectador não apenas contempla uma obra de arte, ele entra fisicamente nela e passa a integrá-la, rompendo com a ordem anterior, que se conservava a certa distância dele. Conforme observou Peter Bürger, essa ruptura com uma postura passiva e distante é algo que já se mostrava nas vanguardas, que buscaram romper com a distância hermética da arte autônoma por meio de uma reaproximação entre arte e práxis vital.

Segundo Claire Bishop, esse salto da passividade para uma atividade cada vez maior do público está bem ilustrado no trabalho do artista brasileiro Hélio Oiticica, cujas criações

⁸⁴³ Ibid., p. 10.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

apresentam uma forte preocupação com o espectador participativo. Depois de se dedicar, por meio da pintura, ao neoconcretismo, movimento de abstracionismo geométrico ocorrido no Brasil, o artista colocou as formas e as cores que antes apareciam pintadas em tela bidimensional para ocupar o espaço tridimensional propriamente dito, a ponto de o espectador ter que se deslocar fisicamente por elas para apreciá-las como um todo. Em 1961 ele escreve:

A pintura teria que sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. Creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malevitch, Tatlin, Mondrian etc.), [os abstracionistas,] construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo.⁸⁴⁴

Dessa nova postura de trazer a cor para o espaço foi que Oiticica criou os *Núcleos* e os *Penetráveis*. “O *Núcleo*, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes em número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira à sua volta, penetra mesmo dentro do seu campo de ação.”⁸⁴⁵ Já “no *Penetrável*, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma.”⁸⁴⁶ Enfim, por meio de ambientes táteis e sensoriais, Oiticica procurou superar, como as vanguardas, a experiência passiva e contemplativa de observação das obras de arte autônomas.

Algo parecido ocorre, ainda que discretamente e no terreno de outra linguagem, o teatro, em *Julia*, de Christiane Jatahy. Com projeções previamente filmadas e exibidas em cena, bem como cenas anteriormente filmadas e exibidas ao vivo, a adaptação do texto de Strindberg circula pelo teatro e pelo cinema; pelo passado, previamente filmado, e pelo presente, que transcorre enquanto ação cênica; pela realidade da presença dos atores e pela ficção pré-existente de *Senhorita Julia*.

Nessa peça, assim sendo, cabe a ideia de *descentralização* proposta por Bishop, uma vez que a atenção do espectador fica dividida entre vários focos: entre o que está sendo projetado como filme, o que está realmente acontecendo, a história que está sendo contada e a movimentação dos técnicos de filmagem, que atravessam a cena a todo momento, expondo cabos, fios e outros equipamentos.

⁸⁴⁴ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 27.

⁸⁴⁵ Ibid., p. 51.

⁸⁴⁶ Ibid., p. 52-53.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Sobre essa primeira parte da trilogia, a diretora afirma: “durante a peça, eu vou abrindo os painéis do cenário, portanto, eu vou revelando o que está por trás, eu vou também abrindo um espaço para o espectador.”⁸⁴⁷ Esse espaço aberto ao espectador nos remete à tentativa vanguardista de diminuir a distância entre arte e vida e à importância dada ao espectador pela arte da instalação.

E Se Elas Fossem Para Moscou?

Se em *Julia* o espectador participativo aparece discretamente, em *E Se Elas Fossem Para Moscou?* ele está mais evidente. Na segunda parte da trilogia, o texto de *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, é transposto para os dias atuais. A ação decorre no aniversário de Irina, a irmã mais nova. O espaço cênico serve como cenário e set de filmagem, abrindo espaço para a *descentralização* do olhar do público, que se divide em dois: um voltado ao cinema, que acompanha a exibição de um filme realizado e editado em tempo real, aparentemente mais submerso em ficção, e outro voltado ao teatro, que presencia o desenrolar da montagem em si, presumivelmente mais imerso em realidade. A diretora comenta esse jogo entre cinema e teatro, ficção e realidade:

Enquanto, no teatro, revelamos os elementos para potencializar a realidade do acontecimento e fazer o público acreditar novamente na ficção; no cinema, fazemos o público, algumas vezes, esquecer da realidade que está sendo construída ali na hora para que ele se deixe levar pela ficção.⁸⁴⁸

Assim, já de início o espectador se encontra diante de um dilema entre o real e o fictício, diante de uma necessidade de escolha que *descentraliza* sua atenção e o converte de inerte para *ativado*, de contemplativo para participativo.

O público do cinema entende, então, que está diante de algo pelo qual ele optou, enquanto o público do teatro, além de ter passado pela mesma possibilidade de escolha, tem o foco de sua atenção fragmentado em vários elementos: o clima de festa de aniversário, da qual participa; a movimentação das câmeras, fios e técnicos responsáveis pela filmagem do filme que é simultaneamente exibido em outra sala; e a ação das atrizes, que não estão presas à representação de seus papéis.

⁸⁴⁷ JATAHY, Christiane. “Uma teia sobre o cotidiano: Entrevista com Christiane Jatahy por José Da Costa”. In: Christophe Triau. (Org.) *O Espaço do Incomum: O Teatro de Christiane Jatahy*. Paris: Publie.net, 2016, p. 191.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 219.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Logo, não há mais a distância entre arte e espectador típica da arte autônoma. Diz a diretora:

essa abordagem não hierárquica se dá em todos os aspectos da minha criação dramaturgica e cênica, inclusive na luz. Dificilmente eu trabalho com foco, dificilmente eu dou o foco para uma coisa só.⁸⁴⁹

Enfim, tudo isso acarreta uma ênfase no espectador que fica ainda mais evidente na última parte da trilogia, mais próxima da modalidade política da experiência.

Experiência coletiva: *A Floresta Que Anda*

De acordo com Claire Bishop, ao falar no tipo político de experiência, não se está referindo à política entendida como panfletária, ou seja, a arte como instrumento da política, mas a algo que é feito no coletivo, com a inclusão literal do espectador como parte de um coletivo. “Este tipo de trabalho concebe o sujeito espectador não como um indivíduo que experimenta a arte em isolamento transcendente ou existencial, mas como parte de um coletivo ou de uma comunidade.”⁸⁵⁰

É fácil entender essa ideia por meio dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, espécies de estruturas de tecido utilizáveis, de esculturas móveis, prontas para serem vestidas e usadas pelo espectador, que ficava instigado, estimulado a dançar e a se movimentar. Com o *Parangolé*, o sujeito participativo vivencia o que veste ao mesmo tempo em que sabe que é observado pelos demais, que está participando de uma experiência coletiva: o que cria uma atmosfera de coletividade, de práxis vital comum.

A Floresta Que Anda, de Christiane Jatahy, embora seja baseada no drama de *Macbeth*, não possui sequer um texto de onde partir: ela se constrói por meio de um roteiro de ações. Seu espaço, próprio da arte da instalação, conta com a exibição de vídeos, em forma de documentário, do relato de quatro jovens: um refugiado sírio que mora em Frankfurt, na Alemanha; um estudante de geografia preso por participar e organizar as manifestações de 2013; um refugiado do Congo que mora em São Paulo; e uma moradora da favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, cujo tio morreu assassinado pela polícia. Esses relatos são projetados em quatro telas suspensas enquanto o público circula e se serve de bebidas em uma espécie de balcão, ao mesmo tempo em que algumas ações acontecem. Apenas uma atriz está presente,

⁸⁴⁹ Ibid., p. 193-194.

⁸⁵⁰ BISHOP, Claire, 2010, p. 106.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

que, antes de se colocar como personagem, age como performer, interagindo com os presentes; do mesmo modo, alguns espectadores, orientados pela diretora por meio de rádios distribuídos antes do início da montagem, executam ações que são simultaneamente vistas pelos demais e filmadas pela equipe, sendo logo em seguida editadas e, por fim, exibidas nas telas que se movimentam e se unem em uma só grande tela horizontal.

Desse modo, além de *ativado*, enquanto circula pelo ambiente da peça, do qual faz parte, o espectador tem a atenção *descentralizada*, já que tem a possibilidade de ver quatro vídeos diferentes pela ordem que quiser, de observar as múltiplas ações que acontecem no interior do espaço, de conversar com alguém ou de tomar alguma bebida. E mais do que isso, o espectador também compartilha esse momento com os demais, como acontecia com os *Parangolés*. Quando ele executa, então, as ações que a diretora propõe pelo rádio, ele sabe que será objeto dos olhares dos demais presentes e, logo, sabe que está em uma experiência coletiva. Assim, mais do que compor a ação do espetáculo como membro ativo, o espectador participa de uma vivência comum compartilhada.

Podemos dizer, enfim, que esse é o ponto que mais se aproxima da tentativa vanguardista de devolução da arte para a práxis vital.

Considerações finais

Em texto intitulado *Linha Tênu e Entre Realidade e Ficção*, Christiane Jatahy afirma: “desde 2004 meu trabalho é desenvolvido a partir de algumas linhas de fronteira. A principal delas é a tênu interseção entre realidade e ficção.”⁸⁵¹ As tensões entre ficção e realidade se desdobram em muitas outras: entre teatro e cinema, teatro e performance, ator e performer, representação e apresentação, palco e plateia, público passivo e público ativo.

Paralela a essas fronteiras está o problema da arte apartada da práxis vital, a fricção entre a autonomia da arte e as vanguardas. Sob essa ótica, não seria incorreto imaginar a realidade mais próxima da práxis vital vanguardista e a ficção mais próxima da arte autônoma.

Enfim, como bem observa José da Costa, “em todos os trabalhos de Christiane Jatahy, a relação problemática entre arte e vida, entre documento e ficção, entre teatro e cinema, entre

⁸⁵¹ JATAHY, Christiane. “Linha Tênu e Entre Realidade e Ficção”. In: Christophe Triau. (Org.) *O Espaço do Incomum: O Teatro de Christiane Jatahy*. Paris: Publie.net, 2016, p. 211.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

passado e presente se tece como a estrutura mesma da obra de criação.”⁸⁵² Ou seja, as criações da diretora são construídas em bases conflituosas, em terrenos fronteiriços de tal modo que acabam incorporando tais zonas limiares em sua própria estrutura.

Referências Bibliográficas

- BISHOP, Claire. *Installation Art*. Londres: Tate Publishing, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro Ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- TRIAU, Christophe. (Org.) *O Espaço do Incomum: O Teatro de Christiane Jatahy*. Paris: Publie.net, 2016.

⁸⁵² COSTA, José da. “Teatro e Investigação Artística em Christiane Jatahy”. In: Christophe Triau. (Org.) *O Espaço do Incomum: O Teatro de Christiane Jatahy*. Paris: Publie.net, 2016, p. 180.

Arte e técnica em Heidegger

Luísa Bartalini França

O produzir de algo é desabrigar o que estava oculto. Em um quadro tem um sapato, no quadro tem um sapato. O modo como concebemos o surgimento do sapato revela nossa relação essencial com a verdade e, na verdade, o modo como desabrigamos o aí no qual estamos lançados.

Podemos pensar o sapato que está no quadro como o resultado de uma série de eventos que ocasionaram seu surgimento. O artista pintou um sapato. Esse sapato repousava sobre o chão. Um artesão confeccionou o sapato que repousava no chão. Esse artesão teve a ideia de fazer o sapato de tal maneira: um sapato apropriado para andar em dias de chuva. O couro é um bom material para alcançar esse objetivo e um cano alto e uma sola grossa constituem a forma adequada para este fim. A partir dessa concepção do sapato desejado, o artesão emprega os meios adequados para manipular o couro, a fim de alcançar a forma desejada.

Esta descrição parece adequada para ilustrar como o sapato foi posto no mundo. Com algumas alterações ela poderia explicar também, como uma linha de montagem industrial constrói um sapato e também como o artista fez o quadro. Na indústria, a tecnologia adequada é usada para atingir um fim específico. Ao pintar um quadro, o artista emprega as técnicas adequadas a fim de ilustrar o sapato da maneira que deseja.

Mas o que permitiu que o artesão empregasse os meios necessário para a produção do sapato?

O artesão está comprometido com a produção do sapato. Assim comprometido, ele atende ao surgimento do sapato. O sapato, por sua vez, agradece ao couro, ao seu solado, aos canos altos e aos cadarços, enfim, à sua forma. E eles são cúmplices do sapato. A concepção de um sapato de chuva compromete a forma e o material do sapato a ser realizado⁸⁵³. O artesão, então, é um dos quatro elementos comprometidos na confecção do sapato. Ele traz

⁸⁵³ HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. Tradução de Marco Aurélio Werle com apresentação de Franklin Leopoldo e Silva. In: *Revista Scientia Studia*, Departamento de Filosofia/USP, v. 5, n. 3. São Paulo, 2007, p. 378, §13 e §14.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

para sua reflexão os três outros modos de comprometimento, que agradecem a sua reflexão, graças à qual podem aparecer na fabricação do sapato⁸⁵⁴.

Os modos de comprometimento perpassam a produção do sapato e “fazem com que algo apareça”. A essência de todo produzir reside nesse desabrigar que deixa algo surgir na presença, e não na rede de eventos ligados por relações causais, como supúnhamos na explicação anterior do surgimento do sapato.

[Os modos de comprometimento] comprometem o estar disposto e o estar preparado da taça de prata enquanto libatório⁸⁵⁵. Estar disposto e estar preparado caracterizam a presença de algo que se apresenta. Os quatro modos de comprometimento fazem com que algo apareça. Eles deixam algo surgir na pre-sença [*An-wesen*], liberam algo e com isso situam num completo surgir. O comprometimento tem o traço fundamental desse deixar situar [*An-lassen*] no surgir. O comprometimento é um ocasionamento [*Ver-an-lassen*] no sentido de um tal deixar situar.⁸⁵⁶

A técnica moderna é um dos fenômenos essenciais da modernidade⁸⁵⁷. Como todo produzir, ela é um modo de desabrigar. Se seguirmos o caminho traçado pela noção instrumental da técnica, ela nos levará ao âmbito do desabrigar, pois é nele que repousa a possibilidade de realização instrumental da técnica.

O que a essência da técnica tem a ver com o desabrigar? Reposta: tudo. Pois no desabrigar se fundamenta todo produzir. Este, porém, reúne em si os quatro modos de ocasionar⁸⁵⁸ - a causalidade - e os perpassa dominando. A seu âmbito pertencem fim e meio, pertence o instrumental. Este vale como traço fundamental da técnica. Questionemos passo a passo o que a técnica representada como meio é em sua autenticidade e então chegaremos ao desabrigar. Nele repousa a possibilidade de todo aprontar que produz algo.⁸⁵⁹

A maneira como trazemos algo à frente de nós para ser contemplado, nos permite acessar o que fundamenta nossa era. Cada era possui determinada interpretação do ente e traz à luz o que estava oculto “através de uma determinada concepção da verdade”⁸⁶⁰.

⁸⁵⁴ “O forjador da prata está comprometido enquanto algo a partir de que o trazer à frente, e o repousar em si do libatório, tomam e mantêm seu primeiro impulso. Os três modos de comprometimento citados há pouco agradecem à reflexão do forjador da prata por poderem aparecer e entrar em jogo e agradecem pelo modo como puderam fazer isso, na fabricação do libatório”. Id.

⁸⁵⁵ A taça, neste caso, corresponde ao sapato.

⁸⁵⁶ HEIDEGGER, 2007, p. 379.

⁸⁵⁷ HEIDEGGER, Martin. “O tempo na imagem do mundo”. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Alexandre Franco de Sá. Lisboa: Gulbenkian, 1998, p. 97.

⁸⁵⁸ Os quatro modos de ocasionar correspondem aos quatro modos de comprometimento.

⁸⁵⁹ HEIDEGGER, 2007, p. 380.

⁸⁶⁰ “Na metafísica cumpre-se a meditação sobre a essência do ente e uma decisão sobre a essência da verdade. A metafísica funda uma era, na medida em que, através de uma determinada interpretação do ente e através de uma determinada concepção da verdade, lhe dá o fundamento da sua figura essencial. Este fundamento domina por completo todos os fenômenos que distinguem essa era”. HEIDEGGER, 1998, p. 69.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

O modo de desabrigar da técnica moderna é um desafiar. Ela desafia a natureza a responder às nossas exigências energéticas. O homem, enviado a este caminho, desabriga o real desafiando-o. Isso significa que o homem coloca tudo diante de si como subsistência, pois o que é desabrigado por meio do desafio é trazido à tona pelo seu potencial de nos fornecer energia. Isso determina o modo como o real é vivido por nós: todos os caminhos do homem e o seu modo de estar no mundo são definidos pela essência da técnica.

O desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter do pôr no sentido do desafio. Este acontece pelo fato de a energia oculta na natureza ser explorada, do explorado ser transformado, do transformado ser armazenado, do armazenado ser renovadamente distribuído e do distribuído renovadamente ser comutado. Explorar, transformar, armazenar e distribuir são modos de desabrigar. Este, contudo, não decorre de modo simples. Também não desemboca em algo indeterminado. O desabrigar desabriga para si mesmo os seus próprios e múltiplos caminhos engendrados, porque os dirige. A direção mesma, por seu turno, é conquistada em todos os lugares. A direção e a segurança tornam-se inclusive os traços fundamentais do desabrigar desafiante.⁸⁶¹

No desabrigar é desabrigado o caminho que o desabrigar percorrerá. A armação, como um caminho, dirige o homem para o desabrigar que é próprio. Esta direção da armação exclui os outros modos de desabrigar e se apresenta como única. Tudo então é requerido como subsistência. O homem é invocado a responder ao chamado deste requerer desafiador. Respondendo ao chamado do desabrigar, ele põe a natureza como subsistência. O desabrigar desafiador requer o que desabriga como subsistência. A armação é o que invoca o homem a requerer o que se descobre como tal.

A armação significa a reunião daquele pôr que o homem põe, isto é, desafia para desocultar a realidade no modo do requerer enquanto subsistência. Armação significa o modo de desabrigar que impera na essência da técnica moderna e não é propriamente nada técnico.⁸⁶²

O produzir traz para frente algo, na medida em que o coloca na presença. A armação é o desabrigar que desabriga desafiando a natureza que, trazida à luz, é posta na realidade como subsistência. No entanto, no interior da armação, “pôr” não remete somente ao desafiar, mas também ao produzir e ao ex-pôr no sentido da *poiesis*.

A palavra ‘pôr’ <*stellen*> designa no título da armação <*Ge-stell*> não somente o desafiar. Mas ela deve imediatamente guardar a ressonância de um outro ‘pôr’ da qual provém, a saber, guardar a ressonância daquele

⁸⁶¹ HEIDEGGER, 2007, p. 382.

⁸⁶² Ibid., p. 385.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

produzir <Her-stellen> e ex-pôr <Dar-stellen> que, no sentido da ποιήσι⁸⁶³, deixa vir à frente no descobrimento o que está presente. Este produzir que leva à frente, por exemplo, no erigir de uma estátua no âmbito do templo e o requerer desafiante que agora foi pensado são, na verdade, fundamentalmente diferentes e na essência, no entanto, permanecem aparentados. Ambos são modos de desabrigar, são modos da ἀλήθεια^{864 865}.

Voltemos ao quarto em que estávamos antes. No interior do quarto tem um quadro. No quadro tem um sapato. Antes usamos uma visão instrumental, tanto para explicar o surgimento do sapato que foi retratado no quadro, quanto o surgimento do quadro. A reflexão acerca da produção do sapato nos levou à essência do produzir: o desabrigar. O modo de desabrigar da armação é um desafiar que requer. Mas meditando acerca de sua essência, a técnica moderna nos revela seu parentesco com o produzir no sentido da *poiesis*: “‘‘Todo ocasionar para algo que, a partir de uma não-presença sempre transborda e se antecipa numa presença, é ποιήσι, produzir <Her-vor-bringen>’’⁸⁶⁶.

Não haveria na arte um modo de desabrigar diferente da técnica moderna? Atentemos, agora, para a pintura do sapato:

Da escura abertura do interior gasto dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongados e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. No couro está a umidade e a fartura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho no campo em meio à noite que vem caindo. (...) Através deste utensílio perpassa a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça de morte. À *Terra* pertence este utensílio e no *Mundo* da camponesa está ele abrigado. A partir deste pertencer que abriga, o próprio utensílio surge para seu repousar-em-si.⁸⁶⁷

O sapato está abrigado no Mundo da camponesa, “o ser da obra consiste em uma instalação de mundo’’⁸⁶⁸. A Terra, a nada obrigada, irrompe como Mundo. A um povo histórico pertence um Mundo, assim como à camponesa pertence seu Mundo. A obra parece precipitar o surgimento do Mundo, na medida em que o inaugura, ao mesmo tempo que deixa a abertura inaugural do Mundo aberta.

⁸⁶³ *Poiesis*.

⁸⁶⁴ *Alétheia*.

⁸⁶⁵ HEIDEGGER, 2007, p. 385.

⁸⁶⁶ HEIDEGGER, 2007, p. 379. Trecho retirado do *Banquete*, de Platão.

⁸⁶⁷ HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010, p. 81. O quadro ao qual se refere é uma pintura de Van Gogh.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p.111.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

O mundo é a abertura manifestante das amplas vias das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico. A terra é o livre aparecer, a nada forçada, do que permanentemente se fecha e, dessa forma, abriga. Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo.⁸⁶⁹

Na obra de arte, o acontecimento da verdade acontece no espaço acionado pela tensão entre Terra e Mundo:

Para além da constatação de um fato ou de uma evidência, a verdade é então um certo espaço e um certo acontecer, no qual o ente se coloca desde um encobrimento (de um não ser) até um descobrimento, uma espécie de vir à luz (*Lichtung* - clareira). Os dois momentos devem ser pensados como sendo um único acontecimento. Esse campo da verdade é acionado no universo artístico por aquilo que Heidegger chama de ‘terra’ e ‘mundo’.⁸⁷⁰

A verdade de uma época é revelada através do modo pelo qual cada momento histórico configura a tensão entre a abertura de significações conhecidas do mundo e o fechamento misterioso da Terra. Na obra de arte, a tensão entre a elaboração da Terra e a instauração do mundo é configurada no aspecto sensível da obra.

A irrupção do produzir, tanto na arte quanto na técnica, acontece no homem⁸⁷¹. No entanto, “a armação oculta aquele desabrigar que no sentido da *ποίησις* deixa surgir-à-frente no aparecer aquilo que se apresenta”⁸⁷². O imperar da armação, na verdade, “encobre não somente um modo de desabrigar anterior, o produzir, mas encobre o desabrigar enquanto tal e, com ele, aquilo por onde acontece o descobrimento, isto é, a verdade”⁸⁷³. Impedindo o aparecer e imperar da verdade⁸⁷⁴, a armação ataca a essência do homem ameaçando sua entrada num desabrigar mais originário e sua possibilidade de atender ao apelo de uma verdade mais originária⁸⁷⁵.

A obra de arte, por outro lado, é o pôr-se-em-obra da verdade:

⁸⁶⁹ Ibid., p. 121.

⁸⁷⁰ WERLE, Marco Aurélio. “Heidegger e origem da obra de arte”. In: *Contextura: Revista do corpo discente da filosofia da FAFICH/UFMG*, v. 3. Belo Horizonte, 1º semestre 2011, p. 80.

⁸⁷¹ “(...) o que é produzido manual e artisticamente, por exemplo, a taça de prata, tem a irrupção do produzir não em si mesmo, mas num outro (*ἐν ἄλλω*), no artesão e no artista”. HEIDEGGER, 2007, p. 379.

⁸⁷² Ibid., p. 390.

⁸⁷³ Id.

⁸⁷⁴ “A armação impede o aparecer e imperar da verdade. O destino, que no requerer manda, é assim, o extremo perigo”. Id.

⁸⁷⁵ “A autêntica ameaça já atacou homem em sua essência. O domínio da armação ameaça com a possibilidade de que a entrada num desabrigar mais originário possa estar impedida para o homem, como também o homem poderá estar impedido de perceber o apelo de uma verdade mais originária”. Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

A obra de arte, à sua maneira, abre inauguralmente o ser do sendo. Na obra acontece esta abertura inaugural, ou seja, o revelar, ou seja, a verdade do sendo. Na obra de arte a verdade do sendo se põe em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade.⁸⁷⁶

A obra de arte, então, nos aponta para outro “pôr” no seio do desabrigar, diferente do pôr desafiador do homem enviado pelo destino da armação: “A obra de arte como produção apoia-se na terra, de onde vem (*her-stellen*) e se eleva (*auf-stellen*) num mundo”⁸⁷⁷. A reflexão acerca da relação entre a produção técnica e a produção artística nos leva a examinar os diferentes tipos de pôr que operam nelas: “essa reflexão passa não apenas pela consideração do que é a produção no sentido mais usual, a *Her-vor-bringung*, o ‘trazer à frente’ ou o ‘levar à frente’, mas principalmente pelo modo como é conjugado o verbo *stellen*, o ‘pôr’ ou ‘colocar’, com seus prefixos e substantivos”.

O “pôr” da arte pode ser uma alternativa para o colocar desafiador imperante na técnica, revelando uma postura diferente diante do mundo:

Já a poesia [em contraposição ao subjetivismo moderno pautado “no modo de agir da técnica”] sugere uma outra postura diante do mundo, ela não pretende determinar, e sim nomear e festejar, numa atitude solícita que torna possível habitar o ser. A partir da linguagem e de uma postura de escuta, de recepção e de cultivo do que se oculta e ao mesmo tempo se desoculta o homem poderá, caso queira e tenha forças para tanto, reencontrar-se com a sua existência.⁸⁷⁸

Resta saber se e de que maneira podemos atender ao chamado do destino da essência da técnica moderna, em um produzir que resguarde o acontecimento da verdade, tal como faz a arte, em vez de ameaçá-lo:

Se para a arte está assegurada esta mais alta possibilidade de sua essência no seio do perigo extremo, ninguém poderá saber. Mas podemos admirar-nos. Diante de quê? Diante de outra possibilidade, de que por todos os lugares a técnica se instale, até que num dia, passando por tudo o que é técnico, a essência da técnica se essencialize no acontecimento da verdade.⁸⁷⁹

⁸⁷⁶ HEIDEGGER, 2010, p. 95.

⁸⁷⁷ WERLE, Marco Aurélio. “Heidegger e a produção técnica e artística da natureza”. In: *Trans/Form/Ação*, v. 34, Edição especial 2. Marília, 2011, p. 97.

⁸⁷⁸ WERLE, 2011, p. 74.

⁸⁷⁹ HEIDEGGER, 2007, p. 396.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Referências Bibliográficas

HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. Tradução de Marco Aurélio Werle com apresentação de Franklin Leopoldo e Silva. In: *Revista Scientia Studia*, Departamento de Filosofia/USP, v. 5, n. 3. São Paulo, 2007, p. 375-98.

_____. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. “O tempo na imagem do mundo”. In: *Caminhos da floresta*. Tradução de Alexandre Franco de Sá. Lisboa: Gulbenkian, 1998.

WERLE, Marco Aurélio. “Heidegger e origem da obra de arte”. In: *Contextura: Revista do corpo discente da filosofia da FAFICH/UFMG*, v. 3. Belo Horizonte, 1º semestre 2011, p. 76-85.

_____. “Heidegger e a produção técnica e artística da natureza”. In: *Trans/Form/Ação*, v. 34, Edição especial 2. Marília, 2011, p. 95-108.

**Levantes: “possibilidades de uma imaginação política” na exposição de
Georges Didi-Huberman**

Marcella Imparato

Entre outubro de 2016 e novembro de 2018, a exposição *Levantes*, com curadoria de Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte, circulou em Paris, Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México e Quebec. Trata-se da exposição mais recente do curador, resultado de um projeto idealizado junto ao museu Jeu de Paume, em que Didi-Huberman propôs a investigação do *gesto levante*: formas expressivas que se erguem, insurgem contra uma opressão e contestam uma ordem insustentável. O curador discutiu sobre as forças que nos fazem sublevar e resistir a uma condição persistente de injustiça, subjugação, autoritarismo, e, a partir disso, colocou-se a pensar sobre a formação dos desejos de emancipação e o modo como eles ganham forma e sobrevivem nas imagens.

Levantes desenvolveu-se a partir de uma exposição anterior também curada por Didi-Huberman, *Atlas: como levar o mundo às costas?*, realizada no Museu Reina Sofía, em Madrid, entre 2010 e 2011. De acordo com a mitologia grega, Atlas foi um titã que se revoltou contra os deuses do Olimpo, a fim de entregar todo o poder aos humanos. Fracassado em sua revolta, foi condenado a carregar a esfera terrestre em seus ombros, o que deu a ele, por outro lado, um incomparável conhecimento sobre o mundo. Se atualmente Atlas é o nome da “forma visual do conhecimento” dos livros enciclopédicos, de mapas geográficos, é outro atlas, um atlas mais “heurístico – ou experimental” que interessa a Didi-Huberman.⁸⁸⁰

O *Atlas Mnemosyne*, projeto não concluído de Aby Warburg (1886 – 1929), historiador da arte conhecido por reivindicar uma abertura da disciplina aos campos da antropologia e da psicologia, desenvolvido entre 1924 e 1929, mudou completamente, segundo Didi-Huberman, nossa maneira de entender as imagens. Neste Atlas, Warburg realizava montagens em grandes pranchas, arranjando sobre elas uma ampla variedade de imagens, de maneira a posicioná-las sempre uma em relação às outras. Sem seguir necessariamente uma lógica temporal ou espacial linear, este estudo buscava investigar a

⁸⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS. How to carry the world on one's back?* Texto de apresentação de Georges Didi-Huberman sobre a exposição homônima no Museu Reina Sofía, em Madrid, 25 de novembro de 2010 – 28 de março de 2011. Disponível em <<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2010-004-dossier-en.pdf>>. Acesso em 11 de agosto de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

sobrevivência de fórmulas expressivas, fazendo notar sua capacidade de evocar a memória, entendida não apenas como uma sucessão de fatos no decorrer do tempo histórico, mas que leva em consideração o inconsciente, os esquecimentos, os saltos, os anacronismos, a sobreposição de tempos múltiplos, heterogêneos, impuros, de que é constituída. Essas fórmulas expressivas denominadas então como “*pathosformel*” ou “fórmula de *pathos*” já começam a ser esboçadas por Warburg desde o final do século XIX, em tese defendida sobre a *Primavera* e o *Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli.⁸⁸¹ Em linhas gerais, ela endereçava à plasticidade de expressões gestuais que carregavam ao longo do tempo experiências, transformações e inversões, ora em sua configuração plástica, ora em sua atribuição semântica. Warburg observava então o modo como estes gestos sobreviviam, emergindo e submergindo ao longo do tempo, e como ao reaparecerem eram atualizados e ressignificados.

A partir de uma aproximação ao *Atlas Mnemosyne* e seu mecanismo de montagem, Didi-Huberman aponta para um entrelaçamento entre estética e política, explorando as possíveis relações que podem emergir quando da reorientação de imagens. Dando continuidade à exposição anterior, o *pathos* do titã se torna um gesto de resistência em *Levantes*. Essa é uma abordagem contemporânea ao pensamento warburgiano, em que Didi-Huberman tenta explorar o levante político como “*pathosformel*”, algo que não teria sido explicitamente trabalhado por Warburg.⁸⁸² Tomando então esse passo adiante, Didi-Huberman coloca a pergunta: “como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?”⁸⁸³. Incapazes de continuar suportando o “peso do mundo nas costas” essas imagens tomam forma: os braços erguem-se ao céu, em insurgência ou expressão de revolta, desespero, indignação. Mas são também levantes de elementos, que desafiam as leis da gravidade; palavras que (ex)clamam; manifestações que se expressam numa dança, num canto, ou mesmo em confrontos políticos diretos.

A exposição é dividida em cinco partes. Na primeira, uma sacola vermelha esvoaça no céu. A fotografia, intitulada “*Patriot*” (2001), produzida Dennis Adams no contexto do

⁸⁸¹ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 10.

⁸⁸² Didi-Huberman discorre sobre essa ideia na conferência do Instituto Warburg intitulada “*Discharged Atlas: Uprising as 'Pathosformel'*”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wPbzta4zVqE>>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

⁸⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Organização de Georges Didi-Huberman. Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017a, p. 18.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ataque às torres gêmeas, em 11 de setembro, contrapôs-se à sobre-exposição do evento pela mídia, que explorou à exaustão imagens de “terror” compartilhadas com o mundo todo. Em dois vídeos de Jasmina Metwaly, “*Tahrir Square: Cut Skin*” e “*Tahrir Square: Metro Vent*”, ambos de 2011, é possível observar, por entre *banners* e bandeiras que se agitam no ar, transeuntes na famosa praça *Tahrir* no Cairo, espaço que se tornou símbolo da primavera árabe naquele ano. Esvoaçam também os parangolés de Hélio Oitica, referenciados por Leandro Katz em Pamplona, Espanha, em 1972. No vídeo de Tsubasa Kato, “*Break it before it’s broken*” (2015), uma força empenhada em conjunto por vítimas do tsunami no Japão, em 2011, destrói de vez uma casa avariada pela catástrofe, como se essas pessoas pudessem inverter a força que as devastou em uma ação coletiva. É assim que nessa primeira parte da exposição, intitulada “por elementos (desencadeados)”, Didi-Huberman nos oferece uma “metáfora atmosférica”⁸⁸⁴ dos levantes. Tudo começa com um “exercício da imaginação”, o primeiro passo para o desencadeamento de possibilidades.⁸⁸⁵

Na segunda parte, “por gestos (intensos)”, o corpo se levanta, resistindo e protestando contra uma condição insustentável. Destacam-se aqui a fotografia de Willy Ronis, de 1938, em que a ativista Rose Zehner incita outras trabalhadoras das fábricas parisienses *Citroen* à greve; bem como as fotografias dos trabalhadores e camponeses mexicanos de Tina Modotti, fotógrafa e ativista política conhecida por retratar o fervor revolucionário no México, no final da década de 1920. Há, ainda nesta seção, uma percepção da dinâmica do gesto, que é sugerida nas fotografias de Germaine Krull, de 1925, ao capturar o movimento da dançarina e escritora Jo Mihaly que vai de um gesto corpóreo de prostração ao levante. Por fim, as bocas se abrem, clamando justiça, a exemplo das intervenções com cartazes feitas por Graciela Sacco, na Argentina, intitulada “*Bocanada*” (1993-1994).

Na terceira seção, “por palavras (exclamadas)”, as palavras são organizadas, trazendo manifestos, panfletos, poemas, cartas, para pensar o levante também do ponto de vista da linguagem. A quarta parte, “por conflito (abrasados)”, apresenta registros que parecem apelar a um imaginário mais comum quando se pensa em um levante. Os levantes dessa seção são vistos com certo pessimismo, na medida em que nem sempre eles serão bem sucedidos em seus objetivos. Didi-Huberman nos lembra aqui que “na história, tantas pessoas morreram por

⁸⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. “*Sublevaciones*”: *las huellas de los cuerpos al rebelarse*. Entrevista concedida a Matilde Sánchez e publicada no periódico online *Clarín Cultura*, em junho de 2017. Disponível em <https://untref.edu.ar/muntref/sublevaciones/assets/prensa/Sublevaciones-las_huellas_de_los_cuerpos_al_rebelarse.pdf>. Acesso em 22 de julho, 2019.

⁸⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 95.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

terem se levantado”⁸⁸⁶, o que, todavia, certamente não impedirá que os levantes recomecem. Por último, a seção “por desejos (indestrutíveis)” explora a indestrutibilidade do desejo de emancipação, que sobrevive apesar do poder e da opressão. As imagens aqui se articulam num sentido de “memorização”⁸⁸⁷. É o caso das fotografias da Marcha da Resistência, de 1982, na Praça de Maio, em Buenos Aires, que reivindicou justiça contra os crimes da ditadura militar argentina; os trabalhos de Maria Kourkouta, *Idomeni* (2016), e Francisca Benitez, *Garde l’Est* (2005), sobre a condição do imigrante; e ainda quatro imagens produzidas por um membro do *Sonderkommando*, comando especial formado por judeus forçados a trabalhar nas câmaras de gás dos campos de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial. Estas quatro imagens são, para Didi-Huberman, as únicas na exposição que não “representam” um levante, mas constituem o levante no próprio ímpeto de registrar aquela condição, apesar de todos os riscos. Ali, de fato, não havia nenhum meio para que se fizesse um levante, mas ele teria se configurado na própria ação: na “imagem como ato [...] como ato clandestino, e não apenas como representação”, comenta Didi-Huberman⁸⁸⁸.

No ensaio de Judith Butler para o catálogo da exposição, a autora discute algumas premissas do fenômeno. Há o entendimento de que o levante sempre se dirige contra algo ou ordem vigente, a contestar o fim daquilo que sustenta uma condição intolerável. Contudo, como bem reafirma Didi-Huberman durante a conferência de abertura da exposição em Barcelona⁸⁸⁹, é importante destacar o caráter ambíguo da insurreição, que por si mesma não se justifica. Ou seja, é preciso que se dê um valor de uso a ela, já que, nas palavras de Butler, nem sempre há um consenso geral acerca dos seus objetivos políticos⁸⁹⁰. Nesse sentido, seria possível abrir espaço para a discussão sobre se a direita também se levanta, dando lugar a regimes autoritários, fascistas, a exemplo da Marcha sobre Roma de Mussolini, em 1922, ou das saudações nazistas, tão questionadas ao curador. Apresentando levantes orientados à esquerda do espectro político, a mostra não responde de maneira explícita a estas dúvidas. Ainda assim, parece que se trata de uma escolha de Didi-Huberman em entender o levante em

⁸⁸⁶ Ibid., p. 206.

⁸⁸⁷ PALHARES, Taisa. “Organizar o pessimismo: a exposição “Levantes” de Georges Didi-Huberman”. In: *MODOS. Revista de História da Arte*, v. 2, n. 3. Campinas, set. 2018, p. 230.

⁸⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Palestra de Georges Didi-Huberman abre em São Paulo a exposição Levantes*. Revista Zum, outubro de 2017. Disponível em <<https://revistazum.com.br/noticias/exposicao-levantes/>> Acesso em 23 de Julho de 2019.

⁸⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Conferencia inaugural: “Insurrecciones” (Subtitulado en castellano)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CUJMmn719gQ>>. Acesso em 14 de agosto de 2019.

⁸⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017b, p. 24.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

termos de uma *indefinição* em relação ao poder⁸⁹¹ tanto na sua formação (os levantes nascem justamente da despossessão do poder, daqueles que se encontram em uma situação de impotência), quanto em sua finalidade (o levante almeja menos a tomada do poder ou o imperativo de uma nova ordem e mais uma “desobstrução”, uma abertura de espaços, uma transgressão para que se permita construir novos sentidos e possibilidades políticas)⁸⁹². Aqui, Didi-Huberman faz uma distinção entre potência e poder, revolta e revolução, aproximando os levantes a estes dois primeiros. Assim, o levante, considerado em termos de potência, se *indefine* em relação ao poder, porque, por natureza, seria a própria ausência dele e tampouco acusa como finalidade objetiva a tomada do poder. Nessa mesma linha, Didi-Huberman distingue as revoltas das revoluções, quando estas últimas acabam sendo “bem sucedidas”. Como pontuado no texto de Butler, parece de fato que os levantes estão sempre fadados ao fracasso, mas nem por isso deixam de ensejar outros que virão. Isto é, os levantes sobrevivem e junto a suas formas expressivas, seus gestos, ressurgem anunciando nesse “retorno” o caráter indestrutível dos desejos, que apelam sempre à memória, a um passado, para se manifestar.⁸⁹³

Diante desse caráter indestrutível, o levante aproxima-se então do ato mesmo de se colocar em movimento, de recomeçar infinitamente. Onde o “não” insiste em se impor de modo implacável, o levante está lá para se contrapor, para renascer sem fim, sempre a desejar e “inventar gestualidades e formas de vida pelas quais não se sentirá mais assujeitado”⁸⁹⁴. Há na dimensão corporal do levante um caráter anacrônico que sobrevive, como afirma o curador:

O fato de que quando se está alienado e se protesta contra essa alienação, o protesto toma uma forma corporal: é o braço que se levanta, o corpo que se movimenta, a boca que se abre, entre palavras e cantos, tudo isso é corporal. O corpo humano é a coisa mais antiga que possuímos, o corpo humano é mais antigo que um fóssil, que uma obra de arte grega; o corpo humano é muito antigo, é nossa antiguidade. Tudo isso é anacrônico. Quando um

⁸⁹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens e sons como forma de luta*. Texto integral publicado na página online do Sesc São Paulo, em outubro de 2017. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12580_IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA+ENSAIO+DE+GEORGES+DIDIHUBERMAN>. Acesso em 12 de agosto de 2019.

⁸⁹² DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 308-310.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 311 e 313.

⁸⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens e sons como forma de luta*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Texto integral publicado na página online do Sesc São Paulo, em outubro de 2017. Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12580_IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA+ENSAIO+DE+GEORGES+DIDIHUBERMAN>. Acesso em 12 de agosto de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

jovem do Maio de 68 se movimenta e pode se movimentar como Dionísio, é anacrônico.⁸⁹⁵

Para que esses gestos rendam à dimensão do “sensível”, Didi-Huberman refere-se ainda aos termos de “encarnação”, ou “aparição”, na imagem,⁸⁹⁶ questão analogamente colocada já em suas primeiras publicações. Em *A Pintura Encarnada*, pautando-se na obra literária de Honoré de Balzac, *A obra-prima desconhecida*, publicada em 1837, Didi-Huberman trata sobre a encarnação na pintura, referenciada como uma questão de vitalidade, uma “indeterminação” que irradia na tela e extrapola os limites da evidência do visível. Há na encarnação um efeito de desestabilização do olhar, que na tentativa de tomar a imagem para si, acaba também sendo tomado por ela. A partir daí, Didi-Huberman pensa as imagens em termos de sintoma e crise, isto é, na sua capacidade de romper o curso da linear representação. Ocorre, nesse sentido, que as imagens encontram-se numa tensão entre aquilo que a visão busca apreender e aquilo que escapa ao olhar, entre “o visível e o invisível”, que rompem o tempo pacificado da construção histórica e levam o autor a afirmar a necessidade de reformulação epistemológica da historiografia da arte⁸⁹⁷.

Longe de se resumir a uma iconografia gesto levante, no sentido de exaurir o tema, a exposição de Didi-Huberman buscou explorar possibilidades de imaginação, novas relações entre imagens de levantes produzidas pelo processo de montagem, conceito fundamental ao curador, que entende, na linha de Aby Warburg, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Serguei Eisenstein, para citar alguns, que a reorganização dessas imagens é o que torna possível criar novos sentidos e, a partir daí, “desconstruir clichês”⁸⁹⁸. O pensamento por montagem pressupõe um modo dialético de compreender as imagens, sem, contudo, almejar alcançar uma verdade última, uma “resolução” ou “síntese”, mas, ao contrário, busca desarranjar a

⁸⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *As imagens não são apenas coisas para representar*. Entrevista publicada na Página/12, em 19 de junho de 2017. Tradução de André Langer. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/568830-as-imagens-nao-sao- apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>>. Acesso em 27 de julho de 2019.

⁸⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes, em cartaz em São Paulo*. Entrevista concedida da Lúcia Monteiro. Disponível em <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>>. Acesso em 12 de agosto de 2019.

⁸⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 46.

⁸⁹⁸ Didi-Huberman refere-se à afirmação de Gilles Deleuze de que viveríamos não na civilização da imagem, mas dos clichês. In: *As imagens não são apenas coisas para representar*. Entrevista publicada na Página/12, em 19 de junho de 2017. Tradução de André Langer. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/568830-as-imagens-nao-sao- apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>>. Acesso em 27 de julho de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“verdade” e promover um deslocamento do olhar.⁸⁹⁹ Trata-se, portanto, de arriscar, de tomar posição, o que implica colocar-se sempre em relação a algo; de situar o conhecimento de maneira crítica entre o “saber” e o “não-saber” e então propor “uma imaginação política”⁹⁰⁰.

Assim, se é bem verdade que “imagens não fazem levantes”⁹⁰¹, como pontua Jacques Rancière no catálogo da mostra, ela, por outro lado, “nos oferece algo próximo a lampejos”⁹⁰². Nesse sentido, Didi-Huberman parece nos lembrar em *Levantes* que as imagens estão longe do “horizonte” que nos promete a “grande luz da verdade”, ou a salvação, mas podem se aproximar às pequenas luzes dos vagalumes, afirmado sua indestrutibilidade no seu caráter mesmo lacunar, frágil, sintomal, clandestino. Repensar a indestrutibilidade dos nossos desejos passa, então, pela nossa capacidade de imaginação – “esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento”⁹⁰³, que é para Didi-Huberman uma “condição para nosso *modo de fazer política*”⁹⁰⁴. Não seria, portanto, o caso de afirmar a possibilidade de redenção absoluta pelas imagens, nem de reduzi-las completamente ao horizonte apocalíptico em que assumem a forma midiática, sob o império da lógica da mercadoria, mas talvez de um esforço de enxergá-las como um “operador temporal de sobrevivências – portadora, a esse título, de uma potência política relativa ao nosso passado como à nossa ‘atualidade integral’, logo, a nosso futuro”⁹⁰⁵ ou ainda como um “operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação [...] capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias”⁹⁰⁶.

Referências Bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex; Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

⁸⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 87.

⁹⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. Entrevista com concedida a Magali Joffret para *L’Humanité* a propósito da exposição *Soulèvements*, no museu Jeu de Paume. Paris, novembro de 2016. Tradução de Vera Casa Nova. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v14n28/1678-5320-ars-14-28-00017.pdf>>. Acesso em 25 de julho de 2019.

⁹⁰¹ DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 70.

⁹⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex; Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 85.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 60, grifo do autor.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

_____. *A Pintura Encarnada* (Georges Didi-Huberman). *A Obra-Prima Desconhecida* (Honoré de Balzac). Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Levantes*. Organização de Georges Didi-Huberman. Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017a.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017b

PALHARES, Taísa. “Organizar o pessimismo: a exposição “Levantes” de Georges Didi-Huberman”. In: *MODOS. Revista de História da Arte*, v. 2, n. 3. Campinas, set. 2018, p. 221-232.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Fontes eletrônicas

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes, em cartaz em São Paulo*. Entrevista concedida da Lúcia Monteiro. Disponível em <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>>. Acesso em 12 de agosto de 2019.

_____. *Conferencia inaugural: “Insurrecciones” (Subtitulado en castellano)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CUJMmn719gQ>>. Acesso em 14 de agosto de 2019.

_____. *Discharged Atlas: Uprising as “Pathosformel”*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wPbzta4zVqE>>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

_____. Entrevista com Georges Didi-Huberman para *L’Humanité* a propósito da exposição *Soulèvements*, no museu Jeu de Paume (Paris, novembro de 2016), realizada por Magali Joffret. Tradução de Vera Casa Nova. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v14n28/1678-5320-ars-14-28-00017.pdf>>. Acesso em 25 de Julho de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

_____. *Imagens e sons como forma de luta*. Ensaio publicado pelo Sesc São Paulo, em outubro de 2018. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12580_IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+D+E+LUTA+ENSAIO+DE+GEORGES+DIDIHUBERMAN>. Acesso em 23 de Julho de 2019.

_____. *Palestra de Georges Didi-Huberman abre em São Paulo a exposição Levantes*. Revista Zum, outubro de 2017. Disponível em <<https://revistazum.com.br/noticias/exposicao-levantes/>> Acesso em 23 de Julho de 2019.

O que pode o artista hoje?

Maria Ilda Trigo⁹⁰⁷

Introdução

Para dar início à discussão, faz-se necessário circunscrever o lugar daquela que a propõe: o da artista-pesquisadora, que produz arte e pensa sobre ela no contexto acadêmico. Delimitar esse lugar é fundamental para que se compreenda, inclusive, a pertinência da questão proposta: a preocupação com cada subjetividade que se dedica a fazer arte hoje.

Trazer a discussão estética para esse ponto – o da subjetividade desejanse de produzir formas artísticas – significa não apenas pontuar as diferenças entre poética e estética⁹⁰⁸, mas também propor um diálogo em que essas duas formas específicas de tratar o fenômeno artístico se cruzem. Seria como, depois de ter uma visão alargada sobre o fenômeno artístico contemporâneo (uma vista aérea), fôssemos fechando o foco até encontrar aquele que, mais ou menos solitariamente, dedica-se à prática artística (Figura 1).



Figura 1: Rembrandt van Rijn, *Um artista em seu estúdio, desenho a bico de pena, 1630.*
Legenda: *O artista em seu fazer, ou o desafio de propor formas artísticas.*

⁹⁰⁷ Mestra em Artes Visuais pela Unicamp. Doutoranda pela mesma instituição, com o projeto “*Let your body move: narrativas de arquivo, multimeios e interação*”, sob orientação do Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva.

⁹⁰⁸ Apoio-me na distinção realizada por Luigi Pareyson, segundo a qual a *poética* diria respeito às práticas e propostas individuais, com seus “problemas especiais”, enquanto a *estética* estaria ocupada das questões gerais da arte. Logicamente, ambas relacionam-se e retroalimentam-se: a estética, experimentando e provando “seu conceito geral da arte precisamente nestes problemas especiais”; a poética, dialogando com conceitos que, embora se pretendam mais ou menos universalizantes, ajudam a iluminar questionamentos que emergem nos casos particulares. (Cf. PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 14-15)

Isso porque, quando se pensa abstratamente naquilo que a arte e a tecnologia podem, esquece-se que seus eventuais poderes, para o bem e para o mal, são testados e elaborados, por uma pessoa ou um grupo delas⁹⁰⁹, ou seja, por subjetividades imersas num mundo de múltiplas possibilidades, que muitas vezes soam a impossibilidades.

Essa espécie de movimento de câmera que aqui se propõe – de uma vista aérea para um *zoom* sobre os “dilemas” do fazer artístico – não dispensará as vantagens de se recorrer a essa visada mais ampla. Pelo contrário, propõe o jogo entre essas duas formas de observar, focando nos desafios particulares do artista sempre em diálogo com conceitos desenvolvidos pela estética⁹¹⁰, principalmente os que tratam do contexto em que se insere o fazer.

Sentidos do poder

Para que a discussão sobre a atuação do artista contemporâneo não recaia em generalidades, faz-se necessário delimitar a que se está referindo quando se fala em seu “poder”. O caráter polissêmico⁹¹¹ da palavra exige que nos detenhamos sobre aqueles significados que convêm à discussão. Começemos por excluir o que não nos interessa: o de “ter autorização para”⁹¹². Referimo-nos a “poder” não no sentido de a ele ser permitido, mas no da capacidade de fazer frente a um contexto em muito desfavorável a sua prática. Trata-se de sondar se ele tem “disposição, força, vontade ou energia moral para”⁹¹³ confrontar-se com o contexto sociocultural em que está envolvido e ainda – ou apesar de – dar-lhe uma resposta artística, ou, em outras palavras, propor algo que se reconheça e experimente como arte⁹¹⁴.

Entre o “pode qualquer coisa” abstrato do senso comum, para o qual a arte contemporânea se reduz a um “vale tudo” sem sentido, e o “pode nada” de certas concepções

⁹⁰⁹ No caso de coletivos artísticos.

⁹¹⁰ Cf. nota de rodapé 2.

⁹¹¹ O verbo “poder” assume diferentes significados, a saber: “[...] ter a faculdade ou a possibilidade de [...]; possuir força física ou moral; ter influência, valimento [...]; ter autorização para [...]; ser capaz de, estar em condições de [...]; correr risco ou expor-se a [...]; ter ocasião ou meio de; ter a oportunidade, o ensejo a ocasião de; conseguir [...]; ter disposição, força, vontade ou energia moral para [...]; ter autoridade moral para; ter o motivo, a razão de [...]; ter capacidade, força ou saúde para suportar [...]” In: *Grande Dicionário Houaiss*. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 23 Jul. 2019.

⁹¹² Embora a discussão sobre os limites da prática artística seja bastante relevante, não nos interessa aqui por sua complexidade.

⁹¹³ In: *Grande Dicionário Houaiss*. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 23 Jul. 2019.

⁹¹⁴ Cabe dizer que aqui se trata de pensar não na Arte referendada pelos discursos teóricos e midiáticos, mas na arte como acontece hoje, sem ter passado ainda pelo crivo de uma sistematização, ou, pelo menos, de uma compreensão retroativa.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

críticas, que serão referendadas mais à frente, existe a realidade da prática artística, muitas vezes completamente ignorada por aqueles que creem nessas posições extremadas.

Sem dúvidas, o descrédito em relação à arte atual é um elemento do cenário que se apresenta ao artista e do qual ele não escapa incólume. Mas não é o único. Transformações profundas em diversas esferas do contexto social e político compõem o solo sobre o qual aquele se move. Isso inclui alterações inerentes ao sistema artístico – como o embaçamento das fronteiras que separavam a arte da vida cotidiana e a ampliação do público⁹¹⁵ –, além de outras mais amplas, entre as quais se destaca o advento de tecnologias de produção e reprodução de imagens que instauraram novos regimes de visualidade, com consequências diretas sobre as formas de recepção artística⁹¹⁶.

Tudo isso dá a sensação de que o artista produz sobre terra inóspita, cenário do qual trataremos a partir de agora.

Isso não é arte

A impressão de que o que se faz hoje “não é arte” apoia-se em certa ideia de arte marcada por um forte sentido de autoria e domínio técnico. Em outras palavras, o grande público e parte da crítica sentem-se saudosos de Arte (“com a maiúsculo”) e frustrados por, numa exposição artística contemporânea, não se depararem com obras semelhantes àquelas do passado, que curiosamente muitos deles só viram por reproduções. O caso a se pensar é se essa saudade da Arte não seria uma fantasia construída a *posteriori* e que, portanto, desconsidera como se deram a prática artística e a recepção das obras a seu tempo.

É como se todos os trabalhos hoje percebidos como obras-primas tivessem sido assim considerados instantaneamente, em sua origem ou em sua primeira aparição em público. O que sabemos não ser verdade. São muitos os relatos históricos de obras rejeitadas pelos que as encomendaram – e isso envolve ícones como Caravaggio – e de artistas tidos atualmente como grandes mestres que, no entanto, foram desprezados por seus contemporâneos, ou esquecidos depois de um período de sucesso (Figura 2).

⁹¹⁵ De acordo com Arnold Hauser, a ampliação, ou democratização, do público corresponde não à inserção consciente de grandes massas no contexto da fruição artística, mas ao fim das “homogêneas e constantes unidades de público” (HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 981). Segundo o autor, “O único vínculo entre essas pessoas é que todas afluem aos cinemas e depois se escoam dele tão amorfamente quanto ao ingressar; continuam sendo uma massa heterogênea, inarticulada e informe cuja única característica comum é não pertencer a uma classe ou cultura uniforme.” (Ibid., p. 980)

⁹¹⁶ Cf. BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 67.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Figura 2: À esquerda, El Greco, *Dama em casaco de pele*, 1577-1599. À direita: Rembrandt van Rijn, *A ronda noturna (detalhe)*, 1639-1642. Legenda: Depois de um sucesso inicial, El Greco e Rembrandt caíram no ostracismo, pela mesma razão: em algum momento, seus trabalhos contrariaram os padrões artísticos então aceitos.⁹¹⁷

Sempre houve artistas incompreendidos por seus contemporâneos. O que ocorre é que o descompasso entre produção da obra e sua recepção acelerou-se com a modernidade e acabou por tornar-se característico da contemporaneidade.

Com essa alusão ao passado, não se pretende anular a crítica que recai sobre a arte e os artistas contemporâneos, tampouco desconsiderar as muitas e profundas diferenças existentes entre a recepção de obras em momentos históricos tão distintos. Deseja-se apenas salientar que, independentemente das especificidades de cada momento, a visão que se tem do passado

⁹¹⁷ Gombrich credita o insucesso de El Greco a seu “[...] audacioso descaso por formas e cores naturais, e [...] sua visão dramática emocional” (GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, s/d, p. 373). E afirma que “[...] apenas depois da I Guerra Mundial, quando os artistas modernos nos ensinaram a não aplicar os mesmos padrões de ‘correção’ a todas as obras, é que a arte de El Greco foi redescoberta e compreendida.” (Ibid., p. 374). Já Rembrandt, depois de estrondoso sucesso inicial, “começa a ser criticado por pintar aquilo que muito bem entende e interpreta, a seu belo prazer e não o que ficava previamente decidido. Estava tão preocupado em explorar a sua própria subjectividade e os problemas ligados à composição artística, tal como a luz e a importância da iluminação na sua linguagem pictórica, que o motivo da pintura se tornava secundário. [...] Gradualmente, principia o seu longo e aflitivo declínio” (NABAIS, João-Maria. “Rembrandt: o quadro *A lição de anatomia do Dr. Tulp* e sua busca incessante pelo autoconhecimento”. In: *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e técnicas do património*. Porto: 2008-2009, vol. VII-VIII, p. 285.)

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

é geralmente idealizada e muitas vezes desconsidera fatos menos nobres⁹¹⁸. Tendemos a forjar o passado, desprezando as tensões que marcam qualquer momento histórico ou, no máximo, transformando-as em anedota, o que exige cuidado ao lidar com o contemporâneo. Nicolas Bourriaud é enfático em afirmar que:

La primera tarea del crítico consiste en reconstituir el juego complejo de los problemas que enfrenta una época particular y examinar sus diferentes respuestas. Muchas veces sólo se trata de hacer el inventario de las preocupaciones de ayer para lamentarse luego de no haber podido encontrar alguna solución.⁹¹⁹

De maneira geral, é mais fácil relacionar-se com o passado histórico do que com o presente. O passado já foi “deglutido”, ou pelo menos aspectos dele o foram, principalmente os que fazem parte da narrativa histórica oficial. Ele foi assimilado, referendado por dezenas de discursos e foi, sobretudo, ensinado, tanto no ensino formal quanto informalmente, no caso das artes visuais, pelo contato com as obras impressas em livros e até mesmo pela sua veiculação pela mídia massiva, como o cinema e a televisão.

E ainda: o passado a que temos acesso foi selecionado. O que nos faz pensar que talvez haja um tanto de ilusório na ideia de uma Arte cujo indiscutível valor não tenha sido construído através de décadas e até séculos.

O fato de que hoje, por exemplo, os modernistas, incompreendidos em seu tempo⁹²⁰, tenham sido elevados à condição de cânones apenas dá conta de que temos mais facilidade em lidar com o passado do que com o presente.

Essa constatação de maneira alguma impede que se façam críticas à arte atual, a seu hermetismo, ou ao revisionismo que faria dela mera atualização e estetização do passado⁹²¹, mas parece-nos precipitado afirmar que ela não é arte por não caber no critério do já conhecido. Que seja má arte, é questão a se considerar, mas afirmar que não seja arte semelha

⁹¹⁸ Burckhardt chega a afirmar que “[...] as ideias que fazemos do passado, na maior parte das vezes, são construções do nosso espírito ou simples reflexos [...]”. (BURCKHARDT, Jacob. apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 87.)

⁹¹⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 5.

⁹²⁰ A História da Arte dá conta do grande enfrentamento que foi trazer a público a arte realizada a partir do impressionismo. Sobre isso, escreve Gombrich: “Cézanne, Van Gogh e Gauguin foram três homens desesperadamente solitários; eles trabalharam com escassa esperança de ser algum dia compreendidos. Mas os problemas de sua arte, dos quais tinham uma consciência tão aguda e dolorosa, foram sentidos por um número cada vez maior de artistas da geração mais jovem, que não encontravam a menor satisfação nas habilidades adquiridas nas escolas de belas-artes.” (GOMBRICH, Ernst Hans Josef, op. cit., p. 553)

⁹²¹ Nesse caso, das vanguardas históricas. Cf. BURGER, Peter, op. cit., p. 109.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

apenas a uma impotência diante dos desafios que impõe o momento presente, com suas sujidades e tensões.

Crise da experiência

Mas a incompreensão do público parece obstáculo menor quando se pensa no contexto mais amplo de atuação do artista, que abarca, inclusive, a recepção as formas artísticas: o do capitalismo tardio⁹²², com o triunfo da forma-mercadoria⁹²³, e suas graves consequências, como a impossibilidade de uma experiência “não colonizada”⁹²⁴, inclusive da artística⁹²⁵.

A discussão remonta à crise da experiência detectada por Walter Benjamin no início do século XX⁹²⁶, passa pela Escola de Frankfurt⁹²⁷ e se atualiza na segunda metade do século, por meio de autores como Peter Burger e Frederic Jameson. De maneira bastante resumida, eles consideram esse momento histórico – o do “capitalismo multinacional” – a “apoteose” de um sistema em que tudo está dado, “[...] de tal forma que não se pode mais falar de algum lugar ‘fora do sistema’, como a Natureza [...] ou o Inconsciente, [...] bombardeado pela mídia e pela propaganda.”⁹²⁸ Essa discussão passa, obviamente, pelo advento de tecnologias de produção e reprodução de imagens nascidas dentro desse sistema e que estão carregadas dos valores nele dominantes.

É como se tudo tivesse sido colonizado: o desejo, o olhar e as formas de fazer e receber arte. Esse talvez seja o maior desafio para quem produz arte hoje: fazer frente a esse estado de coisas.

⁹²² Cf. JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004, p. 5.

⁹²³ Sobre isso, afirma Burger: “numa sociedade em que todas as relações humanas se acham radicalmente reificadas, também o trato com as obras de arte fica sujeito a esse princípio”. (BURGER, Peter, op. cit., p. 35)

⁹²⁴ Aproprio-me aqui da ideia de Rolnik de “colonização do desejo”. Cf. YORK, Sara Wagner. “Suely Rolnik: ‘Temos de fazer todo um trabalho de descolonização do desejo’” (entrevista). Disponível em: <<https://medium.com/@sarawagneryork/suely-rolnik-temos-de-fazer-todo-um-trabalho-de-descoloniza%C3%A7%C3%A3o-do-desejo-31759ec48c10>>. Acesso em: 15 Ago. 2019.

⁹²⁵ Cf. Ibid., p. 18.

⁹²⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989b.

⁹²⁷ Cf. DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

⁹²⁸ JAMESON, Frederic, op. cit., p. 5.

Retorno ao rés do chão

Depois desse voo sobre a paisagem na qual atua o artista e à qual ele, ao mesmo tempo, pertence, propõe-se aqui fechar o foco novamente, para observá-lo ali, ao rés do chão, em seu ateliê ou na rua, que é onde efetivamente ele elabora suas propostas. O que ele pode diante do descrédito a que seu fazer está submetido?

Certamente, não se deve esperar que faça uma arte igualável à dos grandes mestres. Tampouco se pode cobrar que sua prática se imponha e transforme radicalmente a sociedade. Deve-se esperar dele apenas o pouco que ele pode dar: o acréscimo de um ponto à história já mil e uma vezes contada.

Nicolas Bourriaud diz da atividade artística que ela “[...] se esfuerza en efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros.”⁹²⁹ Isso equivale a dizer que o artista propõe pequenos desvios, à guisa de experiências. O que parece ser um paradoxo: como propor experiências num contexto de crise? Ao que respondemos: propor experiências justamente porque ela está em crise. Afinal, haveria rebeldia maior do que insistir na experiência, num mundo em que ela é – não à toa – domesticada?

Em busca do afecto perdido, ou: o artista como propositor de afectos

Artistas sempre propuseram experiências afectivas. Deleuze e Guattari afirmam que: “[...] o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, [...]. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele [...]”.⁹³⁰ De maneira que, se há algo que iguale os artistas em todos os tempos é que, ao realizar uma “obra”, estejam propondo experiências de afecto. Não apenas de afecções, ou emoções, que seriam despertadas pela obra, numa espécie de recepção passiva: o sujeito vê a obra, gosta, não gosta e segue sua vida. Mas de afectos, no sentido dado por Espinoza e retomado por Deleuze, segundo o qual a “[...] afecção remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o afecto remete à transição de um estado a outro, tendo em conta variação correlativa dos corpos afetantes”⁹³¹.

⁹²⁹ BOURRIAUD, Nicolas, op. cit., p. 6-7

⁹³⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010, p. 207.

⁹³¹ DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 56.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Isso significa ser afetado, mas também afetar, num tipo de relação em que o espectador sinta o trabalho crescer diante dele, expandir-se. Não como algo sagrado, que já está dado e que basta contemplar, mas como algo que só se dá no jogo, em que necessariamente ambos – receptor e obra – afetam-se (Figura 3).



Figura 3: Hélio Oiticica, Experimento Whitechappel – Projeto Éden, instalação, 1969.

Logicamente propor afectos é mais fácil do que garantir que o jogo entre espectador e obra se efetue. Assim, poderíamos cair facilmente na tentação de recorrer ao cenário descrito anteriormente – e para o qual se quer propor uma alternativa de atuação – para justificar que esse jogo nunca ocorrerá. É fato: não há como garantir que ele ocorra, pois isso depende da disposição do observador. Mas também não é possível afirmar que ele nunca virá a ocorrer.

Também poder-se-ia argumentar que esse trabalho “de formiguinha”, esse pequeno ponto acrescentado à narrativa dominante, é pouco ou nada diante da força a que se está submetido. Mas aqui também não se deve esmorecer: primeiro, porque não se tem a distância temporal necessária para averiguar se esse teria sido realmente um trabalho vão; segundo porque é “[...] a subjetividade que dá à carne a consistência desse regime”⁹³².

⁹³² ROLNIK apud YORK, op. cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Assim, inserir-se sorrateiramente nos circuitos ideológicos, para propor experiências intersubjetivas, parece ser não apenas possível ao contexto atual, mas também necessário.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989b.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, s/d.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

NABAIS, João-Maria. “Rembrandt: o quadro *A lição de anatomia do Dr. Tulp* e sua busca incessante pelo autoconhecimento”. In: *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e técnicas do patrimônio*. Porto: 2008-2009, vol. VII-VIII.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

A crítica esopiano-revolucionária de Nikolai Dobroliúbov

Mariana Lins Costa

Embora tenha morrido de tuberculose com apenas vinte cinco anos, Nikolai Dobroliúbov (1836-1861) inflamou a juventude russa à ação política como ninguém. Em conjunto com Nikolai Tchernichévski (1828-1889), transformou o jornal *O contemporâneo* no mais lido da época, sendo as suas críticas literárias, segundo ninguém menos do que Fiódor Dostoiévski, praticamente as únicas lidas. Ainda hoje pouco conhecido no Ocidente, Dobroliúbov e o seu, por assim dizer, “mentor” Tchernichévski obtiveram não apenas o reconhecimento de renomados marxistas a eles conterrâneos, dentre os quais destaca-se, sem sombra de dúvida, Vladmir Lênin, como do próprio Marx e Engels. Segundo Isaac Deutscher, Marx e Engels, admirados com o entusiasmo a eles inesperado da Rússia pelas suas ideias – o que se inicia nos 1870 e, portanto, após a morte de Dobroliúbov, em 1861, e prisão e exílio de Tchernichévski na Sibéria, no ano seguinte, em 1862 –, passaram a acompanhar de perto não só atividade política, como também a atividade intelectual dos russos com destaque para os campos da sociologia e da literatura, o que lhes levou, inclusive, a começar o estudo da língua. Se Marx, ainda de acordo com Deutscher, elevou Tchernichévski ao posto de “pensador e economista mais original da contemporaneidade”, não deixou para trás o seu protegido. Segundo o autor de *O capital*, Dobroliúbov era, nada menos, do que um “escritor da mesma estatura de um Lessing ou de um Diderot”⁹³³. Em 1884, numa carta endereçada a Madame Papaiz, sua tradutora para o russo, Engels escreve:

Tanto eu, quanto Marx não podemos reclamar dos seus conterrâneos. Se, no que diz respeito a alguns grupos, há mais confusão revolucionária do que pesquisa científica, há também, por outro lado, pensamento crítico e investigação desinteressada no campo da pura teoria, digna de ser pertencente à nação de Dobroliúbov e Tchernichévski... Eu tenho em mente não apenas os socialistas revolucionários militantes, mas também a escola histórica e crítica englobadas na literatura russa, que é infinitamente superior a qualquer uma das realizações dos mais respeitáveis historiadores da Alemanha e França.⁹³⁴

⁹³³ MARX apud DEUTSCHER, Isaac. *Heretics and renegades and other essays*. London: Hamish and Hamilton, 1955, p. 71.

⁹³⁴ ENGELS apud YOVCHUK, M. “Introduction: The philosophical and socio-politics views of N. A. Dobrolyubov”. In: DOBROLYUBOV, N. A. *Selected philosophical essays*. Tradução de J. Fineberg. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1948, p. VII.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Apesar da morte prematura, Dobroliúbov foi um escritor furioso e versátil, tendo produzido um grande número de ensaios sobre filosofia, sociologia e crítica literária. Neste último campo, por sua vez, o da crítica literária, é que se revelou o seu talento extraordinário como publicista e agitador. Após se graduar em história e filologia no Instituto Pedagógico Central, em São Petersburgo, em 1857, assume o departamento de crítica literária do jornal *O contemporâneo*. Ao lado de Tchernichévski, desempenhou um papel de liderança na condução do jornal que veio a se tornar o principal veículo de propagação das ideias que expressavam uma radicalização do movimento populista que, segundo Franco Venturi, fora iniciado na “mente” de Alexander Herzen, a partir dos 1848⁹³⁵. Vale dizer que o termo “populista” só foi cunhado para designar o movimento como um todo nos 1870, quando se tornou mais organizado e ativo, tendo sido antes designado de maneira, por assim dizer, espontânea de “socialista”, “comunista”, “radical” e “niilista”⁹³⁶. Nomenclaturas à parte, fato é que a virada radical das ideias cunhadas por Alexander Herzen representada nas figuras de Tchernichévski e Dobroliúbov veio a dar o *tom* ao movimento político nas gerações a eles subsequentes, o que culminou com o assassinato do czar Alexandre II pelo grupo “Vontade do povo”, em primeiro de março de 1881, colocado por Franco Venturi como o marco final

⁹³⁵ Desde 1847, por conta da forte repressão política, o que lhe rendeu inclusive quatro anos entre prisão e exílio na Sibéria, Herzen havia se autoexilado na Europa. Não obstante, participava intensamente da atividade política e intelectual do seu país, através de publicações engajadas e periódicas em revistas russas.

⁹³⁶ Naturalmente, não poderia ser o nosso objetivo aqui, explicar minimamente um movimento tão complexo, raiz da revolução de 1917, que além de ações que vieram a ser designadas, já em seu próprio tempo, “terroristas”, deu lugar a ações bastante utópicas e românticas. Caso do que ficou conhecido como “verão maluco” de 1874, em que centenas de estudantes abandonaram a sala de aula, vestidos de camponeses, para “ir ao povo”, o que foi tanto recebido com desconfiança pelos camponeses, como com intolerância pelas autoridades que empreenderam uma série de prisões aos propagandistas. A título de ilustração, vale citar a síntese feita por Isaiah Berlin para este movimento na sua introdução à tradução para a língua inglesa do livro de Venturi: “Populismo russo é o nome não de um único partido político, nem de uma doutrina que conforme um corpo teórico coerente, mas de um movimento radical generalizado na Rússia em meados do século XIX [...] Seus líderes eram homens de origens, perspectivas e capacidades muito diferentes; não foi, em qualquer estágio, mais do que um amontoado de pequenos grupos independentes de conspiradores e simpatizantes, que às vezes se uniam para uma ação comum, e em outros momentos operavam isoladamente. Esses grupos tendiam a diferir tanto sobre fins quanto sobre meios. No entanto, possuíam certas crenças em comum e suficiente solidariedade moral e política para habilitá-los a serem chamados de um único movimento. Como seus antecessores, [...] viam o governo e a estrutura social de seu país como uma monstruosidade moral e política – obsoleta, bárbara, estúpida e odiosa – e dedicaram suas vidas à sua destruição total. Suas ideias gerais não eram originais. Compartilhavam os ideais democráticos dos radicais europeus de sua época e, além disso, acreditavam que a luta entre classes sociais e econômicas era o fator determinante da política; sustentavam essa teoria não em sua forma marxista (que não chegou efetivamente à Rússia até os anos setenta), mas na forma em que foi ensinada por Proudhon e Herzen, e antes deles por Saint-Simon, Fourier e outros socialistas e radicais franceses cujos escritos haviam entrado na Rússia, legal e ilegalmente, de forma escassa, mas constante, por várias décadas”. BERLIN, I. “Introduction”. In: VENTURI, Franco. *Roots of revolution*. Tradução de Francis Haskell. New York: Alfred A. Knopf, 1960, p. VII-VIII.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

deste movimento⁹³⁷. Numa síntese bastante precisa, Venturi dirá que se Herzen fora o criador intelectual do movimento populista, Tchernichévski fora o primeiro político, ao passo que Dobroliúbov, aquele quem “deu forma à psicologia populista”⁹³⁸.

É no contexto da discussão sobre a emancipação dos servos que implicava, impreterivelmente, algum tipo de reforma agrária, que a virada radical empreendida por Tchernichévski e Dobroliúbov dá, por assim dizer, uma guinada sem retorno. A atrasada Rússia vivia numa espécie de regime semifeudal e o grande projeto que deveria vir a inaugurar o reinado do czar Alexandre II consistia justamente na emancipação dos servos que compunham a esmagadora maioria da população. Ainda que a emancipação só tenha sido efetivada em 1861, já em 1857, dois anos após a chegada de Alexandre II ao poder, é liberado um decreto com as intenções do czar esclarecido. Como o sistema de servidão era o principal aspecto do governo czarista atacado pela *intelligentsia*⁹³⁹, já antes do movimento populista, um tal decreto não pôde deixar de gerar grande comoção e união da intelectualidade russa contra os nobres proprietários de terras e de “almas” (como os servos eram designados na Rússia) que se opunham à reforma. Até meados de 1858, o próprio Tchernichévski encontrava-se, em conjunto com os intelectuais russos, animado ante a promessa do czar que viria a receber a alcunha de “Libertador”⁹⁴⁰.

A questão que atravessava o debate era sobre se terra seria dada aos camponeses e, se sim, sob quais condições. No final de 1858, Tchernichévski, diz Venturi, já tinha entendido

⁹³⁷ Segundo Venturi, “não pode haver dúvida” sobre a data de início do movimento populista, por ele situada, primeiramente nas ideias de Herzen, nas contribuições de Bakunin, e na posterior ação política de Tchernichévski – além “de alguns outros ‘ocidentalistas’ russos dos anos 40”. Não obstante, a data final, de 1º de março de 1881, com a confirmação do assassinato de Alexander II pelo Comitê Executivo da *Narodnaya Volya* “pode parecer mais arbitrária”. Isso porque, após a sangrenta reação do governo ante o assassinato do czar e a, conseqüente, hesitação dos grupos revolucionários, os movimentos políticos como os dos socialistas-revolucionários que seguiram nos primeiros anos do século XX “foram confessadamente inspirados pelas teorias populistas. Deste modo, o ano de 1881 marca uma ruptura, mas não o fim do populismo russo, ainda que, historicamente falando, possamos dizer que um período chegou ao fim naquele ano. [...] Entre 1848 e 1881, o socialismo russo era populista”. Ibid., p. XXXII.

⁹³⁸ VENTURI, op. cit., p. 187.

⁹³⁹ Segundo Ralf E. Matlaw, em um primeiro momento, o termo “*intelligentsia*”, “aparentemente de invenção russa”, foi utilizado para designar “intelectuais das mais diferentes convicções desde que dedicados, de alguma maneira, à melhoria da vida na Rússia, trazendo, assim, consigo uma implicação no campo da ética muito maior do que a mera palavra ‘intelectual’”. MATLAW, Ralf. “Introduction”. In: BELÍNSKI, Vissarion; TCHERNICHÉVSKI, Nikolai; DOBROLIÚBOV, Nikolai. *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*. Ed. Ralph E. Matlaw. New York: E. P. Dutton & Co., 1962, p. VIII.

⁹⁴⁰ Vide, nesse sentido, a seguinte passagem de um de seus artigos publicados em *O contemporâneo*: “A bênção que é prometida aos pacificadores e aos humildes irá coroar Alexandre II com uma alegria que ainda não coroou nenhum dos governantes da Europa, a alegria de ter começado e completado a libertação de seus súditos”. Ora, esta elegia ecoava as palavras do próprio czar, quando, diante da aristocracia de Moscou, proclamou: “É melhor começar de cima a abolição da servidão do que esperar que ela comece de baixo”. VENTURI, op. cit., p. 146.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

que a campanha empreendida pela *intelligentsia* na defesa do direito dos camponeses estava perdida. Com a participação ativa de Herzen, os intelectuais haviam influenciado a opinião pública, praticamente obrigando os proprietários mais reacionários a aceitar não só a emancipação, mas o princípio da emancipação “com a terra”. Terra seria dada aos camponeses, mas, a pergunta de Tchernichévski era sobre quanto e a que preço. Para ele, as “opiniões dos liberais incluídas no decreto final não mexiam nas bases econômicas da reforma que estava claramente a serviço dos senhores de terra e homens de negócios”, o que é o mesmo que dizer que o projeto de emancipação condenava os servos à miséria⁹⁴¹. Dentro dos limites impostos pela censura que se intensificou na fase final da reforma, Tchernichévski foi o primeiro a reagir, indo contra a própria *intelligentsia*, o que lhe colocou, em conjunto com Dobroliúbov e *O contemporâneo*, em posição de completo isolamento. Esta querela, informa-nos mais uma vez Venturi, levou à divisão da intelectualidade emancipacionista “e à formação de duas correntes: a *liberal* e a *populista* (ou, como era então chamada, radical)” [grifo nosso]⁹⁴².

Como a censura fez a expressão de ideias políticas radicais impossível, Tchernichévski se viu obrigado a retornar para o campo da estética. Retornar, porque tendo feito os seus estudos universitários em história e filologia, sob o regime do czar Nicolau I, pai de Alexandre II e criador da polícia política secreta russa, no seu mestrado utilizou a estratégia de se concentrar na filosofia da arte de Hegel para expressar os seus objetivos políticos. Vale dizer que a estética hegeliana era extremamente cara aos mais renomados nomes da intelectualidade russa de então: a ponto de poder, segundo as palavras de Robert Jackson, “ser respirada no ar”⁹⁴³. A discussão sobre arte tornou-se, através da sua pena, tão somente uma ferramenta para escrever e, ao mesmo tempo, escamotear *esopianamente* para a censura as suas concepções éticas e políticas que não tiveram implicações sem futuro. Quando, em 1858, se vê enojado com a condescendência dos intelectuais para com as condições claramente não emancipatórias da reforma, escolhe o romance de Turguêniev intulado *Ássia* – publicado serialmente no mesmo ano e jornal⁹⁴⁴ – para iniciar uma campanha contra a fraqueza moral da classe educada e liberal ante a esmagadora maioria serva, miserável e iletrada. Uma denúncia do desacordo entre vida e pensamento que assolava, segundo suas próprias palavras, como

⁹⁴¹ VENTURI, op. cit., p. 154.

⁹⁴² Ibid., p. 153.

⁹⁴³ JACKSON, Robert Louis. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*. Yale University Press, 1st Edition, 1966, p. 205.

⁹⁴⁴ Na época, todas as produções literárias, o que inclui as dos literatos russos hoje mais conhecidos, como Tolstói e Dostoiévski, eram publicados serialmente em revistas.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“uma epidemia enraizada na sociedade” as nossas “melhores pessoas”⁹⁴⁵. Intitulada “Um russo num *rendez-vous*”, esta crítica de Tchernichévski ao *Ássia* de Turguêniev, configurou, segundo as palavras de Leonard Schapiro, “o primeiro manifesto do que nos próximos anos viria a se transformar num grito de guerra: o chamado de novos homens, homens de ação, revolucionários determinados”, uma “convocação” que caminhava, lado a lado, com “o desprezo ao liberalismo” [grifo nosso]⁹⁴⁶.

Tchernichévski oferece a estrutura de um modelo de crítica literária que, imediatamente em seguida, seria elevado por Dobroliúbov à excelência. Neste modelo, a identificação de aspectos falhos no herói do romance tornava-se refutação ao tipo de intelectual representado pelo criador do herói, o autor do romance e, portanto, não só às suas concepções como também às suas práticas. O comportamento do herói na sua totalidade – isto é, a sua relação com o trabalho, o que inclui o trabalho intelectual, com as outras pessoas, o que inclui, por assim dizer, o comportamento erótico do herói, numa palavra, a expressão das suas emoções, ações, feitos, ou seja, o destino do herói como um todo – era compreendido e fundamentado a partir das condições socioeconômicas em que se dera o “seu desenvolvimento mental e moral”⁹⁴⁷. Ora, não é difícil antever como uma tal análise, em mãos hábeis, veio a desdobrar-se numa crítica social e política. A intelectualidade russa era até então composta majoritariamente por indivíduos oriundos da pequena nobreza proprietária de terras – uma condição, em geral, compartilhada pelos mais renomados heróis literários, as suas criações. Os dois editores de *O contemporâneo*, por sua vez, pertenciam à classe dos *raznotchíntsy*, termo que significa literalmente, conforme sintetiza Ralf Matlaw, “pessoas de várias classes” *que não a da nobreza*, como clérigos, funcionários públicos de baixo escalão e profissionais provincianos que no rígido sistema de castas russo haviam conseguido galgar o acesso à educação. “Diferentemente de membros oriundos da nobreza como Herzen ou Turguêniev, que poderiam sempre contar com outras fontes de renda se necessário”, via de regra, os *raznotchíntsy*, continua Matlaw, “dependiam inteiramente do seu trabalho intelectual”, mantendo-se na condição de “membros da *intelligentsia*”, sob o preço de “considerável privação material”⁹⁴⁸. Ante um tal panorama, a radicalização empreendida por Tchernichévski e Dobroliúbov implicava não apenas uma oposição entre concepções políticas

⁹⁴⁵ TCHERNICHÉVSKI, Nicolai. “The Russian at *Rendez-vous*”. In: BELÍNSKI; TCHERNICHÉVSKI; DOBROLIÚBOV, op. cit., p. 113.

⁹⁴⁶ SCHAPIRO, Leonard. *Turgenev: his life and times*. New York: Random House, 1978, p. 143.

⁹⁴⁷ DOBROLIÚBOV, N. “What is Oblomovitis?” In: BELÍNSKI; TCHERNICHÉVSKI; DOBROLIÚBOV, op. cit., p. 141.

⁹⁴⁸ MATLAW, op. cit., p. VIII.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

liberais e populistas, reformistas e revolucionárias, mas uma oposição entre classes, que se desdobraria ainda numa oposição entre gerações, já que foi sobretudo a nova geração dos *raznotchíntsy* que as críticas de Dobroliúbov vieram a inflamar⁹⁴⁹.

Após a publicação e polêmicas geradas pelo “Um russo num *rendez-vous*”, em 1858, Dobroliúbov deu início à produção das críticas literárias que lhe renderam a fama no seu tempo e na posteridade. Dentre estas, a mais importante, já que a responsável por lançar as bases da sua tipologia de heróis – que encobria a oposição entre as gerações (e, portanto entre liberais e radicais ou ainda entre intelectuais oriundos dos extratos nobres e os não oriundos) –, é claramente “O que é oblomovismo?” referente ao romance *Oblómov* de Ivan Gontcharóv; e a mais drástica, no sentido de ter sido a mais incendiária para a nova geração, foi a intitulada “Quando chegará o dia real?” referente ao romance *A véspera* também de Ivan Turguêniev, publicado no mesmo ano – e que viria a ser a sua última contribuição ao jornal dirigido pelos dois *raznotchíntsy*. Se, de um lado, “O que é o oblomovismo?” teve a recepção negativa de ninguém menos do que o próprio Alexander Herzen – imortalizada no seu artigo intitulado “Muito perigoso!!!”, com o qual teria se alinhado abertamente à ala *liberal*⁹⁵⁰ –, “Quando chegará o dia real?” levou não só à ruptura de Turguêniev com *O contemporâneo*, como à de outros colaboradores importantes, além de ter incitado a oposição direta não só de Herzen, como de uma série de intelectuais, dentre os quais, um dos piores oponentes seria, por exemplo, ninguém menos do que o Conde de Tolstói. Se para Marx, Dobroliúbov deveria ser alçado à altura “de um Lessing ou de um Diderot”, para Turguêniev ele seria mais precisamente, tal como Tchernichévski, um “Robespierre literário”⁹⁵¹.

Para a compreensão do modelo de crítica desenvolvido por Dobroliúbov é necessário que destaquemos dois pontos: primeiro, que os personagens analisados são alterados, modificados pelo crítico no processo de análise; e segundo que, de alguma maneira, tais heróis *alterados* são *avaliados* a partir da sua possível relevância para a vida. É este segundo

⁹⁴⁹ É digno de nota que o campo da crítica literária, dadas as especificidades do contexto sócio-político russo, possuía importância singular. Pois atacar os literatos mais renomados de então significava atacar a área mais proeminente da intelectualidade russa. Dito sumariamente, a repressão cruel e vigilante imposta já com a inauguração do governo do czar Nicolau I, em 1825 – o que perdurou até a sua morte, em 1855 –, tornou impossível que qualquer tipo de atividade intelectual mais teórica se desenvolvesse. O que, segundo as palavras do próprio Tchernichévski, implicou que a literatura e a poesia adquirissem para os russos uma importância muito maior do que em qualquer outro país: “Em países cuja vida espiritual e social alcançou um alto grau de desenvolvimento, existe, se assim podemos dizer, uma divisão de trabalho entre os vários ramos da atividade mental; enquanto que conosco há apenas um: a literatura”. TCHERNICHÉVSKI apud VENTURI, op. cit., p. 142 e 143.

⁹⁵⁰ Herzen, no mencionado ensaio, chegou ao ponto de sugerir que “O contemporâneo” estava sob os interesses dos reacionários, trabalhando em consonância com a censura.

⁹⁵¹ TURGUÊNIEV apud VENTURI, op. cit., p. 157.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

aspecto, precisamente, ou seja, esta reavaliação do herói sob o prisma da vida, o “ingrediente” que tornou as suas críticas, para fazermos uso das palavras de Lynn Ellen Patyk, capazes “de influenciar não só a recepção das obras e dos seus personagens”, mas de “fazer adentrar os personagens (numa forma alterada) na realidade mesma”⁹⁵².

Na visão de Dobroliúbov, uma produção literária só é dotada efetivamente de talento na medida em que capacita os seus leitores “a estudar os fatos da vida”, em geral “mal expostos ao olhar de um observador ordinário”⁹⁵³. A literatura era, com isso, o campo privilegiado para o conhecimento dos modos de vida, moralidade e pensamento da realidade russa. Justamente por conta do talento de Turguêniev, é que era então possível ao crítico, ou melhor, a uma determinada espécie tipo de crítico formular “as deduções gerais” que explicitariam o modo de pensamento e imaginação decorrentes do contexto social e cultural do seu autor. Munido de uma ironia terrivelmente sutil, Dobroliúbov irá defender os personagens de Turguêniev da acusação feita, segundo ele, “por um crítico muito profundo”, sendo esta: a de que o desacordo entre a ação e os anseios e ideias dos seus mais elevados personagens, ao não representar “a atitude *adequada* aos tempos modernos”, implicaria a deficiência estética da obra como um todo. Para Dobroliúbov, porém, a retratação dramatizada e idealizada da ausência de adequação entre vida e pensamento longe de conformar algum tipo de falha estética, seria não só a “característica mais vital do trabalho do Sr. Turguêniev”, como justamente a que “explicaria a simpatia, quase entusiasmo, com que todas as suas produções foram recebidas até agora”⁹⁵⁴. Na condição de “pintor e poeta da moralidade e filosofia que reinaram sobre a seção educada da sociedade durante os últimos vinte anos”, era inevitável que Turguêniev só pudesse retratar uma inadequação entre ação e pensamento⁹⁵⁵. O seu “senso de realidade” não poderia lhe permitir “tornar as atividades práticas” dos seus heróis “completamente coincidentes com os seus conceitos teóricos”⁹⁵⁶. Isso porque, complementa o jovem crítico: “Nossa vida pública não lhe fornece o material para isso”⁹⁵⁷.

Observe-se que uma tal compreensão do significado último da literatura como campo privilegiado de conhecimento da própria existência, tanto no sentido social, quanto espiritual,

⁹⁵² PATYK, Lynn E. *Written in blood: revolutionary terrorism and Russian literary culture, 1861-1881*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2017, p. 53.

⁹⁵³ DOBROLIÚBOV. “When will the real day come?”. In: BELÍNSKI; TCHERNICHÉVSKI; DOBROLIÚBOV, op. cit., p. 177.

⁹⁵⁴ Ibid., p. 179.

⁹⁵⁵ Ibid., p. 180.

⁹⁵⁶ Ibid., p. 190.

⁹⁵⁷ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

exige uma reelaboração bastante consciente do papel do crítico – algo que Dobroliúbov deixa claro já nas primeiras páginas dos seus dois trabalhos mencionados. Inicia ambos antevendo, ironicamente, as acusações dos “*verdadeiros críticos*”⁹⁵⁸ e dos “*devotos da pura arte*”⁹⁵⁹ ao seu modelo de crítica literária. Dobroliúbov rejeita para o crítico a exegese, a teoria pela teoria, a arte pela arte, isto é, a condição de “*cultivador do gosto estético do público*”⁹⁶⁰ – o que, conforme suas palavras, conduz a “*mente*” ao “*afogamento no aprendizado infrutífero*”⁹⁶¹. O papel do crítico deve ser o de revelar não o que o autor “*quis dizer, mas o que ele disse, ainda que de modo não intencional*”, ao representar os fatos da vida⁹⁶². Ou ainda, conforme já sugerido acima: deve ser o de “*formular deduções a partir do trabalho do autor*” que não precisariam ter sido dadas pelo autor ou sequer intencionadas por ele. Uma concepção que é repetida por Irina Paperno, ao afirmar que a “*escola radical da estética*” ou do “*criticismo real*”, levada a cabo por Tchernichévski e Dobroliúbov, adota a concepção de que “*um autor pode revelar coisas (como tipos futuros) que, na realidade, são independentes e mesmo contrários a suas intenções*” – indicação de que, sob uma tal perspectiva, “*o crítico é literalmente um coautor do texto (mesmo sem ser, em geral convidado, ou sequer bem-vindo)*”⁹⁶³.

Essa coautoria indesejada pode ser facilmente constatada na reação desesperada de Turguêniev às implicações políticas atribuídas pela crítica de Dobroliúbov ao seu escrito. Segundo o relato de Leonard Schapiro, o autor de *A véspera* ficou chocado com a crítica supostamente elogiosa do jovem *raznotchíntsy* ao seu romance. Tendo tido acesso ao texto antes da sua publicação, dada a sua ligação com um outro editor de *O contemporâneo*, Nekrasóv, mais próximo à ala liberal (tanto pela faixa etária, quanto pela ascendência nobre), Turguêniev implorou que não fosse publicado, conforme atesta o seguinte trecho da carta enviada pouco antes da publicação de “*Quando chegará o dia real?*”: “*Eu sinceramente imploro que você, prezado Nekrasóv, não publique este artigo. Não irá me dar nada que não seja desprazer, é injusto e ferino – não saberei onde me esconder caso seja impresso. Por favor, respeite o meu pedido. Conto com você*” [grifo no original]⁹⁶⁴. Ora, mas que tipo de implicação política poderia fazer o aclamado literato Ivan Turguêniev implorar pela não

⁹⁵⁸ DOBROLIÚBOV. “What is Oblomovitis?”, p. 134.

⁹⁵⁹ DOBROLIÚBOV. “When will the real day come?”, p. 177.

⁹⁶⁰ Id.

⁹⁶¹ Ibid., p. 222.

⁹⁶² Ibid., p. 177.

⁹⁶³ PAPERNO, Irina. *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior*. California: Stanford University Press, 1988, p. 9.

⁹⁶⁴ TURGUÊNIEV apud SCHAPIRO, op. cit., p. 161.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

publicação da crítica? Em primeiro lugar, enquanto para o autor de *A véspera* o título seria uma indicação de que a Rússia se encontraria nas vésperas da emancipação dos servos – acerca da qual ele, na condição de intelectual liberal oriundo da nobreza proprietária de terras, participara ativamente do debate e da reformulação do decreto cuja efetividade teria sido desconsiderada por Tchernichévski (o romance foi publicado em 1860 e, portanto, um ano antes do decreto que promulgava a emancipação) –; na crítica, o título é interpretado como indicação de que a Rússia estava na véspera de ter os seus próprios revolucionários, ou dito mais precisamente, estava nas vésperas de ter o seu líder revolucionário. A aparição do líder revolucionário consiste justamente na resposta à pergunta formulada no sugestivo título da crítica “Quando chegará o dia real?”. Dobroliúbov interpreta o revolucionário búlgaro Insárov, um personagem secundário no romance, como o tipo futuro do líder revolucionário russo, futuro na medida em que não haveria um tal tipo de homem na Rússia, posto que a atmosfera social não havia permitido, ao menos até aquele momento, uma tal aparição.

De fato, não há um tal tipo de russo; não há e nem pode haver, caso consideremos todos os eventos do tempo atual. Não sabemos como as novas gerações estão se desenvolvendo e irão se desenvolver, mas aqueles que nós vemos em ação atualmente, de forma alguma, desenvolveram-se de modo a se assemelhar a Insárov. O desenvolvimento é influenciado não apenas pelas relações privadas, mas também por toda a atmosfera social na qual é nossa sina viver. Uma determinada atmosfera social irá desenvolver inclinações heroicas, outra irá desenvolver uma orientação mais pacífica, uma terceira irrita, uma quarta, acalma. A vida russa está tão bem arranjada que tudo nela induz ao descanso calmo e pacífico, e toda pessoa insone parece ser, e não sem uma boa razão, dotada de caráter problemático, absolutamente malquisto na sociedade.⁹⁶⁵

Obviamente – e aqui nos dirigimos ao segundo ponto –, a retração de um revolucionário búlgaro por parte de seu autor se deveu a outras causas – causas, por assim dizer, acidentais. Conforme nos relata, mais uma vez, Leonard Schapiro, Turguêniev havia recebido o enredo sobre o amor de uma jovem russa por um revolucionário búlgaro de um amigo, Karataev, que, antes de partir para a guerra da Crimeia e prevendo que não voltaria vivo, deixou os seus rascunhos nas mãos de Turguêniev. Além disso, e o que é mais importante, Turguêniev acreditava na superioridade da condição russa ante a búlgara, de modo que para ele não haveria sentido supor a necessidade de que um dia houvesse algo como um “Insárov russo”. Ao menos para o liberal Turguêniev, no contexto russo era possível a união de toda a sociedade, o que incluía ninguém menos do que o czar, no processo de emancipação dos oprimidos, enquanto no caso dos búlgaros, então dominados pelos turcos,

⁹⁶⁵ Ibid., p. 208.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

uma tal emancipação envolveria necessariamente o derramamento de sangue – que conforme argumentava constantemente deveria ser evitado no seu país e justamente através da união de todas as pessoas que se preocupassem efetivamente com o seu destino. Tal como teria citado Púchkin em carta a um amigo: “Tem sido dito e permanece verdadeiro: Que Deus nos livre de estarmos vivos para testemunhar uma revolta russa, impiedosa e sem sentido”⁹⁶⁶. Para Dobroliúbov, porém, o embate era inevitável. E é justamente isso o que declara no seu “Quando chegará o dia real?”, ainda que tergiversalmente por conta da censura – que, diga-se de passagem, lhe rendeu uma série de impedimentos para a publicação deste seu texto. Na citação abaixo, note-se que há uma crítica velada aos liberais emancipacionistas:

Não é do caráter de toda pessoa verdadeiramente decente neste país detestar a violência, tirania e opressão e desejar ajudar os fracos e oprimidos? Não dizemos “agir para proteger os fracos dos fortes”, porque este não é o caso; mas dizemos *deseja* [...]. Nós também ficamos felizes em realizar grandes feitos desde que eles digam respeito ao lado positivo, isto é, quando não exige luta, quando nenhuma oposição exterior pode ser antecipada.⁹⁶⁷

Obviamente Dobroliúbov reconhece a diferença entre os contextos búlgaro e russo, mas, para ele, esta diferença não seria tão significativa quanto era para Turguêniev. Na Bulgária de então, sob o domínio turco, não havia, segundo o próprio Insárov, “direitos sociais ou garantias”, os turcos os haviam roubado em tudo: religião, direito e terras. Por conta disso, é que no seu país, ainda segundo a personagem, todos, do mais miserável mendigo até ele, compartilhariam o mesmo objetivo, a mesma finalidade: acabar com a opressão. Na Rússia, porém, compara ironicamente Dobroliúbov, “há leis sábias para proteger o direito dos cidadãos e definir os seus deveres; aqui a justiça reina”⁹⁶⁸. No que diz respeito a uma possível união do povo em nome de uma causa comum, algo então acreditado pelos liberais emancipacionistas (o que inclui, naturalmente, Turguêniev), Dobroliúbov é ainda mais irônico ao declarar que não haveria “uma tal monotonia na vida russa”, dado que “cada classe, mesmo cada círculo, vive a sua vida em separado, possui os seus próprios objetivos e aspirações, tem o seu próprio lugar designado”; diferentemente da Bulgária, os russos, portanto, não teriam os seus direitos e terras roubados, até mesmo porque estes direitos fundamentais seriam “assegurados inclusive por aqueles que não os possuíam” – sendo estes,

⁹⁶⁶ SCHAPIRO, op. cit., p. 159.

⁹⁶⁷ DOBROLIÚBOV. “When will the real day come?”, op. cit., p. 203.

⁹⁶⁸ Ibid., p. 208.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

naturalmente, os servos, para quem viver sob as leis, velhas ou novas, estava longe de significar o fim da opressão⁹⁶⁹.

Dobroliúbov interpretou o amor da jovem personagem Helena pelo revolucionário Insárov como o sentimento que representaria o anseio já presente na sociedade russa, especialmente na juventude da qual ela seria a representante, de “fazer *ativamente* o bem”. Segundo o crítico, a pergunta que sufocava o coração de Helena, a pergunta sobre “como se pode fazer o bem?”, era a mesma que atormentava a todos “na nossa sociedade que estão conscientes de possuírem um coração sensível”. É verdade que Helena era caridosa com os desvalidos e cuidava de animais abandonados, mas este tipo de ação tão rasa e pontual ante o sofrimento que testemunhava ao redor, pareceu-lhe, em determinado momento, um desperdício deprimente de energia. E se não agia de maneira mais enfática e eficiente não era porque lhe faltasse coragem, mas porque ela não sabia o que fazer, *como* fazer o bem. Uma incapacidade pela qual nem Helena, nem os russos, em geral, eram culpados, mas, sim, a vida russa: “Quem é culpado por isso ter acontecido?” [...] a vida russa é culpada”. Como os russos, continua o crítico, poderiam entender como fazer o bem, onde está o mal e como erradicá-lo,

quando eles mesmos estão inseridos nisto, quando sua parte superior, por assim dizer, está puxando para cima, enquanto as suas raízes estão cravadas neste mesmo solo? Eles querem aliviar o sofrimento de seu vizinho, mas o problema é que tanto os sofredores quanto os que almejam ser os aliviadores do sofrimento vivem no mesmo ambiente no qual estes sofrimentos surgem. O que pode ser feito aqui? Virar todo este ambiente de cabeça para baixo? Se é o caso, eles irão ter de virar a si mesmos de cabeça para baixo. Entre numa caixa vazia e vire-a de cabeça para baixo com você dentro! Que esforços você será obrigado a exercer! Se você ficar fora da caixa, de todo modo, poderá facilmente virá-la, apenas de uma vez. A posição de vantagem de Insárov é a de que ele não está dentro da caixa; os opressores do seu país são os turcos, com quem ele não tem nada em comum. Tudo o que ele tem de fazer é empurrá-los o mais forte que a sua força permitir.⁹⁷⁰

A vantagem da condição búlgara ante a russa – e aqui Dobroliúbov inverte completamente o pensamento de Turguêniev – seria a de que os prováveis heróis russos, “pertencentes, como se fosse uma regra, à seção educada da sociedade, estão eles mesmos vitalmente conectados com aquilo que deve ser derrubado.” O esforço, portanto, que lhes era exigido seria algo semelhante à posição de um filho de algum turco poderoso que tivesse metido na cabeça a ideia de liberar os búlgaros, o que certamente lhe exigiria a renúncia a

⁹⁶⁹ Id.

⁹⁷⁰ Ibid., p. 210.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

tudo o que o conectaria aos turcos: “sua fé, sua nacionalidade, seus parentes e amigos, e as vantagens materiais da sua posição social” – algo não só “terrivelmente difícil”, mas que requereria “de algum modo uma criação diferente daquela que o filho de um turco comumente recebe”⁹⁷¹. As páginas em que Dobroliúbov estabelece esta comparação entraram para a mitologia do pensamento russo, pois nelas tem-se não só a desconsideração de um tipo de herói-intelectual, que seria produto de uma determinada classe e meio social, como a sugestão de que, no que dizia respeito à Rússia, os heróis-intelectuais que pudessem efetivamente capazes de transformar palavras em ação, deveriam sair de uma outra classe que não fosse análoga às dos turcos – isto é, a classe que ele mesmo, Tchernichévski, e a juventude que conseguira inflamar pertenciam: a dos *raznotchíntsy*. Numa mistura entre literatura, vida, história, política, sangue e uma crítica esopiano-revolucionária, Lênin, oriundo de uma família de ex-servos e quiçá ele mesmo alguma espécie de concretização de um “Insárov russo”, décadas mais tarde, referiu-se a Dobroliúbov como aquele que “passionalmente ansiou pelo levante do povo contra os ‘turcos de casa’”⁹⁷². Ante um tal panorama, parece inevitável concordar com Venturi de que foi no movimento populista “que surgiram as ideias e características psicológicas que moldaram a reviravolta de 1917”, de modo que “é indispensável estudar este terreno fértil, se quisermos entender o desenvolvimento posterior do socialismo russo”⁹⁷³.

Referências Bibliográficas

BELÍNSKI, Vissarion; TCHERNICHÉVSKI, Nikolai; DOBROLIÚBOV, Nikolai. *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*. Ed. Ralph E. Matlaw. New York: E. P. Dutton & Co., 1962.

BERLIN, Isaiah. “Introduction”. In: VENTURI, Franco. *Roots of revolution*. Tradução de Francis Haskell. New York: Alfred A. Knopf, 1960, p. VII-VIII.

DEUTSCHER, Isaac. *Heretics and renegades and other essays*. London: Hamish and Hamilton, 1955.

JACKSON, Robert Louis. *Dostoevsky’s quest for form: a study in his philosophy of art*. Yale University Press, 1st Edition, 1966.

⁹⁷¹ Id.

⁹⁷² LÊNIN apud YOVCHUK, op. cit., p. VII.

⁹⁷³ VENTURI, op. cit., p. XXXII.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

PAPERNO, Irina. *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior*. California: Stanford University Press, 1988.

PATYK, Lynn E. *Written in blood: revolutionary terrorism and Russian literary culture, 1861-1881*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2017.

SCHAPIRO, Leonard. *Turgenev: his life and times*. New York: Random House, 1978.

VENTURI, F. *Roots of revolution*. Trad. Francis Haskell. New York: Alfred A. Knopf, 1960.

YOVCHUK, M. "Introduction: The philosophical and socio-politics views of N. A. Dobrolyubov". In: DOBROLYUBOV, N. A. *Selected philosophical essays*. Tradução de J. Fineberg. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1948.

A imagem como arma: Rabih Mroué e sua Revolução em Pixels

Mariana Teixeira Elias

A Imagem Arma

“A imagem pode matar?”, questiona-se a autora Marie-José Mondzain, em seu livro de mesmo nome. Segundo ela, é necessário, a princípio, refletir sobre “O que é uma imagem?”, “cremos, aprendemos, informamos, transmitimos pela imagem”⁹⁷⁴. A imagem não é um indivíduo, não tem como agir por si só, para a autora, ela é um objeto oferecido aos olhos de um espectador. Contudo, a violência não é um objeto. A violência implica a existência de um sujeito para efetuar-se. Ou seja, não existe a possibilidade da imagem matar por si só. É necessária uma ação, realizada por um indivíduo.

[...] é preciso encarar a imagem na sua realidade sensível e nas suas operações ficcionais; é necessário admitir que elas se encontram a meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades. Pensar a imagem segundo esta perspectiva permite interrogar o paradoxo da sua insignificância e de seus poderes. Para aprender esta estranha situação que faz de tão pouco, isto é, a imagem, uma questão de primeira grandeza, a liberdade, é necessário percorrer um pouco a sua história na palavra e nos gestos dos homens que a produzem. Pois a imagem não existe senão no fio dos gestos e das palavras, tanto daqueles que qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem.⁹⁷⁵

A imagem é um prolongamento dos gestos e das palavras, representa ideias. Assim, segundo Mondzain, a imagem carrega consigo a possibilidade de influenciar os gestos dos indivíduos. Sua ação é efetuada de acordo com o sujeito que a interpreta, podendo levá-lo a “fazer fazer”.

Pensar a imagem como arma de protesto, como mecanismo de resistência e prática política, é uma forma de “fazer ver”. Isto é, a imagem como arma é um manifesto, serve para provocar, para causar um mal-estar, para fazer com que o sujeito possa enxergar além. A imagem como arma não é necessariamente uma imagem violenta, ela é uma imagem reflexiva, uma imagem que tem a proposição de questionar.

⁹⁷⁴ MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar ?* Tradução de Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 6.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 12.



Rabih durante a palestra-performance “Revolução em Pixels”.

A Imagem Manifesto de Rabih Mroué

Rabih Mroué (1967) é um artista libanês multidisciplinar, nasceu em Beirute e atualmente vive em Berlim. O artista caminha entre as fronteiras da arte e do ativismo político, criando obras que abrangem os campos do teatro, da performance e do vídeo. Obras que atuam “enquanto exercício político de ver / rever / denunciar na rede a guerra diária à qual (os sírios) estavam cruelmente expostos”⁹⁷⁶. O trabalho do artista parte de perguntas, que induzem a outras perguntas e que não fornecem nenhuma resposta definitiva. Assim,

perguntas e respostas, parecem ser chave para formular um pensamento sobre a imagem contemporânea a partir e com as imagens em si, mas também da palavra com o corpo, tão presente em seu trabalho e cujo repensar é também necessário em nosso contexto.⁹⁷⁷

Deste modo, Rabih Mroué desconstrói os mecanismos tradicionais da representação da imagem, apresentando uma singular forma de olhar e investigar um

⁹⁷⁶ MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *Imagens extremas na cena contemporânea*. Alea [online], vol. 20, n. 2, 2018, p. 261. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2018202257268>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

⁹⁷⁷ MARTÍNEZ, Pablo. “Cuando las imágenes disparan”. In: *Catálogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications*, 2013, p. 76.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

acontecimento, empregando imagens que foram produzidas a partir de um olhar que se manifesta dentro da revolução, produzido pelos próprios revolucionários. Em suas palestras-performances⁹⁷⁸, o artista posiciona-se não na ação do fato em si, mas sim, no campo do pensamento. Interroga o espectador o tempo inteiro, faz com que o público questione-se, reflita, tome posição e como consequência, abre a possibilidade para que cada indivíduo crie suas próprias narrativas. Ele reconhece que “sempre parte do não-conhecimento. Com a intuição como método” efetuando “um processo de pesquisa mediado por palavras que podem criar, por sua vez, imagens e ideias na mente dos espectadores”⁹⁷⁹.

Seu trabalho realiza uma denúncia contra a grande mídia⁹⁸⁰ árabe estatal, que relutou em realizar a cobertura dos protestos. Rabih Mroué parte da premissa de que os indivíduos tomam consciência de que essa mídia os engana, omitindo fatos. Para tal, investiga o que não foi exposto para a massa. Isto é, parte dos

sujeitos que se comunicam de dentro da massa. É nesse momento em que a mídia tradicional perde sua efetividade, pois descobre-se que suas imagens vêm ‘de cima’ e começam a ter mais valor as imagens criadas pelas massas, já que elas escapam de qualquer centralismo suspeito.⁹⁸¹

A palestra-performance “Revolução em Pixels”, dura aproximadamente 60 minutos. O artista abre a palestra com uma fala que gera grande expectativa no público: “em setembro de 2011, alguns meses após o início da revolução Síria, um amigo meu me disse: os rebeldes sírios estão registrando suas próprias mortes”. Esta frase marca o início de sua indagação. Fundamentado nela, arquiteta seu manifesto em forma de performance. Por intermédio da arte, evidencia e investiga os episódios registrados pelos celulares dos manifestantes.

Através de uma prática próxima ao teatro documentário, Rabih Mroué submete a imagem a um exercício dialético que lhe permite atingir uma certa distância crítica; sua maneira de dialogar e negociar com ela é mais orientada para analisar a realidade do que para afirmá-la por meio de sua representação, [...] sua abordagem dos eventos não é aquela que os dissecava da distância clínica, mas sim a que está emocionalmente envolvido e é tocado nesta operação.⁹⁸²

⁹⁷⁸ Termo usado pelo artista para denominar suas obras.

⁹⁷⁹ POLANCO, Aurora F. “Fabrication Image(s) mon amour”. In: *Catálogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications*, op. cit., p. 23.

⁹⁸⁰ Grande mídia ou mídia tradicional é entendida aqui, como a divulgação por meio de TV, rádio, jornais, revistas, eventos etc.

⁹⁸¹ MARTÍNEZ, op. cit., p. 79.

⁹⁸² Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

A apresentação combina múltiplas linguagens, ao mesmo tempo que é realizada dentro de um teatro com a estrutura de um palco italiano⁹⁸³, também são usadas imagens projetadas, tal como uma sessão de cinema. O artista opera um monólogo, em que lê suas falas, como um professor que apresenta uma palestra para seus alunos. Rabih permanece sentado diante de uma mesa, operando um notebook, enquanto, às suas costas, são projetadas imagens que ilustram suas falas. O artista questiona-se sobre o porquê dessas pessoas filmarem suas próprias mortes? O que as levou a fazer isso? E o que está por trás dessas imagens?

No decorrer da revolução Síria, o acesso à informação era imensamente dificultoso. Diante da ausência das mídias tradicionais ao longo dos conflitos, transcorreu uma desordem sobre o que deveras acontecia nas manifestações. Os canais oficiais de notícias omitiam informações e manipulavam o espectador, a única alternativa para alcançar o que de fato ocorria eram as imagens veiculadas pelos rebeldes, que circulavam online. Rabih Mroué começou uma intensa busca por estas imagens, rastreou indícios que, de alguma forma, pudessem ajudá-lo a entender o porquê dos sírios estarem filmando suas próprias mortes. Os vídeos, em sua grande maioria, foram encontrados em páginas do Facebook e em canais do YouTube, todos com uma característica comum: uma imagem pixelada, sem resolução, uma “imagem pobre”, que tem sua origem “fora das instituições oficiais e dos sistemas regulamentados”⁹⁸⁴.

Em relação à sua natureza, as imagens sírias são “imagens pobres “de sua concepção: baixa resolução, pixeladas, tendendo à abstração. Imagens que também mostram seu corpo, sua densidade; Dizer de algum modo, aquele fator corpóreo que se perde no uso asséptico que fazem deles os meios de comunicação. São imagens condenadas a percorrer rapidamente os precários circuitos da rede, uma vez que foram excluídas das televisões, espaços reservados aos discursos dominantes.”⁹⁸⁵

Essas imagens são uma revolução em si mesmas e carregam um grande potencial de luta e resistência contra o sistema vigente. A baixa qualidade dessas imagens, sua

⁹⁸³ O palco italiano é um palco em que os espectadores assistem a representação pela frente. Este palco tem uma cortina que é fechada para a mudança de cenários, tempo ou final da apresentação. Normalmente o palco é separado da plateia pelo fosso da orquestra.

⁹⁸⁴ MROUÉ, Rabih. “La Revolution Pixelada”. In: *Catálogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications*, op. cit., p. 360.

⁹⁸⁵ MARTÍNEZ, op. cit., p. 79.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

não correção, seu status de imagem “real”, causam uma empatia no espectador. Aqui existe uma questão de credibilidade, de crença nas imagens pelo público que as vê.

Em “Revolução em Pixels” percebemos que a revolução é história pública, é uma pessoa com uma câmera de celular na mão. E, vale salientar, não estamos falando de celulares de última geração imagens, com dezenas de possibilidades de filtros. Estamos falando de uma precária tecnologia de guerra. É um cinema dos horrores. Sem ficção. Sem fantasia.⁹⁸⁶

Hito Steyerl, no texto “Em defesa da imagem pobre”, questiona-se: o que são as imagens pobres? O que a imagem com baixa resolução/pixelada diz sobre a produção de subjetividade?

A imagem pobre é uma cópia em trânsito. Sua qualidade é tosca, sua resolução é abaixo do padrão. À medida que acelera, se deteriora. É o fantasma de uma imagem, pré-visualização, um thumbnail, uma ideia errante, uma imagem itinerante de distribuição gratuita, forçada através de lentas conexões de internet, comprimida, reproduzida, despedaçada, remixada, bem como copiada e colada para outros canais de distribuição.⁹⁸⁷

A autora chama atenção para as imagens consideradas “descartáveis”, que são vistas como o ensaio para uma imagem e não seu modelo final. Uma imagem de alta resolução é mais sedutora do que uma “imagem pobre”, considerada mais “rica”. A resolução é encarada como um fetiche, como se a falta dela, de alguma forma, castrasse o autor. Contudo, para ela, as “imagens pobres” não são imagens sem valor, pelo contrário, elas carregam consigo uma nova reflexão, como um território epistêmico que propicia, mediante as transformações das relações criadas com estas imagens, com que o sujeito detenha a possibilidade de pensar novos modos de ser e estar no mundo. Transfigura-se não mais uma relação com a aura⁹⁸⁸, mas com o acesso, “ela (imagem) transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes inteiros em trechos, contemplação em distração”⁹⁸⁹.

A imagem pobre constrói, desta forma, redes anônimas mundiais, assim como formula uma história comum, partilhada. Ela estabelece alianças por onde passa, acarreta traduções e equívocos, e gera novos públicos e debates. Ao perder substância visual, ela recupera parte de sua veia

⁹⁸⁶ MEDEIROS, Paula. *A revolução não será televisionada* (2017). Disponível em: <<http://www.farofacritica.com.br/criticas/leiamais/31>>. Acesso em 12 de janeiro de 2019.

⁹⁸⁷ STEYERL, Hito. *In Defense of the Poor Image* (2009). Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

⁹⁸⁸Cf. BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1955). Tradução, apresentação e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

⁹⁸⁹ STEYERL, op. cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

política e reinventa uma aura ao redor de si. Esta aura não é mais aquela baseada na permanência de um original, mas na transitoriedade da cópia.⁹⁹⁰

“Revolução em Pixels” dialoga com um modo de sobrevivência pelo testemunho da destruição, desempenhado pelos rebeldes sírios e suas câmeras portáteis. “Como podem os sírios filmarem sua própria morte se estão lutando por um futuro melhor”? Uma possível hipótese para tal pergunta seria a de que a morte diante das câmeras transforma-se em uma ideia de sobrevivência, por meio de imagens que testemunham um fato e o deixam registrado para posterioridade. Apoiado na crença da sobrevivência das imagens, cria-se uma especulação sobre a ideia de futuro. As imagens produzidas tornam-se material histórico, atuando assim, como uma prova de resistência e luta.

Fundamentado pela pesquisa realizada online, sobretudo por vídeos encontrados no Facebook, Rabih Mroué deparou-se com listas, elaboradas pelos rebeldes sírios, que continham diversas instruções para filmar a revolução. Lembrou-se do manifesto cinematográfico *Dogma 95*⁹⁹¹, e apoiado nele, criou uma lista com 19 dicas para filmar uma manifestação, uma proposição estética articulada com a política. Entre as dicas apresentam-se as seguintes: “Certifique-se de filmar os rostos das pessoas que atacam ou são atacadas”, “escrever em um pedaço de papel a data e o local da manifestação e tirar uma foto clara do papel no início ou no final da filmagem”, “é preferível não indicar o nome do diretor e usar câmeras portáteis”, “evitar o uso de tripés”, “não utilizar efeitos especiais”, “ter cuidado para não deixar cair o telefone no meio da multidão”, “filmar o nome e o número da rua sempre que possível”, “ter cuidado com a presença de câmeras de vigilância”, “não se preocupar com nitidez da imagem”, dentre outras.

As imagens apresentadas durante a performance expõem um “duplo disparo”, ou seja, ao mesmo tempo em que o atirador dispara contra o revolucionário o ato inverso também acontece, o revolucionário dispara sua câmera em face ao atirador.

Uma imagem-combate, uma imagem-redentora que é documento e, ao mesmo tempo, se propaga no gesto. Um gesto que capta o frame com a velocidade e o impulso da urgência de um tempo que pode terminar a

⁹⁹⁰ Id.

⁹⁹¹ O *Dogma 95* foi um movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca. Os autores foram os cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

qualquer momento para quem filma e para quem é filmado. Entre sujeito e objeto, o duplo disparo.⁹⁹²

Segundo Rabih Mroué: “um dispara por sua vida e pela vida de seus concidadãos, e o outro atira pela vida de seu regime”. Aqui observa-se uma profusão de dois pontos de vista,

[...] as filmagens começam com o som de um tiro e continuam com uma série de imagens de telhados, terraços, paredes e vários edifícios. A câmera invisível faz uma apresentação acelerada. De repente, o olho detecta um atirador escondido na rua, espreitando por trás da parede de um prédio no canto à direita. O olho perde o atirador. Tenta localizá-lo novamente, ele varre para a esquerda e para a direita, de cima para baixo... nada... nada... nada... E então, lá está ele, na rua, ele ainda está lá, de pé e segurando o rifle. A imagem está tremendo, como se o olho do observador não acreditasse no que está vendo. De repente, o atirador vê o olho que está olhando para ele. Por um momento, os dois olhos se encontram (contato visual); então, sem hesitação por um segundo, o atirador coloca o rifle, aponta para o olho, atira e acerta o alvo. O olho cai no chão, de frente para o teto da sala. Você ouve a voz da câmera que foi filmada dizendo: “Estou ferido, estou ferido”. Depois, nada... silêncio absoluto... A imagem pára... Ele está morto? Não sabemos.⁹⁹³

Com sua palestra-performance, o artista propõe uma história contada pelos vencidos. Novas versões que partem de um ponto de vista interno, diretamente da revolução. Exibe ao espectador uma imagem de horror que carrega consigo uma questão reflexiva. No artigo de Anita Leandro, intitulado “Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor”, a autora investiga um certo tipo de cinema militante, partindo de estudo da obra anônima “Sans images” (França, 2016), realizado por estudantes grevistas. A autora disserta sobre o aparecimento de um novo tipo de cineasta, que registra, de um ponto de vista interno, os acontecimentos vividos, baseado nessa premissa, pode-se dizer que o rebelde sírio “torna-se um realizador” e cria uma nova maneira para dar seu “testemunho sobre o presente, por meio das imagens”⁹⁹⁴.

Rabih Mroué propõem a retenção dessas imagens na memória, na história, funcionando como um testemunho dos revolucionários. É como se a câmera e o olho

⁹⁹² MONTEIRO, op. cit., p. 262.

⁹⁹³ MROUÉ, op. cit., p. 363.

⁹⁹⁴ LEANDRO, Anita. “Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor” (Sans images: mémoire historique et esthétique d’urgence dans le cinéma sans auteur). In: *Estudos Da Língua(gem)*, 12(1), 2014, p. 122. Disponível em: <<https://doi.org/10.22481/el.v12i1.1243>>. Acesso em: 04 de set 2020.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

estivessem unidos em um mesmo corpo, a câmera converte-se em parte integral do corpo.

[...] as imagens que proliferaram em torno das revoltas do nosso século contêm um nível mais profundo de significância e a construção de uma subjetividade revolucionária do que poderiam ter feito no passado, graças aos dispositivos de captura móveis e divulgação do mesmo, os órgãos estão envolvidos na operação. Esta circunstância faz com que essas imagens da massa possuam um carácter performativo que faltava nas do passado, contribuindo, por outro lado, não podemos mais distinguir as lutas de nossos corpos estas, porque “as imagens, corpos e lutas fazem parte da mesma dinâmica. Assim, não podemos mais falar apenas de imagens de pessoas que lutam, mas também de imagens em luta.”⁹⁹⁵

Influenciado pela violência de uma guerra civil e a violência das imagens que ela gerou, a obra de Mroué atua como uma voz em constante desenvolvimento, uma voz que realiza um manifesto. Com olhar analítico, o artista revisita momentos da história de seu país e opera como resistência ao regime, constatando “que a imagem também se projeta, da mesma forma que um coquetel molotov arremessado”⁹⁹⁶.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1955). Tradução, apresentação e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

LEANDRO, Anita. “Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor” (Sans images: mémoire historique et esthétique d’urgence dans le cinéma sans auteur). In: *Estudos Da Língua(gem)*, 12(1), 2014, p. 121-134. Disponível em: <<https://doi.org/10.22481/el.v12i1.1243>>. Acesso em: 04 de set 2020.

MARTÍNEZ, Pablo. “Cuando las imágenes disparan”. In: *Catálogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications*, 2013, p. 75-85.

MEDEIROS, Paula. *A revolução não será televisionada*. Disponível em: <<http://www.farofacritica.com.br/criticas/leiamais/31>>. Acesso em 12 de janeiro de 2019.

MONDZAIN, Marie José. *L’image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions, 2015.
_____. *A imagem pode matar?* Tradução de Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009.

⁹⁹⁵ MARTÍNEZ, op. cit., p. 77.

⁹⁹⁶ LEANDRO, op. cit., p. 125.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *Imagens extremas na cena contemporânea*. Alea [online], vol. 20, n. 2, 2018, p. 257-268. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2018202257268>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

MROUÉ, Rabih. *Imagens até a vitória?* Entrevista concedida ao Instituto Goethe Brasileiro. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20812525.html>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

_____. “La Revolution Pixelada”. In: *Catálogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications*, 2013, p. 359-374.

POLANCO, Aurora F. “Fabrication Image(s) mon amour”. In: *Catálogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications*, 2013, p. 11-34.

STEYERL, Hito. *Defense of the Poor Image*. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

**A disputa de narrativas estéticas sobre a maternidade e a infância na
performance Boca Silenciosa/Estômago Gritante**

Natalie Mireya⁹⁹⁷

Este texto visa trazer uma reflexão sobre a recepção do público e a estética da performance Boca Silenciosa/Estômago Gritante. Para isso, tomarei de exemplo alguns autores que discorrem sobre os brinquedos, a maternidade e a infância, como o crítico alemão Walter Benjamin e a pesquisadora norte americana Andrea O'Reilly. Para Benjamin, em determinado contexto cultural, os brinquedos podem se tornar estruturas ligadas a manutenção de um aspecto ideológico ou cuja finalidade seja desconstruir o aspecto dominante. Segundo a percepção do público durante as apresentações da performance, ele se relaciona com a ideia de maternidade crua ou infância deteriorada. Estes termos visam discutir importantes aspectos que não são dialogados no meio social com a mesma intensidade com que são romantizados.

Na performance Boca Silenciosa/Estômago Gritante, utilizo uma variedade de materiais kitsch como cabeças de boneca, serrote, gel, purpurina, tinta rosa, cabelo humano, cola, espelhos, molas de brincar, batom, serra em disco, chupetas, mangueiras coloridas, areia colorida, tesouras, retalhos, bolhas de sabão, agulhas, gel capilar, aranhas em miniatura, dentre muitos outros. Brinco com esses materiais, pervertendo seu significado comum. No primeiro momento, os objetos cortantes estão “escondidos” embaixo da camada extensa de algodão, a qual cobre todo o solo delimitado para a performance. Aos poucos, conforme evolui o brincar, os materiais cortantes interagem com as cabeças de bonecas, os espelhos, o corpo.

O nonsense infantil é preservado, porém devido ao serrar das bonecas, o enfiar de agulhas em sua pele plástica, a fixação de cabelo humano no sexo e axilas, os materiais cortantes espalhados por cima do algodão e demais materiais contrastantes, dão uma atmosfera corrompida do brincar e da relação da mulher adulta com esses signos. Eu destruo todas essas bonecas num processo de “desidentificação” e subverto seus significados cotidianos ao embrulhar em papel de presente rosa e entregar ao público os brinquedos ressignificados: bonecas fragmentadas, destruídas, inutilizáveis para seus fins psicologizantes ou sua função social.

⁹⁹⁷ www.nataliemiredia.com (ECA-USP).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção



IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção



Natalie Mireya, Boca Silenciosa/Estômago Gritante no Estúdio Lâmina, 2018. Na imagem acima: Tentativa de serrar a cabeça de boneca e demais materiais espalhados. Sobre o corpo: tinta caseira rosa.

Em uma das apresentações, joguei loção de bebê nas bonecas e o cheiro passou a ser um elemento estético-sensorial, tornando a sobrecarga visual mais sutil, como mencionou o público após a performance. Duas pessoas disseram ter tido uma mesma impressão: a de que

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

se tratava de algo relacionado a um parto difícil, a um trauma pós-parto ou aborto. Isso me interessa bastante como estética da recepção, pois tange a algumas reflexões. O corpo social da mulher como aparelho reprodutor é algo que serve ao funcionamento do estado e do capital. Há uma crescente preocupação com as decisões de mulheres que optam por não terem filhos, justamente porque o número de idosos aumenta desproporcionalmente ao número de nascimentos, e se torna cada vez mais inviável, do ponto de vista do estado, assegurar suas aposentadorias. Outro ponto é a discussão no diálogo filosófico sobre o sentido do parto, no livro Teeteto, de Sócrates. Nele, o filósofo se compara a uma parteira e relaciona o conceito de parto a algo difícil de ser trazido à consciência, como se o que sentíssemos quando estamos angustiados fosse dores de parto próximas a nos revelar uma verdade transcendental enquanto seres em evolução.

Numa conversa durante uma aula aberta sobre este trabalho uma das mulheres presentes no dia da apresentação compareceu e fez importantes observações. Suas indagações me fizeram refletir sobre o uso da boneca como um elemento social mantenedor de hierarquias dentro do patriarcado. O cuidado que uma menina tem ao brincar com uma boneca, seja ela bebê ou Barbie, nos mostra o simbolismo por trás de tais aspectos. O bebê constitui em sua virtualidade a mulher reprodutora e a Barbie constitui a mulher atraente, possuidora de bens e heterossexual.

A boneca faz alusão à tentativa de perpetuar a ideia de maternidade como dever feminino. Não há razão pedagógica em presentear uma menina com uma boneca bebê e a um menino um carrinho, a não ser pelo caráter político e ideológico que cabem a esses signos. Ambos incutem uma ideia de projeção social do que lhes espera. Ao menino é dado o símbolo da liberdade, do ir e vir, da autonomia. À menina é dado o símbolo do cuidado e de um único destino, o qual se mostra como promissor: os filhos e a casa (como também é de costume brincar de casinha). A crítica francesa Helene Cixous problematiza sobre isso que “No hay necesidad de madre – a condición de que exista lo maternal – e entonces es el padre que hace de -es- la madre. O la mujer es passiva; o no existe”⁹⁹⁸. O arquétipo do homem é o herói desbravador e destemido. O da mulher é o da princesa que o espera estagnada, presa e sem autonomia.

⁹⁹⁸ CIXOUS, Hélène. “La Risa de la Medusa”. *Ensayos sobre la escritura*. Tradução de Ana Moix. Madrid: Editora Anthropos, 1995, p. 15.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Imagens ilustrativas retiradas de sites de brinquedos na internet.

O mundo é sustentado por hierarquias e poderes simbólicos muito bem camuflados de ações e objetos que pretendem estabelecer uma única narrativa ou perspectiva de contexto. Não se trata aqui de uma crítica à infância, mas a como nós adultos prescrevemos diretrizes para a eternidade. A cor rosa e a boneca são signos que revelam uma intenção política, que podemos entender como outra face de seu uso cotidiano. No caso da citação abaixo, é possível refletir não só sobre o brinquedo, mas sobre todo e qualquer símbolo ligado à construção de identidade, os quais estão relacionados às ideias de poder e dominação, como mencionado por Pelbart.

Por um lado, haveria hoje uma tendência que poderia ser formulada como segue: o poder tomou de assalto à vida. Isto é, o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, e as pôs para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes.⁹⁹⁹

Poderíamos dizer que os brinquedos são expressões adultas de interpretação da sensibilidade infantil, e por melhor que sejam tais intenções, nós estamos cada vez mais perdendo o controle do que eles comunicam em nossos contextos socioculturais e políticos. A questão é: nós deveríamos controlá-los? Faz parte da infância um novo olhar sobre os elementos da natureza e do cotidiano, e transformar qualquer elemento em brinquedo. O brinquedo é um objeto de ativação, ele precisa da disponibilidade interna da criança para existir como ação: o brincar. O brinquedo industrial é produzido por um adulto, e não pelo

⁹⁹⁹ PELBART, Peter Pál. “Biopolítica”. In: *Revista Sala Preta*. Universidade de São Paulo, v. 7, 2007, p. 57.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

olhar e experimentação da criança, mas pelo olhar de um indivíduo que já possui suas crenças e ideologias muito bem definidas.

O brinquedo, como um objeto da cultura, é por ela significado e dotado de sentido, tendo suas representações um forte papel que modula o significado que os sujeitos passam a atribuir a estes objetos. Uma análise crítica precisa ser empreendida já que os brinquedos foram criados e deixados por alguém, que como sujeito social tem a verdade de um grupo e com ela opera.¹⁰⁰⁰

Boca Silenciosa/Estômago Gritante foi criada a partir de experiências que tive quando trabalhei com crianças em um atelier de arte e educação. A “adultização” era algo que chamava a atenção. Em casa, elas assistiam a cenas de sexo do Big Brother, vinham para a aula de batom, chapinha, e até mesmo salto. Assistiam a cenas de violência de todos os tipos, como a TV notícia e naturaliza em nosso cotidiano. A questão de lidar com bonecas partiu também de uma necessidade de criar uma estética da contradição. Isto é, o uso de materiais que fossem distantes entre si no sentido funcional, visual, conceitual, e, sobretudo simbólico.

As bonecas, segundo Benjamin, antes do século XIX eram feitas com aspectos do mundo adulto, quase como uma projeção dele sobre a infância. Apenas depois dessa data o mercado começou a fabricar bonecas com feições de crianças, a fim de se aproximar da realidade infantil. A meu ver, ao invés de aproximarmos, acabamos novamente projetando nossas interpretações de papéis sociais sobre o brinquedo. Nossas representações objetais do brincar nada têm a ver com a infância, mas com os nossos ideais de status quo em sociedade. Em uma das apresentações de Boca Silenciosa/Estômago Gritante, uma senhora e seu neto, uma estudante de psicologia, disseram ter tido a impressão da violação da infância, e perguntaram-me se eu já havia sido abusada sexualmente. A violação da infância pode ocorrer em diversos níveis e aspectos. No caso da performance, ela atua de forma alusiva. Não seria também uma violação da infância produzir objetos carregados de idealizações de comportamentos?

Não há uma única infância assim como não há uma única maternidade. Podem-se tomar exemplos extremos, como a maternidade na prisão e a infância nos abrigos. Na prisão, existe um modelo do que é uma boa mãe e do que não é. Quem infringir as regras subjetivas e silenciosas do que não é ser uma boa mãe, perde o direito ao seu filho no período de amamentação. Quanto à realidade nas casas de abrigos, é recorrente notícias sobre maus

¹⁰⁰⁰ LIRA, Aliandra Cristina Mesomo. “Brinquedo: História, Cultura, Indústria e Educação”. In: *Revista Atos de Pesquisa em Educação – PPGE/ME FURB*, v. 4, nº 3, set/dez 2009, p. 507. Disponível em: <<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/1730/1176>>. Acesso em: 20 de Agosto de 2018.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

tratos, má alimentação, condições sub-humanas de higiene, sem adentrar nos aspectos que pertencem à construção e fortalecimento da subjetividade e identidade da criança, os quais jamais serão prioridade sem antes haver sido resolvido as necessidades básicas.

O conceito de maternidade crua, o qual pode ser utilizado a partir da leitura do público sobre a performance, são as diferentes formas de existência da prática da maternidade e que se distancia de sua institucionalização enquanto narrativa patriarcal. A grande mídia raramente discorre sobre os percalços e sofrimentos encontrados e causados no emocional e nos corpos das mulheres durante e após terem seus filhos. Para as próprias mães é muito difícil falar sobre a parte ruim da maternidade, pois a nível psicológico é como se as duas perspectivas não pudessem coexistir, pois demonstraria falta de afeto e amor, qualidades que são vistas em sociedade como naturais a toda mãe. Qualquer discurso contrário a levaria a uma penalização social. Novamente, encontramos a imposição de papéis sociais e comportamentos. Há relatos de mães que não amam seus filhos por uma série de conjunturas e experiências pessoais que não estarão ao nosso alcance julgar.

A maternidade crua nem sempre é a maternidade tóxica. O conceito de maternidade tóxica, trazido por Olga Carmona em sua matéria do El País, está mais relacionada a uma experiência negativa em ser mãe, devido à obrigação de gerar e parir acumulada a traumas pessoais. Isso faz com que muitas mães tenham relação de competitividade com as filhas, abandono no sentido afetivo ou literal, negação da subjetividade da criança, pouco ou nenhum estímulo para seu desenvolvimento pessoal, entre outras formas de rechaço, como o extremo caso do infanticídio. Já a maternidade crua é o dado de realidade de aspectos negativos que existem durante a gestação, após a gestação e nas fases de crescimento do filho. Se pensarmos a palavra crua, ela visa trazer questões que não são dialogadas por não se relacionarem com o conceito de amor romântico na maternidade, o qual inclusive começa com a manutenção da heteronormatividade.

Um novo conceito, e discutido também por O'Reilly, é denominado maternagem. Ele se relaciona com as maneiras práticas de cuidado, da própria mãe ou cuidadoras, no contato direto com a criança, e desnaturaliza o instinto materno, ao sugerir que a maternidade não é inerente ao sexo feminino, mas uma habilidade em potencial a ser desenvolvida. Pois, quando escolhida como experiência, a maternidade está em constante construção.

Ao interrompermos ou desconstruirmos a narrativa patriarcal da maternidade, torna-se possível desestabilizar a sustentação de seu discurso e sua conseqüente interferência nas práticas e significados da maternagem. Cria-se, então, um espaço para a articulação de contranarrativas que visem a

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

estimular alternativas de maternagem que empoderem as mulheres, em vez de oprimi-las.¹⁰⁰¹

O conceito de contranarrativa, estabelecido por O'Reilly, pode ser analisado junto ao conceito de estética. Vale ressaltar outra devolutiva do público em uma das apresentações. Foi uma frase muito sucinta e pontual, mas que trouxe um novo conceito para Boca Silenciosa/Estômago Gritante. Ele apenas sugeriu que a ação se faz a partir de uma estética monstruosa. O conceito de estética, em suas origens ortodoxas, não abrange uma série de manifestações visuais e artísticas, e talvez por isso tenha sido necessário nomear a que tipo de estética o trabalho faz alusão.

As contranarrativas são discursos e práticas que surgem devido à necessidade de ruptura de paradigmas, pois os mesmos já não refletem e constituem a realidade do todo, como forçosamente ocorria em outras épocas, como se um único discurso ou perspectiva sobre determinado assunto pudesse refletir a pluralidade das formas de existir e agir. Dessa maneira, a performance Boca Silenciosa/Estômago Gritante pode ser compreendida como uma contranarrativa estética da maternidade e da infância, segundo as discussões dos referidos autores e a recepção do público, pois incita a questionamentos por outras perspectivas, que não sejam apenas romantizadas e idealizadas, mas que ocorrem no mundo prático, e muitas vezes de forma crua.

Referências Bibliográficas

ALLER, Diana. *Pelo direito de não ser uma 'boa mãe'*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/01/estilo/1462093194_159465.html>. Acesso em: 27 de Julho 2019.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2011, 2009.

CARMONA, Olga. *Síndrome da genitora tóxica: por que minha mãe não gosta de mim?* Disponível em:

¹⁰⁰¹ O'Reilly apud Mendonça. Cf. MENDONÇA, Maria Collier. *A Maternidade na Publicidade: uma análise quantitativa e semiótica em São Paulo e Canadá*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

<https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/10/ciencia/1476097766_326006.html>. Acesso em: 25 de Julho 2019.

CARNERO, Eva. *É possível se arrepender de ser mãe?* Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/09/estilo/1473418113_871218.html> Acesso em: 25 de Julho 2019.

CIXOUS, Hélène. “La Risa de la Medusa”. *Ensayos sobre la escritura*. Tradução de Ana Moix. Madrid: Editora Anthropos, 1995.

GOMES, Aline Barbosa Figueiredo. *As prisões do feminino e as mulheres nas prisões: um recorte sobre a maternidade encarcerada*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2010.

GONZÁLES, Lucía. *O medo de se queixar da maternidade*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/23/estilo/1442994154_122455.html>. Acesso em: 29 de Julho 2019.

LIRA, Aliandra Cristina Mesomo. “Brinquedo: História, Cultura, Indústria e Educação”. In: *Revista Atos de Pesquisa em Educação – PPGE/ME FURB*, v. 4, nº 3, p. 507-525, set/dez 2009. Disponível em: <<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/1730/1176>>. Acesso em: 20 de Agosto de 2018.

MENDONÇA, Maria Collier. *A Maternidade na Publicidade: uma análise quantitativa e semiótica em São Paulo e Canadá*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4644/1/Maria%20Collier%20de%20Mendonca.pdf>>. Acesso em: 26 de Julho de 2019.

PELBART, Peter Pál. “Biopolítica”. In: *Revista Sala Preta*. Universidade de São Paulo, v.7, p. 57-66, 2007.

PLATÃO. *Teeteto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

A teatralidade e o estatuto do real

Olívia Laguna de Oliveira Bellas Fernandes¹⁰⁰²

Introdução

Nessa exposição, se intenta elaborar a noção de teatralidade, construída pela pesquisadora Josette Féral. Essa noção será aqui tensionada a partir da análise do registro da performance “Animal Laborans”, feita pelo Coletivo Parabelo, de modo que isso se encaminhe para uma discussão sobre representação, ficção e realidade no âmbito da performance e do teatro contemporâneo pós dramático.

A obra em questão, de um modo geral, consiste em uma pessoa, de camisa branca, calça social, sapato social e uma corda ao redor do pescoço, que é oferecida às pessoas que estão no lugar. Essa é a primeira imagem, e gesto do artista no espaço: através dessa construção visual/corporal que é *instalada* no contexto da Praça da Sé, são sugeridos sinais de que existe uma quebra com o tempo/espaço ordinário para um tempo/espaço *outro*; um primeiro movimento, que é, nesse caso, proposto pelo artista, de mudar a qualidade da percepção das pessoas que estão na praça, de modo que elas comecem a perceber as coisas de uma maneira *diferente* da usual.

Para Féral, a teatralidade está intimamente relacionada com a percepção: é uma questão de enxergar os eventos e objetos circundantes em uma outra chave, *independentemente* se o suposto extra cotidiano foi intencional ou não, se houve o gesto do artista de instalar um ruído no cotidiano, ou se o cotidiano foi simplesmente *percebido como outro* por parte de um observador. A teatralidade está, portanto, no olhar do espectador que *semiotiza* o cotidiano. Nesse processo, o observador se torna espectador de um *teatro* resguardado no real *enquanto potência*, é um “rastreador de mimese”¹⁰⁰³: o momento do diálogo em que o espectador compreende uma situação enquanto parte de um teatro, agora atribuindo para suas percepções a potência da leitura, da significação, do afeto estético.

Esse movimento não é exclusivo da performance em espaços públicos, mas é próprio de todo e qualquer modo de se fazer teatro, seja o convencional, isto é, personagens

¹⁰⁰² Bacharel em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: laguaolivia@gmail.com

¹⁰⁰³ FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

que se desenrolam em um enredo dramático sobre um palco, seja o pós dramático, a performance inserida no tecido urbano, que é o caso da ação estudada em questão. Entretanto, a diferença é fundamental: no primeiro se conta com a *expectativa* do público para se instaurar a teatralidade, uma vez que se trata de um contexto em que as pessoas *sabem* que vão assistir a teatro, *esperam* assistir a teatro e *confirmam* pela composição do entorno, como, por exemplo, pela existência de um palco, de refletores, etc. que *vão* assistir a teatro; no segundo, no âmbito da rua, em meio ao tecido do cotidiano, do real, não há essa expectativa, a priori. Como se dá, então, a recepção à inserção do teatro nesse plano? Como, quando e em que medida a teatralidade se instaura – se é que ela se instaura. Sobre essa performance, foi separada a interação público/obra em três etapas, que fazem emergir diferentes aspectos da noção de teatralidade que se gostaria de analisar.

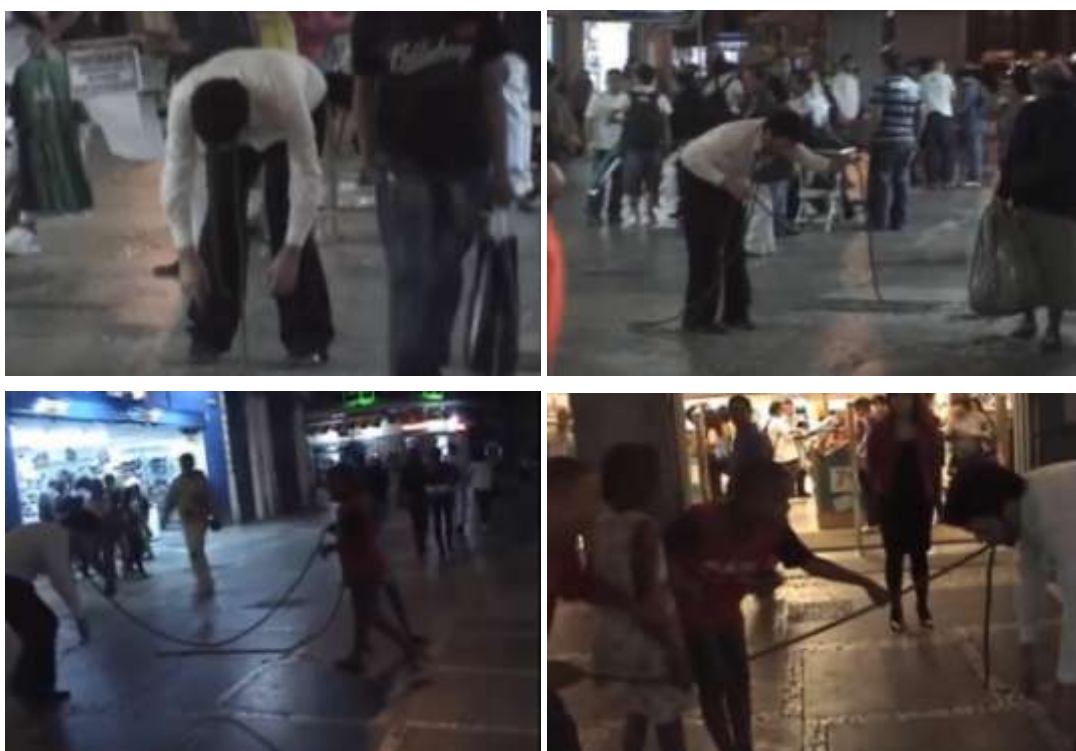


Figura 1, 2, 3 e 4 - Performance “Animal Laborans”, Coletivo Parabelo, (2010). Imagem extraída do registro da ação feito pelo próprio coletivo, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ThjUA3H_474&t=19s



Figura 5 - Performance “Animal Laborans”, Coletivo Parabelo, (2010). Imagem extraída do registro da ação feito pelo próprio coletivo, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ThjUA3H_474&t=19s

1. O olhar das pessoas

Em primeiro lugar, as pessoas passam pela instalação cênica e se detém a observá-la. Se trata de um momento de estranheza, no qual ocorre uma percepção por parte do espectador (*de quem observa*) de um aspecto de *representação*, isto é, da existência de um *processo de imitação*, da existência de um *trabalho* de um (sujeito-)artista que dispõe os signos com finalidade *ficcional*. Desse modo, o trabalho desse sujeito-artista pressupõe a criação de uma ficcionalidade, que se instaura no real e dele emerge, se torna possível, e que altera o estatuto de realidade do contexto como um todo: abre a possibilidade do campo do signo. Assim, se é possível identificar um duplo jogo de iniciativas: um ator/performer em intenção de jogo e um espectador que transforma o outro através de seu olhar, criando *outro* espaço, este possível mediante uma ficcionalização do real. A teatralidade, portanto, é uma implicação relacional, e não uma propriedade *a priori*, que reside na coisa em si: para se manifestar, ela deve ser *reconhecida*. A possibilidade do reconhecimento do aspecto de representação é gerada por conta de um processo de *contraste*: a imagem estabelecida se diferencia do cotidiano, ao passo que observador apreende ambas ao mesmo tempo, o cotidiano em curso, e a existência de um processo de imitação: a ficção existe no e a partir do real, na mesma medida que se

mistura com ele, alterando o estatuto de realidade daquele contexto. Assim, a duplicidade do olhar percebe e se atrai pelo *mistério* da obra, por sua expansão de leitura numa esfera a priori cotidiana.

Portanto, essa primeira defasagem permite ao espectador sair do universo cotidiano e reconhecer o caráter ficcional daquilo que se oferece a seu olhar. Pela mesma razão, permite que coloque as bases da teatralização do objeto ou da cena oferecida a seu olhar. Ator e espectador rearticulam os signos, retirando-os de seus sistemas habituais de significação e integrando-os a outro universo ficcional. Por meio desse simples jogo, conseguem fazê-los significar de outra forma e constroem as bases da teatralidade.¹⁰⁰⁴

2. As crianças

Num segundo momento, um grupo de crianças se aproxima. O ator/performer propõe que essas crianças interfiram na imagem construída, através do gesto de oferecer a corda. O espectador, nesse ponto, é movido a se posicionar diante da ação, tendo a possibilidade de aceitar ou recusar a proposta, transformar ou não a imagem. As crianças pegam a corda e começam a guiar o ator, dar ordens a ele. Dessa maneira, a intervenção do espectador, que agora desponta como um *outro performer*, altera a leitura presente no campo de ficcionalidade instaurado: não se trata mais de um homem com uma corda no pescoço *apenas*, mas de um cachorro sendo adestrado por um grupo de pessoas. O ator/performer, por sua vez, também transforma sua própria ação, isto é, também aceita a proposta das crianças de *ser um cachorro*, ao realizar ações como “dar a pata”, “latir”. Assim, a situação proposta é agora transformada numa gradação *além* do olhar que reconhece a representação. Na verdade, é justamente por conta do reconhecimento dos procedimentos do artista por parte do espectador que se inicia uma percepção do real enquanto possível de ser *teatro*. A ação das crianças, desse modo, dá lugar a uma outra ficção, a partir da que já existia enquanto potência. Nesse ponto, também é possível se falar da tensão entre realidade e ficção, que coexiste e é percebida pelo espectador simultaneamente, e disso se tem o efeito estético: as crianças riem porque elas *sabem* que aquela pessoa não é um cachorro, ao mesmo tempo que interagem com ela dentro do campo instaurado de uma ficcionalidade que proporciona a elas afirmar “esse é o meu cachorro”, ou tratar a pessoa como tal.

¹⁰⁰⁴ Ibid., p. 109.

3. A necessidade de apaziguar o real

“O que aconteceu com ele?”, pergunta uma das crianças em determinado ponto, provavelmente à pessoa que está registrando em vídeo a ação. “Ele não está falando nada, ele é mudo? Você conhece ele?” Nesse ponto, *a mesma criança* que havia aceitado a instauração da teatralidade estabelecida entre ela e o artista tem sua percepção da situação questionada em seu estatuto de realidade: a noção de que se acontecia um processo de mimese não basta mais por si só para justificar a si mesma. O processo de mimese, apesar de identificado, está *descontextualizado* do campo habitual “teatro”: não há um palco, não há holofotes, não há certeza se se trata de um teatro ou não, não há certeza *do que acontece ali de verdade*. Existe, nesse ponto, uma urgência por parte do espectador de apreender *o sentido real* daquela ação: se se trata de um artista, de uma pessoa transtornada, de uma brincadeira. O campo possível de ficção aberto anteriormente, que fez emergir o jogo entre os donos do cachorro e o cachorro-humano, agora dá espaço a um novo jogo ficcional, permeado por especulações acerca de quem é aquela pessoa e porque aquilo está acontecendo *de fato*: uma necessidade do real. Esse ponto se identifica quando as crianças mostram a figura cachorro-humano para um grupo de adultos, mostram como ele obedece os comandos, como se comporta como um cachorro, apesar de *indubitavelmente não ser um*. O grupo de adultos então instaura esse outro grau de ficção: “Ele não sabe o que está fazendo.” A criança então retira a corda da pessoa, e se preocupa se ela está bem, se está sufocada, pois nesse novo acordo de ficcionalização *não faz sentido* tratar essa pessoa como um cachorro, pois *ela não é mais* um cachorro-humano, mas uma pessoa perdida. Nesse ponto é importante ressaltar que a pessoa em nenhum dos casos é um artista, o que, em algum grau, ela nunca deixou de ser. “Onde você mora? Ele deve estar perdido. Com certeza roubaram ele, roubaram documento.” Na relação espectador/obra, o performer corrobora com o novo cenário instaurado e *abraça* a pessoa que o acolhe, não mais como um cachorro-humano, mas como uma pessoa que precisa de ajuda, como pressupôs a pessoa que o acolheu. O artista cênico, como traz Féral, é justamente o sujeito que controla a tensão no interior do jogo por ele proposto, no contraste entre real e ficção, sendo tanto o ator como sujeito que é, quanto o ator como a ficção que *incorpora*, no sentido mesmo de dar corpo, materializar.

Assim, o olhar que o espectador dirige ao ator é sempre duplo: vê neste último ao mesmo tempo o sujeito que é e a ficção que encarna (a ação que interpreta e a ilusão cênica em que se inscreve; ele o vê ao mesmo tempo como senhor de si e trabalhado pela alteridade, pelo outro em si). Apreende

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

não apenas o que o ator diz e faz, mas também o que lhe escapa – o que diz a despeito de si mesmo, apesar de si mesmo. Então consegue apreender a extensão da alteridade do ator e a grandeza de ser, a um só tempo, o mesmo e o outro.¹⁰⁰⁵

Nesse movimento, surge, junto com a necessidade de apaziguar o real, uma preocupação *real* com aquela figura, um sentimento de insegurança, perigo e compaixão real, *de fato vivido* pelas pessoas envolvidas naquela situação.

Provocações finais

O que pode, então, o teatro? Se intenta terminar essa breve exposição com uma série de reflexões e inquietações: no mecanismo da teatralidade tecido por Féral e aqui explorado, pode-se falar de uma realidade *em si*, que é alterada em suas percepções, ou na *expansão* das noções de realidade e representação, a partir de uma multiplicação de realidades possíveis: uma realidade que é igual a si mesma, que é reconhecida, ao mesmo tempo que identificada enquanto ficção. Nas palavras de Féral, a teatralidade:

Só pode ser apreendida enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano – espaço da representação, real – ficção, simbólico – pulsional. Tais clivagens impõe ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce.¹⁰⁰⁶

Nesse ponto, pode-se falar de uma potência estética da linguagem cênica de mudança do estatuto da realidade? Qual a validade, ou *qualidade* de realidade da experiência das pessoas que *de fato* se preocuparam com uma pessoa perdida, que era na verdade um artista propondo um jogo relacional? A discussão está aberta.

¹⁰⁰⁵ Ibid., p. 111.

¹⁰⁰⁶ Ibid., p. 112.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção

Referências Bibliográficas

FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

**A arte “socialmente engajada” e a demanda por novos parâmetros
analíticos: o caso Vaga em campo de rejeito**

Paola Mayer Fabres

[Setembro de 2001, município de Arroio dos Ratos, cerca de 13.000 habitantes, região metropolitana de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul: prelúdio de Vaga em campo de rejeito]

Nos grandes centros urbanos, o espaço já está todo tomado. Construções já foram erguidas, casas já foram espremidas, ao mesmo tempo em que avenidas já perfuraram situações anteriormente bem mais tranquilas. Restou algum vazio? Podemos ainda localizar espaços disponíveis em meio a tudo isso? É possível encontrarmos “sobras” desinteressadas pela arquitetura, desprezadas por transeuntes e imperceptíveis – dados tantos amontoados – para quem as encontra? Estaria a ideia do que é “desocupado” necessariamente ligada às noções de inútil ou inoperante?

Maria Helena Bernardes, artista gaúcha, atenta desde sempre à noção de vazio – e a tudo que nele cabe – encabeçou, sem nem se dar conta, uma busca por vagas. Ao caminhar sem rumo pela sua própria cidade, a cidade de Porto Alegre, atraiu-se por alguns espaços em especial: aqueles que eram em vão. Que nada faziam ou para nada serviam. Notava-os como intervalos. Percebia-os como os sossegos desapressados dos hiatos ou como respiros mais lentos de um corpo social já acostumado com seus acúmulos e sobreposições. Existiam apenas graças ao entorno e conformavam-se de acordo com ele. Suas formas eram dependentes. Elas eram dadas e definidas pelos limites dos prédios vizinhos. Algo nisso acionou o olhar da artista. Inicialmente, sua curiosidade era puramente espacial. “Sentia atração por aqueles vazios aleatórios e ao mesmo tempo exatos, que não tinham forma nem conteúdos próprios [...], sem valor social, ou identitário”¹⁰⁰⁷.

As vagas que identifiquei em Porto Alegre eram [...] geométricas e calçadas [...], pois derivavam de construções vizinhas ou do que houvesse existido ali antes. Entendi que, para haver a ocorrência de uma vaga, é necessária a existência de “não-vagas” em volta, pois é no lapso das coisas que notadamente existem que elas se formam.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁷ BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de Rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003 (Documento Areal; 2), p. 32.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 34.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Distanciou-se da sua cidade. Buscou, de certo modo, outros tipos de espaços vagos, desses que pouco se tem nos grandes centros, querendo anotá-los enquanto forma, dissecá-los para entender sua função. Seu interesse por eles era, talvez, sua não-função. Para isso, retirou-se da capital e acessou a região metropolitana – afinal de contas, a busca por um município menor despertava a vontade de perceber outras maneiras de ocupação. Exercitou sua compreensão sobre os modos de ocupação espacial nos ambientes urbanos de menor escala, nesses onde a agressividade das multidões e da construção massiva ainda não haviam avassalado as experiências da mobilidade e da vivência social. Desembarcou em uma pequena cidade vizinha chamada Arroio dos Ratos na vontade de dar início a algum projeto. (Creio que seu amigo oriental, um que tanto elogiava a inteligência dos ratos e seus conhecimentos precisos do subsolo e das ocupações espaciais e sistêmicas, lhe aconselhou a aplicar essa mesma inteligência no seu novo trabalho).

O município de Arroio dos Ratos havia um dia sido a primeira mina de carvão da América Latina. “Até a princesa Isabel veio de lá [...] para inauguração. Viajou toda essa distância”¹⁰⁰⁹ – disse um fazendeiro local, enquanto contemplava aquele mesmo horizonte, passado tanto tempo. Só que hoje, a região apresenta um dos menores índices demográficos da região carbonífera – algo diferente da realidade encontrada nos tempos áureos da extração do carvão mineral. Aquela região, de forma geral, já assistia seu próprio declínio produtivo.

Ao chegar na pequena cidade, Maria Helena Bernardes, imersa na paisagem de planícies e coxilhas, localiza um grande campo inócuo entre outros ainda férteis. Este especificamente havia sido por muito tempo área de depósito de um tipo de carvão considerado imprestável para a queima na Usina. Hoje, era apenas uma vaga em um campo de rejeitos.

O local era uma espécie de campo mineral, de solo batido e granulado, limpo como se fosse pedra. Aquele foi o primeiro dado que me intrigou, o chão pedregoso, sem nada verde e que, visto de longe, parecia coberto de brita. [...] O campo à nossa frente foi uma área de minas no passado. Uma rede de túneis vazava o subsolo situado abaixo de nossos pés.¹⁰¹⁰

O campo extenso, aparentemente imprestável para o rendimento, não era bem como aquelas vagas urbanas anteriormente encontradas, exprimidas por anseios

¹⁰⁰⁹ Ibid., p. 12.

¹⁰¹⁰ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

desenvolvimentistas, abafadas pelas aspirações imobiliárias e urbanísticas. De maneira distinta daquelas sobras previamente mapeadas pela artista em suas derivas pela capital, o campo vago de Arroio dos Ratos não tinha pontos de contato ou vizinhanças estruturais. Seu espaço inerte ladeava com ambientes também abertos, porém fecundos. Nada o continha, nada o delimitava. Apenas existia ali, anunciando aos olhos atentos (aos que notavam sua secura e sua coloração desbotada) sua incapacidade. O trabalho de Maria Helena Bernardes desenhou-se naquele momento.

[Janeiro de 2002, município de Arroio dos Ratos, região metropolitana de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul: o espaço improdutivo como possível produção]

Aquele campo infértil ocupou a memória de Maria Helena Bernardes. Pensava no seu desgaste. Imaginava sua degradação dada a partir dos resíduos que um dia abrigara em nome da produção. Pensava no seu cansaço. A vontade de rendimento daquela terra traiu a si mesma e resultou na ineficácia. Restou ali uma paisagem inibida, silenciosa, acanhada por conta de sua própria depreciação. Nem seus proprietários a queriam. Ao observar esse campo improdutivo, indagava sobre o sentido de funcionalidade que normalmente aplicamos a nossas experiências e expectativas habituais. Esperamos o resultado da produção em tudo aquilo que vemos. Uma terra, um dia ativa, sem qualquer serventia, acionava o sentido do fracasso.

As vagas urbanas exprimidas em concretos vadios também ecoavam no pensamento da artista. Ciente que todos aqueles campos à época da extração do carvão deram corpo a Arroio dos Ratos, a artista se direcionou à cidade. Queria observar se seria possível encontrar na estrutura do município algum local como aquele – uma vaga em meio à urbe. Foi ao centro daquela pequena cidade. Caminhou pela zona mais urbana de Arroio dos Ratos. O que seria um espaço inútil dentro de um pequeno município? Vagas de estacionamento? Terrenos baldios? Calçadas de pedestres? Todos esses traziam consigo algum tipo de utilidade, diferente daqueles hectares mapeados pela artista. Ao longo de alguns meses em contato com a comunidade, avista uma pequena área, cimentada, junto à rodoviária central. Algo entre uma laje em despropósito e uma praça sem qualquer sinal de praça jazia, sem jeito, entre a Rodoviária e a Câmara dos Vereadores. Era um pedaço de terreno triangular que para nada servia. Estaria mesmo vago? Descobre que antigamente servia de entrada para que caminhões descarregassem carne, na época em que a rodoviária era um açougue. Depois, surgiram planos

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

de fazer ali uma peixaria. Para a artista, aquelas histórias soavam estranhas. Aquele espaço “era muito pequeno para caminhões e abafado demais para peixes”¹⁰¹¹. Enquanto nada disso acontecia, não era nada, não rendia nada e não prestava para ninguém.

Com o intuito de apreender aquele canto e de estudar aquele espaço, mediu-o cautelosamente. Anotou diagonais, perímetros, áreas e inclinações, anotando aquele vazio. Já sabia para onde o levaria. Já sabia qual era o chão, livre das amarras do dever racional, que o sustentaria – indubitavelmente. Compreendeu aquela superfície da melhor forma que pode e a replicou sobre o campo de rejeito. Despejou sobre o terreno rural algumas toneladas de cimento. Acomodou uma vaga gentilmente sobre a outra. Espelharam-se entre si, refletindo também indícios de suas divergências. Era um grande monumento ao vazio, aos vazios que são produtos do excesso, mas que podem atuar como elogios à interrupção das coisas e da hostilidade dos tempos atuais. Era um aviso generoso para que duvidássemos do vigor das objetividades, para que nos tornássemos mais céticos sobre as eficiências das coisas e suas funcionalidades irrevogáveis. Criou-se uma calçada sem qualquer destino. Uma pausa aos anseios do progresso e da expansão. Restou ali uma ode às inutilidades, um elogio a coisas rejeitadas.

¹⁰¹¹ Ibid., p. 26.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção



Maria Helena Bernardes, Vaga em Campo de Rejeito, Arroio dos Ratos, RS-Brasil, 2001-2003.

A ideia de encontrar vazios, de investigar espaços em suspensão, reportava a artista a uma dimensão conceitual. Buscava, no referencial do mundo concreto a falta de concretude que ele mesmo denotava. Buscava aceitar a incerteza das matérias e das substâncias. Lembro

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

aqui de Serra e do seu apreço pelo peso¹⁰¹². Lembro o quanto ele se esforçava em desdobrar a imagem da gravidade, tentando entendê-la em seus diferentes aspectos. O vazio de Maria Helena Bernardes estava também sendo examinado e a envolvia para além de suas virtudes visuais. Além do esforço em buscar aquilo que é invisível, em apreender o que escapa à forma, em capturar o que se nega a ser retido, existia naquela ação um gesto de doçura que parecia tentar salvar o que sofre rejeição e dar valor ao que nem sequer é avistado. Aceita-se, assim, um universo de existências e de coisas sem valores aparentes. Repensa-se, assim, a ideia de valor ao criar-se um “campo fecundo” a partir do “pensamento vago”¹⁰¹³. Para ela, *Vaga em campo de rejeito* não foi um objeto ou instalação, mas um fluxo de acontecimentos e ideias fragilmente sinalizados pela presença daquele triângulo de cimento.

[Julho de 2019, cidade de São Paulo, estado de São Paulo: o problema da crítica e dos parâmetros analíticos]

Para Reinaldo Laddaga, os anos 1990 já marcavam um período de proliferação de projetos que começam a assinalar uma reação ao esgotamento perante o paradigma moderno. Assim, artistas começam a realizar uma metabolização seletiva de alguns pontos como a demanda da autonomia, a crença no valor interrogativo de certas configurações de imagens e discursos, bem como a vontade de articular essas configurações com a exploração da substância e a significação da comunidade¹⁰¹⁴. Esse caminho implicou abandonar grande parte dos gestos, das formas e das heranças herdadas pelo regime da arte. Ao mesmo tempo, deu margem a um pensamento artístico que não mais exigia lugares padronizados de exibição, modelos uniformes de apresentação ou espaços de exclusividade para a inserção de raciocínios artísticos. O que passa a existir (também) são modos particulares de se mapear, observar e especializar os problemas, de incorporá-los e devolvê-los ao mundo como reflexões, possibilidades de comunicação e de relações.

Assim, Laddaga começa a observar esse tipo específico de práxis artística a partir do conceito de “estética da emergência” (2006): aquela que emerge de contextos particulares

¹⁰¹² SERRA, Richard. “Weight” [1988]. In: SERRA, R. *Writings and interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 183 e 184.

¹⁰¹³ SEVERO, André. “Campo de rejeito”. In: BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de Rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003 (Documento Areal; 2), p. 74.

¹⁰¹⁴ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la Emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 9.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

corroborando um vínculo intrínseco com a paisagem social e que não apresenta qualquer requisito quanto à forma. Arte “participativa”, “etnográfica”, “relacional”, “emergente”, “comunitária” ou “socialmente engajada”, o leque de nomenclaturas que foi surgindo para comentar esse modo de produção é vasto e aponta vertentes teóricas distintas. De todo modo, a propagação de termos que buscam definir essas práticas que se voltam aos binômios “arte-ativismo” e “estética-política” sugere o interesse que o sistema da arte tem demonstrado perante essas práticas, bem como um esforço por parte do campo literário específico em tentar compreendê-las.

De acordo com Grant Kester, essas práticas artísticas poderiam ser designadas como “dialogicas” ou “socialmente engajadas”¹⁰¹⁵, noção que adjetivaria produções que tem transformado a relação convencional da arte com o mundo social bem como do artista com o observador. Para ele, ainda que diversos em sua natureza, esses trabalhos assinalam uma quebra paradigmática na natureza da prática artística contemporânea, uma vez que “normas da autonomia estética começam a atravessar um processo de renegociação” e, dessa forma, guiam-se por uma “vontade comum de aproximar a arte a outros campos do conhecimento”¹⁰¹⁶. Laddaga também reconhece a exploração do fator interdisciplinar nesses trabalhos, afinal, pressupõem a impureza formal, a mobilidade da experiência e a inexistência de estruturas totalizantes que deem conta dessas produções. Para o autor, tratam-se de “projetos irreconhecíveis a partir da perspectiva das disciplinas”¹⁰¹⁷. E a crítica de arte deve observar esses fatores. Mais do que uma práxis que se conforma e atua dentro de um campo delimitado, o pensamento crítico atual deve lidar com a reinterpretação dessas fronteiras do conhecimento. Afinal, citando Hal Foster, uma das tarefas da crítica é a análise e a revisão sobre quais fronteiras devem ser desenhadas e quais devem ser ultrapassadas no caso da delimitação das categorias da arte e da cultura¹⁰¹⁸. Análises dessas práticas requerem, portanto, o cultivo de novas formas de problematizar a interdisciplinariedade.

¹⁰¹⁵ Para Kester, percebe-se nesse campo prático a recorrência do engajamento, ao tentar ativar espaços de resistência, bem como o desejo de revisar e avançar sobre as definições existentes tanto da arte como da política. KESTER, Grant. “The Device Laid Bare: On Some Limitations in Current Art Criticism”. In: *Journal e-flux*, n.º. 50, Dez. 2013, p. 1. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/50/59990/the-device-laid-bare-on-some-limitations-in-current-art-criticism/>>. Acesso em: 02 set 2020.

¹⁰¹⁶ Id.

¹⁰¹⁷ Ibid., p. 11.

¹⁰¹⁸ FOSTER, Hal. “Pós-crítica”. In: *Arte & ensaios*, revista PPGAV, EBA, UFRJ, n.º. 25, maio 2013, p. 209.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Em termos gerais, essas mudanças têm implicações significativas para o crítico ou historiador que escreve sobre esses trabalhos. A produção crítica responsável por comentá-los encontra novas exigências no processo de reconhecer e problematizar as especificidades das linguagens aplicadas, bem como suas significações. Enfrenta também novas exigências ao observar as relações que essas intervenções estabelecem com o espaço social.

Maria Helena Bernardes partiu de um interesse específico por aquela localidade e pelos atributos simbólicos que marcavam aquelas terras. Apontou, dessa maneira, uma vontade de investigar os sentidos daquele território e de sua história social, partindo de imersões e diálogos com a comunidade ao longo de seus processos de pesquisa, mapeamento e realização do trabalho. Vale lembrar que essas tipologias artísticas envolvem um conjunto de metodologias *in locu* (análise contextual, formas pragmáticas de aprendizagem e pesquisa, entrevistas e conversas, perambulações compartilhadas ou ações performativas etc.) e uma tentativa de compreender a interação complexa entre o discursivo e o político que estrutura qualquer local. Nesse sentido, tais trabalhos, em geral extensivos e que podem se desdobrar por semanas, meses e até anos, apontam a necessidade de novos parâmetros analíticos desassociados da tradição da crítica moderna.

Além do mais, em *Vaga em campo de rejeito*, a solução final de contato entre obra e público distanciou-se das lógicas exibitivas tradicionais. Sabemos que a história da arte vem nos apresentando, desde as últimas décadas, produções que se afastavam dos espaços de exibição, que provocavam uma revisão sobre as delimitações dos campos do conhecimento, que se configuravam a partir da preocupação *in situ* e que traziam tensões presentes no corpo social para junto do corpo plástico. Em consequência, causou, inclusive, surpresa e incompreensão por parte da comunidade de Arroio dos Ratos que se esforçava em tentar encontrar alguma finalidade ou serventia em vagas geométricas cimentadas no campo, em meio ao nada. Essa sedimentação de práticas artísticas em regiões afastadas dos grandes centros e desassociadas dos espaços expositivos da aparelhagem cultural nos leva a perguntar sobre qual a forma que as abordagens discursivas que comentam esses trabalhos devem assumir e como elas podem circular por essas mesmas localidades, para além do debate restrito ao campo.

Ao mesmo tempo, há o surgimento recorrente de práticas que se justificam enquanto artísticas, no entanto abrem mão de qualquer problematização da linguagem empregada. Como já apontou a pesquisadora Sônia Salstein, tais imersões muitas vezes se dão de maneira “positiva” e “sem reflexividade”, “sem a mediação da forma” que se reduz à condição de

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“instrumento ideológico”¹⁰¹⁹. O que se vê muito é a “renúncia à busca de novas possibilidades de formalização,” “empurrando o trabalho de arte e a crítica a um atoleiro de historicismos” pouco problematizados. Assim, ao invés de nos instrumentalizarmos a partir desses trabalhos sobre nossos processos sociais, “a percepção dos problemas da cultura vai sendo desmaterializada, colonizada em categorias e essencialismos diversos”¹⁰²⁰. Ao abandonar voluntariamente valores e atributos artísticos, a arte perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que a sua própria autonomia lhe outorgava, inviabilizando, assim, um vetor político próprio.

Referências Bibliográficas

BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003 (Documento Areal; 2).

FOSTER, Hal. *The Return of the real*. Londres: The Mit Press, 1999.

_____. “Pós-crítica”. In: *Arte & ensaios*, revista PPGAV, EBA, UFRJ, n.º. 25, maio 2013.

KESTER, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

_____. “The Device Laid Bare: On Some Limitations in Current Art Criticism”. In: *Journal e-flux*, n.º. 50, Dez. 2013. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/50/59990/the-device-laid-bare-on-some-limitations-in-current-art-criticism/>>. Acesso em: 02 set 2020.

_____. *Field: A Journal of Socially-engaged Art Criticism*, n.º. 1, 2015.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la Emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

_____. *Estética de Laboratório*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SALZSTEIN, Sonia. *Transformações na Esfera da Crítica*. ARS, vol. 1, n.º. 1. São Paulo, 2003.

SERRA, Richard. “Weight” [1988]. In: SERRA, R. *Writings and interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 183 e 184.

¹⁰¹⁹ SALZSTEIN, Sonia. *Transformações na Esfera da Crítica*. ARS, vol.1, n.º.1. São Paulo, 2003, p. 89.

¹⁰²⁰ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE
políticas da recepção

SEVERO, André. “Campo de rejeito”. In: BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003 (Documento Areal; 2).

Expressão estética e sublime no Tanztheater de Pina Bausch

Rafael Sertori¹⁰²¹

A escrita desse artigo tem por objetivo discutir de que modo os conceitos de *expressão estética* e *sublime* podem operar na linguagem da dança, adotando como objeto de análise a Dança Moderna Alemã, de modo geral, e o *Tanztheater*¹⁰²² de Pina Bausch, de maneira específica. É importante dizer que tentarei mais *implicar* um pensamento reflexivo partindo da linguagem da dança e menos *aplicar* os conceitos elaborados em torno das discussões sobre estética, uma vez que “se aquilo de que somos passíveis foi antes tecido por conceitos, como poderia *nos atingir*? Como poderia nos comover se já sabemos de que, através de que, com o que e para que é feito?”¹⁰²³. Desse modo, as reflexões apresentadas aqui estão pautadas nas relações de tensão entre arte, estética e política, as quais nos propõem pensar determinadas obras de arte e movimentos artísticos como *histórias do pensamento*, além de abrirem uma possibilidade para identificarmos certa continuidade de problemas que tocam tanto a experiência política, quanto a estética. Assim, o campo da teoria e crítica de arte poderia adotar que as mutações formais geradas no campo das artes baseiam-se em rupturas na historicidade, a partir da suposição de que aquilo que a experiência política não realiza, a experiência estética surge para realizar.

Nesse sentido, a tentativa de olharmos para a Dança Moderna alemã, bem como para o *Tanztheater* de Pina Bausch, a partir dos conceitos de *expressão estética* e *sublime* estrutura-se com base na afirmação de Vladimir Safatle, o qual sugere que “nossa era histórica é mais larga do que pode inicialmente parecer e recuperar o sentido da experiência estética própria a obras de arte do passado é uma maneira fundamental de mostrar a real extensão das potencialidades do presente.”¹⁰²⁴ Sendo a modernidade marcada por um tempo histórico

¹⁰²¹ Ator, dançarino e artista-pesquisador. Doutorando em Estética e História da Arte pelo PGEHA/USP, sob orientação do Prof. Dr. João Frayze-Pereira. Mestre e Licenciado em Artes Cênicas pela ECA/USP.

¹⁰²² No meio acadêmico, acredita-se que quem primeiro empregou a expressão *Tanztheater* tenha sido o bailarino, coreógrafo e pedagogo alemão Kurt Jooss, em seu texto *A Linguagem do Tanztheater*, de 1935. *Dança Teatral* é o termo sugerido pela Profa. Dra. Sayonara Pereira (ECA/USP), como o que melhor traduz a expressão *Tanztheater*. No entanto, em seu livro “*Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO*” (São Paulo: Annablume, 2010), ela defende o uso da expressão *Tanztheater*, sem a necessidade de se fazer traduções.

¹⁰²³ LYOTARD, Jean-F. “Algo assim como: comunicação... sem comunicação.” In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 260.

¹⁰²⁴ SAFATLE, Vladimir. “A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical”. In: *Revista Artefilosofia*, n. 24. Ouro Preto, 2018a, p. 29.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

pressionado pela liberdade, a visão defendida nesse artigo propõe, portanto, que encaremos a Dança Moderna alemã como uma arte revolucionária, que visava a emancipação e a construção de um corpo político capaz de produzir vínculo, aproximar os sujeitos e levar a sociedade a instaurar aquilo que ela ainda não consegue vislumbrar (adotando, com isso, a existência das relações de tensão entre estética e política). O que é diferente de considerá-la apenas como uma manifestação artística ocupada em enfatizar e *estetizar* problemas que nos constituem, ocasionados pelos processos de reprodução material da vida.

Indo em direção à redescoberta do corpo e à criação de suas próprias técnicas, regras e normas, a Dança Moderna alemã buscou incessantemente por sua autonomia, resgatando a força expressiva da linguagem da dança (em contraponto à mimetização de temas sentimentais e fábulas até então representadas pelo balé clássico – linguagem hegemônica da dança até os fins do século XIX). Ela estruturou-se contra uma certa configuração reificante e uniformizante da vida social, do corpo e dos processos de subjetivação, produzindo, dessa maneira, a consciência de um tempo em ruptura, evidenciando “a emergência de processos de desconstituição semântica capazes de nos implicar na abertura de transformações estruturais da sensibilidade.”¹⁰²⁵ Sua potência artística e estética certamente reside na ruptura entre belo e sublime (ruptura característica à arte moderna), sendo considerada como uma das artes degeneradas na Alemanha no período entre-guerras. Diante das palavras de Vladimir Safatle:

Podemos mesmo dizer que a ruptura entre belo e sublime é o dispositivo central de consolidação da estética moderna. Uma ruptura que já se apresenta no romantismo e que chegará, como é o caso atualmente, à pura e simples eliminação do belo como categoria adequada para dar conta dos critérios de avaliação das obras de arte.¹⁰²⁶

Desse modo, tentarei evidenciar que a *expressão estética* inserida no contexto do *Tanztheater* de Pina Bausch vai além da expressão egológica de si mesmo ou de uma expressão direcionada à mera formulação de sentidos, inerentes ao funcionamento de determinados campos semânticos. Antes, tal *expressão* “aparece como confrontação com o que nos desampara tanto do vínculo à significação partilhada pela realidade social e seus modos gerais de ordenamento, quanto do que constitui as ilusões da vida interior e de nossa

¹⁰²⁵ Ibidem, p. 30.

¹⁰²⁶ SAFATLE, Vladimir. *Revolução política, instauração estética*. São Paulo: DF-FFLCH/USP, 2018b, p. 53. Disponível em: https://www.academia.edu/38037779/Curso_integral_Revolu%C3%A7%C3%A3o_pol%C3%ADtica_instaura%C3%A7%C3%A3o_est%C3%A9tica_2018_ (consultado em julho/2019).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

personalidade psicológica.”¹⁰²⁷ A meu ver, entre as chamadas “artes cênicas”, a linguagem da dança é uma das que mais efetivamente opera a força não comunicativa das artes, produzindo um “efeito de assombro na espera, uma abertura fundamental para além de sua submissão ao paradigma comunicacional”¹⁰²⁸, atuando para evitar a “dissolução da arte na comunicação, hoje pacificamente aceita.”¹⁰²⁹ Ou seja, enquanto *arte da presença*, a dança “reagiria, assim, ao baralhamento, senão indistinção, entre arte e comunicação”¹⁰³⁰, provocando zonas de indiscernibilidade na fruição a partir da experiência estética com essa linguagem, de onde resultaria, por exemplo, “a distância, o mistério, o enigma”¹⁰³¹ das imagens produzidas pela dança. Teríamos, portanto, uma comunicabilidade circulando pela linguagem da dança que “escapa à atividade comunicacional, a qual não é uma receptividade, mas algo que se maneja, que se faz.”¹⁰³² Dito de outra maneira, “sendo as propriedades qualitativas (ou dados sensíveis de uma obra de arte) da ordem do improvável, qualquer tentativa de convertê-las em unidades de informação estaria malograda, porque sempre remanesceria *algo do sensível* que escapa ao enquadramento pelas tecnologias da comunicação.”¹⁰³³

Caminhando em direção semelhante, o *sublime* aqui proposto é aquele onde “razão e sensibilidade encontram seu ponto de desregramento”. Essa afirmação origina-se da apresentação feita por Vladimir Safatle acerca da “fórmula precisa” de Kant, a qual nos sugere que “encontrar prazer no medo e na dor significa, neste contexto, descobrir o prazer de ir contra o interesse imediato dos sentidos, de descobrir algo em mim que não é apenas a expressão de meus interesses individuais de autoconservação.”¹⁰³⁴ Ou seja, Kant, apresentado por Vladimir Safatle, nos propõe olhar para o sublime enquanto:

[...] modo de experiência da autonomia, pois o prazer negativo no qual o sublime se assenta evidenciaria a existência de algo em nós que coloca entre parênteses nosso desejo de autoconservação, quebrando a capacidade de apreensão da imaginação. Por isto, Kant pode afirmar que o julgamento sobre o sublime assenta-se na disposição humana ao sentimento moral. Da mesma forma que o belo nos prepara a amar algo de maneira desinteressada, o sublime nos prepara a estimar aquilo que vai contra nosso interesse sensível.¹⁰³⁵

¹⁰²⁷ SAFATLE, Vladimir, 2018a, p. 30.

¹⁰²⁸ FABBRINI, Ricardo. “Estética e crítica da arte em Jean-François Lyotard”. In: *O que nos faz pensar*, v. 26, n. 40. Rio de Janeiro, jan-jun/2017, p. 74.

¹⁰²⁹ FABBRINI, Ricardo. “Imagem e enigma”. In: *Revista Viso: Cadernos de estética aplicada*. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, v. 10, n. 19. jul-dez/2016, p. 252.

¹⁰³⁰ FABBRINI, 2017, p. 65.

¹⁰³¹ FABBRINI, 2016, p. 250.

¹⁰³² LYOTARD, 1993, p. 259.

¹⁰³³ FABBRINI, 2017, p. 70.

¹⁰³⁴ SAFATLE, 2018b, p. 58.

¹⁰³⁵ Idem.

Nas origens da Dança Moderna Alemã

A Dança Moderna foi um movimento de dança que teve suas origens marcadas no final do século XIX, início do século XX, na Alemanha. Dentre seus principais objetivos enquanto nova prática artística e proposta estética, estavam: a valorização do aspecto expressivo do corpo em oposição à significação, à mimetização e à representação; a busca pela libertação das regras rígidas impostas pelo Balé Clássico; a redescoberta do próprio corpo enquanto meio e norma da dança, e; a expressão de sentimentos inquietantes e angústias intransponíveis, inerentes à vida da primeira metade do século XX. Seus principais precursores foram: Isadora Duncan, Doris Humphrey, Ted Shaw, Ruth Saint Denis, Loie Fuller e Martha Graham (nos EUA); e Emile-Jacques Dalcroze, Rudolf von Laban, Mary Wigman, Hanya Holm e Kurt Jooss (na Alemanha). Segundo um dos fundadores da Dança Moderna alemã, o bailarino, coreógrafo e pedagogo húngaro Rudolf von Laban:

[...] o pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa; conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras; mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar.¹⁰³⁶

Para Laban, o bailarino era visto como aquele que traduzia, pela realização rítmica e dinâmica dos movimentos dançados, seus próprios “impulsos e ritmos fisiológicos, emocionais e intelectuais; era criador, meio e norma da própria dança, expressão não mediada da harmonia de sua vida e instrumento de acorde sintônico com a harmonia da vida universal”¹⁰³⁷. Segundo Paul Bourcier, Laban acreditava que “a dança é transcendência do homem; é o meio de dizer o indizível, da mesma forma que a característica da poesia é ultrapassar o sentido estrito das palavras.”¹⁰³⁸ As proposições artísticas e os estudos em dança de Laban foram desenvolvidos, majoritariamente, no início do século XX e, nesse contexto, a dança passou a ser encarada como “experiência do cosmos em forma de movimento”¹⁰³⁹. Enquanto linguagem artística, foi cada vez mais distanciando-se dos padrões miméticos, dos

¹⁰³⁶ LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Lisa Ullmann. (Org.) São Paulo: Summus Editorial, 1978, p. 42.

¹⁰³⁷ ROPA, Eugenia. *A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 78.

¹⁰³⁸ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 295.

¹⁰³⁹ *Ibidem*, p. 85.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

limites cognitivos da representação e dos códigos comunicacionais que insistiam em aprisionar o corpo em uma determinada gramática de movimentos e significações preestabelecidas, impedindo-o de explorar a potência de sua manifestação expressiva. Assim, a experiência da Dança Moderna alemã poderia ser lida a partir do regime de emancipação que a arte é capaz de fazer circular – “a emancipação do sujeito diante de sua condição de indivíduo”¹⁰⁴⁰ –, sendo “que é a realização da arte como *linguagem expressiva* que permite aos sujeitos fazerem a experiência da liberdade.”¹⁰⁴¹ Ou seja, poderíamos inclusive dizer que a Dança Moderna também surgiu “como expressão maior de uma subjetividade capaz de deixar para trás as convenções, as estruturas de percepção ligadas ao senso comum e ao hábito”¹⁰⁴², uma vez que existir como um corpo sempre será existir mais do que si mesmo. Para as pesquisadoras de dança Aline Haas e Angela Garcia, a Dança Moderna instaurou-se:

[...] como necessidade de ser uma arte que promovesse e provocasse a liberdade e a exploração total do corpo a partir de temas abstratos ou concretos; com o despertar do homem para sua própria natureza, diversificando novas técnicas corporais e linhas coreográficas que iam ao encontro das necessidades de expressar acontecimentos de sua época, seus próprios sentimentos e não apenas de personagens fictícios; é a dança da libertação do corpo e de seus movimentos; é a dança que retrata todas as experiências vitais da sociedade e dos seres humanos em que, mais uma vez, esses estão engajados e conscientes no mundo em que vivem.¹⁰⁴³

Como podemos observar por meio da leitura do trecho citado, a ruptura com quaisquer padrões de ilusão, representação e ficção na dança já começava a se tornar um dos principais objetivos dessa linguagem artística, assim como a abertura a temas e acontecimentos presentes na vida social e, portanto, política. A *expressão estética* (não egológica, nem objetificadora¹⁰⁴⁴), em contraponto ao paradigma comunicacional, também tornou-se um propósito a ser perseguido pela “nova dança” alemã, uma vez que tal paradigma implica “exteriorização no interior de um regime de determinação submetido a princípios normativos já previamente assegurados e consensuais de interpretação de sentido, de valores, de conflitos e de definição do melhor argumento.”¹⁰⁴⁵ Por outro lado, “ao invés de reiterar o socialmente

¹⁰⁴⁰ SAFATLE, 2018a, p. 31.

¹⁰⁴¹ Idem.

¹⁰⁴² SAFATLE, 2018b, p. 52.

¹⁰⁴³ HAAS, A.; GARCIA, A. *Ritmo e Dança*. Canoas: Ed. ULBRA, 2003, p. 101.

¹⁰⁴⁴ SAFATLE, 2018a, p. 30.

¹⁰⁴⁵ Ibidem, p. 29.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

valorizado, a expressão nega a realidade ao contrapor-lhe o que não se iguala a esta, mas não a renega.”¹⁰⁴⁶

Nessa perspectiva, podemos considerar que a Dança Moderna alemã foi uma arte engajada em consolidar-se a partir da experiência de certa autonomia estética, reformulando por completo as bases que constituíam a criação em dança até então conhecidas e praticadas. Refundando a experiência dos sujeitos com o corpo sensível, com a dança e com a vida, uma vez que um novo modelo de conhecimento do corpo foi proposto pela Dança Moderna – ou seja, “nem objeto físico nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixes de forças”¹⁰⁴⁷ –, a *expressão estética* presente em tal linguagem artística resgatou “a força de implicar afetivamente sujeitos em uma dinâmica de transformação estrutural de si e do mundo, pois a expressão é presença daquilo que não contava na imagem de si e nem nas imagens do mundo.”¹⁰⁴⁸ Podemos ainda dizer que o sublime nessa estética ressurgiu “como uma estratégia para a reconstrução das expectativas de emancipação do sujeito em relação ao peso normativo do que lhe apareceria como sua própria natureza.”¹⁰⁴⁹ Assim, a autonomia estética alcançada pela Dança Moderna, “em sua relação à metafísica do sublime”, também poderia ser lida não como sendo:

[...] o resultado de estratégias de purificação da linguagem visando constituir uma esfera de valores organizada a partir de exigências de “legalidade própria”. Antes, ela é a emergência de uma sensibilidade reconfigurada, ela é motor de uma revolução na sensibilidade capaz de fazer com que a potencialidade de novas formas da vida social, novas formas de imbricação e síntese possam realizar expectativas emancipatórias de produção de experiências singulares.¹⁰⁵⁰

Como consequência de toda a efervescência criativa presenciada na dança no período em que Laban atuou pedagógica e artisticamente, destaca-se o surgimento de duas novas propostas estéticas influenciadas na Dança Moderna: a *Ausdruckstanz* (Dança de Expressão), cuja principal protagonista foi a bailarina e coreógrafa alemã Mary Wigman (1886-1973), e o *Tanztheater* de Kurt Jooss (1901-1979). Para ambos, a importância de se desenvolver uma dança que viesse garantir aos seres humanos o domínio, a redescoberta e a reescrita de si e do próprio corpo era crucial, sendo que esse objetivo deveria ter início no próprio processo de formação e preparação dos bailarinos. Com isso, acreditavam que poderiam contribuir com a

¹⁰⁴⁶ Ibidem, p. 30.

¹⁰⁴⁷ GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. 3ª Imp. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 122

¹⁰⁴⁸ SAFATLE, 2018a., p. 30.

¹⁰⁴⁹ SAFATLE, 2018b, p. 52.

¹⁰⁵⁰ Ibidem, p. 53.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

constituição e com o desenvolvimento de saberes que formariam indivíduos mais críticos e conscientes dos processos e projetos sociais que os constituíam, bem como do mundo em que viviam. Conforme nos diz Eugenia Casini Ropa:

O gesto, entendido como manifestação física do movimento, em função da conexão direta que adquire cada vez mais com a dimensão interior do homem, tornou-se revelador sensível de pulsões e significados ocultos, carregado de uma “expressividade” reveladora da harmonia resgatada do indivíduo consigo mesmo e com o cosmos.¹⁰⁵¹

Para Kurt Jooss, o importante era “formar bailarinos que desenvolvessem através de seu instrumento – o corpo – não a técnica pela técnica, mas sim ótimas possibilidades para trabalhar com precisão, sinceridade espiritual e humanidade.”¹⁰⁵² Já Mary Wigman, em suas reflexões enquanto artista-pedagoga, julgava fundamental que o bailarino se colocasse “à escuta de si mesmo, onde se pode ouvir a repercussão do eco do mundo”¹⁰⁵³. Segundo Roger Garaudy, para Mary Wigman:

[...] a dança não era uma composição mais ou menos elaborada de movimentos já codificados, mas estes movimentos e formas deviam ter origem nos gestos cotidianos do homem, no seu trabalho ou nas suas paixões, nos seus temores ou nas suas cóleras. A partir dessa matéria viva, podia-se começar o trabalho de organização estética, despojamento e unificação que dariam ao movimento maior grandiosidade e expressividade.¹⁰⁵⁴

Seguindo objetivos semelhantes e dando prosseguimento ao desenvolvimento da expressão e autonomia estética presentes na linguagem da Dança Moderna alemã, na segunda metade do século XX emerge o significativo trabalho poético e artístico da coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch (1940-2009), diretora da companhia *Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch* entre os anos de 1973 a 2009.

¹⁰⁵¹ ROPA, op. cit., p. 43.

¹⁰⁵² PEREIRA, S. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 31

¹⁰⁵³ BOURCIER, op. cit., p. 299.

¹⁰⁵⁴ GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. São Paulo: Nova Fronteira, 1990, p. 106.

O *Tanztheater* de Pina Bausch

É com o trabalho desenvolvido junto aos bailarinos da companhia *Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch* que a linguagem do *Tanztheater*¹⁰⁵⁵ se expande para o mundo e, com ele, a possibilidade de se continuar a criação em dança com bases estruturadas na autonomia estética. Pina Bausch extrapolou as fronteiras que separavam as várias linguagens artísticas, misturando e recriando aspectos que, até então, eram considerados como específicos a determinadas artes, como o teatro e as artes plásticas, por exemplo. Com seu *Tanztheater*, ela criou sua própria linguagem expressiva e concretizou poética, estética e cenicamente o hibridismo das várias linguagens artísticas (aspecto marcante do *Tanztheater* alemão, conferindo-lhe sua própria autonomia de criação), ressignificando e alterando o que o seu tempo histórico entendia e reconhecia enquanto *dança*. De acordo com Laurence Louppe:

Em suma, o *Tanztheater* criava um teatro verbal virtual, a partir do qual o ato humano, caracterizado e impregnado por todos os seus determinismos sociais, pôde ser deslocado para um cenário que lhe permitiu a encenação pelo movimento. Tal sucedeu através de um tratamento apropriado do movimento, menos em vista de uma expressividade mimética do que de um trabalho sobre a simbólica profunda do movimento e das suas constelações relacionais – direções, tensões, acentos, ritmos, entre outras –, que converteu o *Tanztheater* numa arte não naturalista, numa arte que dá ao espectador informações sobre a economia energética dos atos humanos individuais ou coletivos, muito mais do que sobre a aparência formal desses atos.¹⁰⁵⁶

Enquanto diretora e coreógrafa, Pina Bausch trabalhava “sobre a simbólica profunda do movimento” a partir de temas referentes ao cotidiano do ser humano e de suas vidas psíquica, social e política, levando para a cena, muitas vezes, o que acontece nas entrelinhas das relações intersubjetivas. Segundo Fabio Cypriano, Pina Bausch faz “uso do subjetivo como estratégia para aflorar o social. Ela procura revelar, assim como Foucault, que as estruturas de poder estão localizadas nos indivíduos.”¹⁰⁵⁷ A partir de sua linguagem poética própria, Pina Bausch conseguiu criar um corpo que buscava expressar aquilo que não é possível nominar; aquilo que causa inquietude, perplexidade, dor, revolta e interrogação; aquilo que não encontra uma gramática de fácil acesso, significação e apreensão. Como ela mesma diz: “é a vida, o que sucede à nossa volta que inevitavelmente constitui uma

¹⁰⁵⁵ Como principais protagonistas do *Tanztheater* alemão, para além do já citado Kurt Jooss e Pina Bausch, encontramos também as bailarinas e coreógrafas alemãs Reinhild Hoffmann (1943) e Susanne Linke (1944).

¹⁰⁵⁶ LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p. 273.

¹⁰⁵⁷ CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 31.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

influência. Não diria que sou influenciada por fatores artísticos propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos.”¹⁰⁵⁸

No entanto, podemos supor que seu *Tanztheater* constituiu-se também enquanto “expressão da crítica à linguagem reificada da vida ordinária, linguagem essa submetida aos imperativos comunicacionais e seus modos de constituição de objetos.”¹⁰⁵⁹ Nesse percurso, Pina Bausch propôs a criação de uma nova gramática corporal, desenvolvendo um modo singular de esculpir certa dinâmica dos corpos na dança. Sua linguagem revela a presença de um corpo expressivo a partir da reelaboração dos gestos e do que, até então, se reconhecia enquanto movimento dançado. Fabio Cypriano nos diz que:

Na dança-teatro de Bausch, o corpo passa por novos desafios. A exploração de limites amplia a gramática de movimento, que vai além da técnica do repertório dos bailarinos clássicos e mesmo modernos. O corpo se torna um espaço de resistência frente às diversidades e nega o caráter supra-humano em que a técnica, em geral, busca formatá-lo. Assim, corpo e sentimentos representam no palco uma unidade; ambos são a expressão da fragilidade da existência humana.¹⁰⁶⁰

Desse modo, a nova gramática dos corpos proposta por Pina Bausch “não é apenas um exercício de virtuosidade, mas a conquista da expressividade através da reversão da normatividade em princípio de desconstituição da própria forma.”¹⁰⁶¹ A coreógrafa aprofundava-se sem cessar no campo da expressão, revelando com sua linguagem poética o que há de mais sutil e invisível da vida humana, propondo um intenso processo de constituição e desconstituição dos sujeitos. Ela desenvolveu a sua linguagem como veículo de uma sensibilidade outra, propondo ao espectador um “compartilhamento emocional de impulsos” e uma “autêntica experiência do espiritual.”¹⁰⁶² Para o filósofo português José Gil: “é como se o ‘método Bausch’ fizesse vir à superfície camadas soterradas de emoções e de sentimentos que nenhum outro tipo de movimento conseguiu alcançar.”¹⁰⁶³ O que nos leva a supor que aquilo que Pina Bausch propõe enquanto experiência estética é um “impulso de força da forma para fora de si mesma.”¹⁰⁶⁴

As obras de Pina Bausch não narram histórias, mas evidenciam partes do processo criativo a partir de células coreográficas e da reconfiguração expressiva dos corpos, do

¹⁰⁵⁸ Ibidem, p. 24.

¹⁰⁵⁹ SAFATLE, 2018a, p. 61.

¹⁰⁶⁰ CYPRIANO, op. cit., p. 29.

¹⁰⁶¹ SAFATLE, 2018a, p. 57.

¹⁰⁶² LEHMANN, Hans-T. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 361.

¹⁰⁶³ GIL, op. cit., p. 163.

¹⁰⁶⁴ SAFATLE, op. cit., p. 59.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

movimento, da palavra, dos sons, ruídos, objetos, figurinos, adereços e até mesmo da reordenação do espaço, o qual vai se construindo e se transformando de acordo com cada cena apresentada. Em sua poética, é possível notarmos um entrelaçamento entre real e imaginário, público e privado, biográfico e ficcional. A ação dramática dá lugar a situações dinâmicas sem seguir uma linha narrativa contínua; a percepção dos espetáculos se constitui enquanto perspectivas múltiplas e simultâneas, de modo que a fragmentação presente nas obras nos faz entrever o próprio caos. A encenação, tal como é construída pela coreógrafa, nos revela que “por trás da identidade fixada há uma subjetividade dinâmica a ser despertada e usada para fins transformadores (tanto na identidade do indivíduo quanto da sociedade).”¹⁰⁶⁵

Para concluir, a escrita desse artigo tentou evidenciar, mesmo que de maneira breve, uma possível leitura de como podemos olhar para a Dança Moderna alemã e, conseqüentemente, para o *Tanztheater*, a partir dos conceitos de *expressão estética* e *sublime*, os quais nos ajudam a compreender como as experiências presentes em um determinado tempo histórico ainda ressoam na contemporaneidade. Considerando a arte moderna como uma arte que fazia apelo às transformações revolucionárias na vida social, podemos dizer que a experiência estética moderna faz circular aquilo que nos desposui do solo estável de nosso reconhecimento intersubjetivo; uma experiência diretamente relacionada e implicada com a abertura de alterações estruturais na sensibilidade, produzindo um curto-circuito nos modos reificantes de convívio social, em suas dimensões ética, estética e política. Forçando o esquematismo da imaginação, o *Tanztheater* de Pina Bausch é a expressão da crítica a um corpo codificado, submetido aos imperativos comunicacionais e representacionais. A partir de sua obra, a experiência estética se constitui enquanto “liberdade como relação ao que me descentra. Liberdade como abertura a uma heteronomia sem servidão.”¹⁰⁶⁶

Referências Bibliográficas

BAUMGÄRTEL, Stephan. “Subjetividades na cena contemporânea: expor a encenação citacional e suas lacunas”. In: *Revista FIT – Festival Internacional de Teatro*. São José do Rio Preto, SP, 2009, p. 129-133.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹⁰⁶⁵ BAUMGÄRTEL, Stephan. “Subjetividades na cena contemporânea: expor a encenação citacional e suas lacunas”. In: *Revista FIT – Festival Internacional de Teatro*. São José do Rio Preto, SP, 2009, p. 131.

¹⁰⁶⁶ SAFATLE, Vladimir, 2018a, p. 63.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

FABBRINI, Ricardo. “Imagem e enigma”. *Revista Viso: Cadernos de estética aplicada* – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, v. 10, n. 19, jul-dez/2016.

_____. “Estética e crítica da arte em Jean-François Lyotard”. In: *O que nos faz pensar*, v. 26, n. 40. Rio de Janeiro, jan-jun/2017, p. 47-77.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

GIL, José. *O Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HAAS, A.; GARCIA, A. *Ritmo e Dança*. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LEHMANN, Hans-T. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LYOTARD, Jean-F. “Algo assim como: comunicação... sem comunicação.” In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993.

PEREIRA, Sayonara. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*. São Paulo: Annablume, 2010.

ROPA, Eugenia. *A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SAFATLE, Vladimir. “A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical”. In: *Artefilosofia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP*, n. 24. Ouro Preto, julho/2018a.

_____. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015

_____. *Revolução política, instauração estética*. São Paulo: Departamento de Filosofia-FFLCH/USP, 2018b. Disponível em: https://www.academia.edu/38037779/Curso_integral_Revolu%C3%A7%C3%A3o_pol%C3%ADtica_instaura%C3%A7%C3%A3o_est%C3%A9tica_2018_ (Acesso em: 30 Jul. 2019).

**Uma poética da desaceleração das imagens: desastre e melancolia em
Marília Garcia**

Rafael Zacca Fernandes

Marília Garcia é uma poeta do desastre. Podemos dizer que vivemos ainda na era das catástrofes – aproveitando aquele epíteto que Eric Hobsbawm deu para o século XX. O rompimento de barragens, as enchentes, os assassinatos em massa, a política de morte do Estado contra áreas vulneráveis, o aniquilamento de povos indígenas, tudo isso e mais constituem matéria do nosso cotidiano. E o cotidiano foi ele mesmo convertido em um acúmulo de choques e pequenas catástrofes, como explicitou Walter Benjamin em seu diagnóstico de transformação da vivência na modernidade, principalmente nas grandes cidades. A esse propósito destacou como Charles Baudelaire fora um poeta que mergulhara no reservatório de energia das metrópoles para fazer de sua própria poesia um choque contínuo. Outra forma de tentar aparar e compreender esses choques e esses desastres é pela via da desaceleração. Esta apresentação busca demonstrar como, principalmente em *Câmera Lenta*, o procedimento poético por excelência da poeta Marília Garcia é a desestruturação temporal dos fenômenos, abrindo, para nós, uma espécie de inconsciente ótico da catástrofe. Veremos como aparece, no processo, uma anacronia melancólica das imagens.

*

Uma anacronia melancólica das imagens. A ideia se opõe à euforia da aceleração ótica e tátil a que estamos submetidos na modernidade. A invenção dos motores a combustão é uma espécie de paralelo mecânico de uma situação histórica: a da aceleração das forças produtivas às custas da queima de corpos humanos no contexto do capitalismo. A crescente necessidade de organização (no século XX em esteira produtiva, no XXI em rede) da produção se coloca como complemento da produção de desorganização social. Dito de outras formas, o capitalismo engendra formas de micro e macro predação de seres humanos por eles mesmos que precisa ser racionalizada e minimizada se se quiser manter o funcionamento da máquina social.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

A história desse processo e a dimensão de sua velocidade podem ser lidas no volume que Eric Hobsbawm batizou de *A era do capital*.¹⁰⁶⁷ O livro se insere em uma série que culmina com a *Era das catástrofes*, um livro dedicado a compreender o século XX como aquele em que a catástrofe deixou de ser um evento na história dos povos e se tornou uma espécie de cotidiano.¹⁰⁶⁸

*

A melancolia pode ser compreendida como uma desorientação. Esse parece ser um dos sentidos que ligam a sua formulação na antiguidade até a nossa época. Se para Freud a pessoa melancólica é alguém para quem a libido *se perdeu* (não como se diz de alguém ou algo que desapareceu, mas de alguém ou algo que *está perdido*, que não encontra caminhos),¹⁰⁶⁹ já na Antiguidade ela estava associada à desorientação causada pelo movimento dos astros.

O grego Hipócrates sustentava que alguém poderia se desequilibrar sob a influência de Saturno.¹⁰⁷⁰ A passagem do planeta agiria diretamente sobre os nossos fluidos corporais, permitindo que a chamada “bílis negra” (em grego *melankholia*, *mélas*: negro / *kholé*: bÍlis) se sobrepusesse aos outros fluidos, desacelerando, desmotivando e desapaixonando o melancólico.

Se é assim, a ligação entre uma melancolia mais profunda e a desorientação pode ser traduzida sob o signo do desastre. Em *Melancholia*, filme de 2011 de Lars von Trier, esse radicalismo é levado ao limite do pessimismo, sob a forma de um destino: a melancolia acabará com toda a humanidade, como um grande planeta que nos engolirá.¹⁰⁷¹ O desastre (*des-astro*, do latim *dis-aster*) faz coincidir o colapso de Claire (personagem interpretada por

¹⁰⁶⁷ HOBSBAWM, Eric. *A era do capital*. 1848-1875. Tradução de Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2010. Os efeitos de tal processo na percepção humana foram primeiro intuÍdos por Georges Simmel, em SIMMEL, G. “A metrÓpole e a vida mental.” In: VELHO, Otavio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977. E depois por Walter Benjamin, em BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas. Vol I*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Já mais recentemente, Jonathan Crary e Susan Buck-Morss se dedicaram ao tema, por exemplo em, respectivamente, CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013, e BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado.” *Travessia*, n. 33, ago-dez 1996.

¹⁰⁶⁸ HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

¹⁰⁶⁹ FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

¹⁰⁷⁰ Cf. a história da melancolia traçada por Susana Kampff Lages em LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2007.

¹⁰⁷¹ MELANCHOLIA. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca: Potemkine films, Agnès b. cinema!, 2011. 1 DVD Video.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Charlotte Gainsbourg), o niilismo de Justine (Kirsten Dunst) e o fim da humanidade sobre o pano de fundo de um casamento que já nasce arruinado entre Claire e John. Em outras palavras, o esvaziamento do sentido de uma tradição social (o casamento), a negação da vida, o estado melancólico e um desastre planetário fundem-se num mesmo evento, vestidos com a máscara da inevitabilidade da má fortuna.

A relação imediata entre má fortuna e desastre é um lugar que conhecemos de longa data na história da arte. A poesia de Marília Garcia em *Câmera Lenta*,¹⁰⁷² no entanto, nos apresenta uma forma incomum de leitura do desencontro astral. Ela faz com que esse desencontro opere tanto negativa quanto positivamente nos seus poemas, fazendo do desastre ao mesmo tempo força destrutiva e construtiva. Nesse sentido, nos apresenta um jeito de confiar no desastre.

Não é a primeira vez que a poeta transvaloriza o que usualmente compreendemos como pura negatividade. O erro, o defeito, o desencontro, tudo isso tem lugar em seus trabalhos anteriores. Há um caso envolvendo a segunda edição de *20 poemas para o seu Walkman* (2016, primeira edição em 2007)¹⁰⁷³ a esse propósito: a capa surge de um pequeno engano envolvendo um cometa. A poeta narra o evento em seu blog:

as ondas que desenhei ali [na capa da segunda edição de *20 poemas para o seu Walkman*] representam os sons do cometa 67P/Churyumov-Gerasimenko gravados pela sonda rosetta, em 2014. a partir dos gráficos de som que peguei na internet, fiz algumas experiências e desenhos para chegar nessa ilustração. na época de fechar a capa do livro, fui para um festival na Romênia e, por engano, acabei imprimindo um dos poemas que leria no festival em cima do gráfico de som do cometa.¹⁰⁷⁴

O primeiro poema de *Câmera lenta* faz alusão à coincidência entre humor melancólico e atmosfera, ou clima (por todo o livro, aliás, a narradora parece olhar para o céu, ou pelo menos dedicar boa atenção aos sons e aos eventos que vêm de cima). O poema chama-se “hola, spleen”, e começa assim:

um dia
ela me disse
“hola, spleen”
e eu demorei mas depois
percebi que era uma

¹⁰⁷² GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

¹⁰⁷³ GARCIA, Marília. *20 Poemas para o seu walkman*. São Paulo; Rio de Janeiro: Cosac Naify; 7Letras, 2007.

¹⁰⁷⁴ GARCIA, Marília. “20 poemas para o seu walkman [2007]”. In: *le pays n'est pas la carte* [Blog da Autora]. Disponível em: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/2014/11/20-poemas-para-o-seu-walkman-2007.html>>. Acesso em: 15 Ago. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

frase sobre
o tempo.¹⁰⁷⁵

Sim, sobre o tempo, pois é sobre isso que fala a palavra *spleen* (derivada do *splēn* grego, que significa “baço”, onde, para Hipócrates, se produzia a bilis negra, a melancolia). Ela está ligada à história moderna da poesia, quando Charles Baudelaire incorporou a palavra ao seu vocabulário, e com a qual designava um estado melancólico, mas também tedioso. *Spleen* se referia a uma instabilidade emocional subjetiva diretamente relacionada a uma instabilidade climática objetiva, isto é, a um tempo nublado. Mau tempo significa, do ponto de vista do *spleen*, uma indistinção entre melancolia e céu fechado. Num poema de Baudelaire que leva por nome “*Spleen*”, lemos (na tradução de Ivan Junqueira) as estrofes:

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
E, unindo toda a curva do horizonte, estampa
Um dia mais escuro e triste do que as noites;
(...)
– Sem música ou tambor, desfila lentamente
Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;
Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,
Enterra-me no crânio uma bandeira preta.¹⁰⁷⁶

A frase enunciada no poema de Marília Garcia, “hola, spleen”, era sobre o tempo, mas não somente porque aludia a uma condição climática, senão porque aludia também a uma desestruturação temporal. Ou a uma condição anacrônica da subjetividade melancólica. Vejamos como a coisa se passa. A poeta conta que precisava ler um poema chamado “hola, spleen”, mas que ficara sem voz. Gostaria de ter gravado o poema, assim poderia simplesmente “ligar a voz”, mas não o tinha feito, e também não tinha como “produzir / voz”. Combinou, então, que faria a leitura no mês seguinte. E é assim que Marília Garcia se apresenta ao seu leitor, no primeiro poema de *Câmera lenta*: “assim, / esta voz que fala aqui / é a voz de uma marília de um mês atrás / é a *minha voz* falando a partir do passado, / é a minha voz, / mas sem controle.” Como um astro perdido no tempo. Depois, a poeta se pergunta: “como fazer para essas palavras escritas / há um mês dizerem algo / sobre estar aqui / *agora?*”¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁵ GARCIA, Marília, 2017, p. 9.

¹⁰⁷⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 162-163.

¹⁰⁷⁷ GARCIA, Marília, op. cit., p. 10-11.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Esse é o dado melancólico de sua escrita: a poeta tem consciência de seu desligamento temporal, de sua anacronia, e da própria anacronia entre os poemas e a experiência. Por isso, angustia a poeta a impossibilidade de transportar o seu aqui-e-agora para o leitor, já que o desligamento entre palavras e coisas desinveste o poema de seu caráter mediador, isto é, de sua função de transmissão de experiências.

A voz que produz sentido não pode viajar intacta entre dois aqui-e-agora, mas Marília parece confiar em uma coisa. Pelo menos o ruído, que mina o sentido, pode ser refeito. É quase como se intuisse que a produção de sentido destrói a experiência cujo sentido se quer transmitir; resta, então, recuperar a dimensão ruidosa de sua significação. A função de seus poemas é menos a de relatar ou transmitir experiências (mesmo quando, em tese, o fazem, ao contarem de filmes, livros ou acontecimentos vistos pela poeta) e mais a de desastrá-las, ou acidentá-las. E é por isso que a poeta propõe: diante do desencontro da voz, “talvez a gente pudesse fazer silêncio / e de repente neste silêncio / acontecer de *ouvir algo por detrás* / dos ruídos das máquinas voadoras que / cruzam o céu. (...) / – vocês estão ouvindo? / um som infernal / estrelas caindo do céu / em cima da cabeça / com as pontas viradas / para baixo.”¹⁰⁷⁸

*

A melancolia, e o *spleen*, desorientam o indivíduo e desapossam-no do espaço, mas lhes dão tempo. O tempo estende-se infinitamente para o melancólico, e é nesse tempo infinito que o “som infernal” tem lugar. Nessa anacronia ilimitada a experiência pode se estender radicalmente. O poema “hola, spleen”, que, a princípio, simula uma leitura pública de si mesmo, torna o seu “assunto principal”, essa leitura, o seu “tema secundário”. E em primeiro relevo surge uma especulação ruidosa: “fiquei me perguntando / se hoje estaria chovendo / ou fazendo sol, / se faria frio ou não, / e se haveria poeira no ar. / eu sempre me surpreendo / com a poeira que turva a vista: / de repente no meio dia / uma poeira que se ergue, / uma nuvem de poeira, / pode ser a poeira vinda das coisas quebradas / todos os dias na vida das pessoas”.¹⁰⁷⁹

*

Ao longo de *Câmera lenta* acompanhamos Marília Garcia fazer e observar gestos mínimos, cenas curtas, que se abrem para uma temporalidade que se multiplica sobre si

¹⁰⁷⁸ Ibid., p. 12.

¹⁰⁷⁹ Ibid., p. 11.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

mesma. E porque não podem ser recuperados, passam por um processo de estranhamento que os torna irreconhecíveis (como Chklovsky sonhou a função poética, como *Ostranenie*).¹⁰⁸⁰ Ou melhor, quase reconhecíveis. Porque são quase reconhecíveis as suas cenas, quase podemos compreender o que se passa nos poemas. É o caso, por exemplo, do poema “é uma *love story* e é sobre um acidente”:

é uma *love story* e é sobre um acidente

primeiro, a cena congelada
um dedo pousa no vidro,
a tela vibra.

 você lembra o que
disse na hora? você gritou? doeu?
você lembra do que aconteceu?
– a curva, a chuva, um clarão.

(depois ela acabou,
foi embora para o sul)

*você lembra o que disse na hora
em que o carro deslizou?*
três horas na chuva esperando,
a curva, o estrondo – você lembra?
você entre as ferragens
perguntando o que houve.

(mas isso é um acidente
e é sobre uma *love story*)

o amor, diz, é um efeito especial
pensa que viu tudo
mas quando acende a luz
os pontos
cegos se espalham:
 uma fossa abissal, uma nuvem
de distância e uma cidade chamada vidro ou
vértice

 volpi ou verdi

*o amor é alguém entrando
na geometria da sua mão*

neste momento atravessa o corredor:
– *não há mais isso entre nós,*
de onde o timbre da sua voz
um efeito-estertor
(dentro do poema
pode sentir o efeito

¹⁰⁸⁰ CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento.” In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

e nessa hora todos os porquês
ficam silenciados)

*o amor é isso, diz, não um corvo
mas um impermeável vermelho pendurado
na janela vindo de outro poema
para tocar na sua tela.*

é você comendo o que sobrou
depois do estrondo.

o amor é este olhar que mancha
a retina na hora da emergência
um olho cinzento que treme
sempre que muda
de hemisfério.

“é difícil olhar as coisas
diretamente”,
elas são muito luminosas
ou muito escuras.

2/3 deste país são feitos de água
e sempre que se vira, um
afogamento.

*apenas um mergulho,
dizia a imagem. vamos ver o deserto,
andar pelo centro do mundo?*

mas isso é um dicionário
e é sobre uma *love story*.

[*love story*, de a-z]

a curva, a chuva, um clarão
a curva, o estrondo – você lembra
a retina na hora da emergência
a tela vibra
afogamento
andar pelo
apenas um mergulho
cegos se espalham
de distância
de hemisfério
de onde o timbre
dentro do poema
depois
depois ela acabou
diretamente
disse na hora?
dizia a imagem
dois terços desse país
e é sobre uma *love story*

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

e é sobre uma *love story*
e nessa hora todos os porquês
e sempre que se vira
é difícil olhar as coisas
é você comendo
em que o carro
ficam silenciados
foi embora
luminosas
mas isso é um acidente
mas isso é um dicionário
mas quando acende a luz
mas um impermeável
na geometria
na janela
não há mais
não um corvo
neste momento
o amor é um efeito especial
o amor é alguém entrando
o amor é este olhar que mancha
o amor é isso
os pontos
ou
para tocar na sua tela
pensa que viu tudo
perguntando
pode sentir
primeiro
sempre que muda
três horas na chuva
um dedo pousa
um efeito-estertor
um olho cinzento
uma fossa abissal
uma nuvem
vermelho pendurado
vértice
você entre as ferragens
você lembra
você lembra o que
você lembra o que disse na hora
volpi ou verdi¹⁰⁸¹

Em certas tradições poéticas (como no romantismo ou no simbolismo), a obra é compreendida sob o signo da necessidade: a sua forma e o seu conteúdo são exigidos por um núcleo poético que resiste em seu interior. Assim, por exemplo, essa tradição defende que um

¹⁰⁸¹ GARCIA, Marília, 2017, p. 25-29.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

poema, para ser de fato um poema, deve ter justificados, em seu interior ideal, todos os versos e a disposição das palavras de modo que tudo faça sentido em sua articulação perfeita.

Em outras palavras, nada é entendido como arbitrário. O poema é como um sistema solar, em torno do astro luminoso que é a sua ideia. “é uma *love story* e é sobre um acidente” subverte essa exigência, invocando as forças do desastre que tira de órbita os elementos do poema. Os versos, livres, podem ser reordenados (e eliminados) de “a” a “z”, fazendo ressurgir um poema dentro do poema, em que ele se refaz em ordem alfabética com a exclusão de alguns versos e palavras. Se palavras e coisas, poema e experiência, se descolaram, os astros, fora de órbita, estão livres para o ordenamento arbitrário. A pretensa forma racional do dicionário traz, como resultado, a mancha ruidosa da *love story* / do acidente. Essa forma racional é o acidente do próprio poema.

Por isso, os escritos de *Câmera lenta* são desastrosos. Não estão alinhados, mas em movimento. Não são obras bem-acabadas, mas devires. Enunciam um vir-a-ser dos poemas que eles poderiam ser. São textos híbridos, entre a prosa e a poesia, entre os andaimes e o edifício, entre o astro e o rastro, entre o vivido e o imaginado. E é neste entre (um ruído limiar a uma coisa e outra) que eles confiam – algo que não pode ser identificado. O que lhes dá um caráter de aqui-e-agora é muito mais esse ruído que o tempo verbal da narradora. Ou, como diz o poema “bzzz”:

às vezes ouço o mesmo ruído ao redor
como um ninho de abelhas
um *bzzz* em cima da ponte
e uma sombra escapando
mas não era perigo,
era só um barulho na hora de ouvir
o que mais importava.¹⁰⁸²

Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas. Vol I*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado.” *Travessia*, n. 33, ago-dez 1996.

¹⁰⁸² Ibid., p. 37.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento.” In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução de Tina. Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GARCIA, Marília. *20 Poemas para o seu walkman*. São Paulo; Rio de Janeiro: Cosac Naify; 7Letras, 2007.

_____. “20 poemas para o seu walkman [2007]”. In: *le pays n’est pas la carte* [Blog da Autora]. Disponível em: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/2014/11/20-poemas-para-o-seu-walkman-2007.html>>. Acesso em: 15 Ago. 2019.

_____. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

HOBBSAWM, Eric. *A era do capital. 1848-1875*. Tradução de Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2007.

MELANCHOLIA. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca: Potemkine films, Agnès b. cinema!, 2011. 1 DVD Video.

SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental.” In: VELHO, Otavio Guilherme (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

Entre enigma e clichê: a recepção da obra fotográfica de Francesca

Woodman¹⁰⁸³

Renata Mosaner¹⁰⁸⁴

A partir da década de 1980, tornou-se recorrente o termo “cultura dos museus” para designar um processo de intensas modificações, principalmente de cunhos político e administrativo, em alguns museus europeus e norte-americanos. É convencionalizado pela crítica que este fenômeno tem o seu primórdio com a inauguração do Beaubourg, em Paris, em 1977. Certamente essas alterações estão atreladas a uma equação complexa, que compreende aspectos como: a valorização da obra de arte como mercadoria; a estetização dos museus na década de 1980; o ingresso da iniciativa privada como patrocinadores; a introdução do mundo cotidiano ao ambiente até então circunscrito à alta cultura¹⁰⁸⁵. Nesse contexto, nota-se também significativas mudanças relativas à fruição do público à arte contemporânea. O receptor, a quem Gilles Lipovetsky (2015) denomina como “filho do capitalismo artístico”, não frequenta mais o museu pelo “antigo amor à arte”, como afirma Otília Arantes, mas seduzido pelas copiosas atrações, como os cafés, livrarias, restaurantes, lojinhas e, substancialmente, a própria arquitetura (1993). Com o erguimento de edifícios espetaculares, assinados por arquitetos famosos, as construções se tornam atração, competindo até com o que há em seu interior. Diante desse novo cenário, questionamos como se relaciona a recepção de uma “imagem enigma” – que exige uma dedicação mínima do receptor – em meio à uma cultura da aceleração, que escancara a obra de arte como um bem de consumo e de comunicação. Uma imagem provida de certo mistério pode ter seus enigmas amenizados, a depender de como e onde é exposta? Para desenvolver essa problemática, este artigo conta com dois momentos: a leitura de uma imagem de Francesca Woodman; e a apresentação de pontos da trajetória de Woodman, através de algumas exposições individuais em museus.

¹⁰⁸³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

¹⁰⁸⁴ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

¹⁰⁸⁵ ARANTES, O. B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp: Studio Nobel, 1993.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

O atributo enigmático a que nos referimos pode emergir de diversas formas artísticas. De acordo com Umberto Eco¹⁰⁸⁶, o “modelo” de uma obra aberta não se resume a um conjunto de características objetivas da obra. De forma análoga, uma imagem enigmática também não se apoia em uma descrição formal pré-determinada. Exatamente por esse motivo, faz-se tão relevante utilizar a obra como ponto de partida, respeitando a sua singularidade. Nesse sentido, vamos nos ater à imagem *It must be time for lunch now* (Figura1) com o intuito de evidenciarmos apenas algumas das formas que a qualidade “enigmática” pode se manifestar.



Figura 1. *It must be time for lunch now*, Francesca Woodman, New York, 1979. Fonte: Museum of Contemporary Art Chicago. Disponível em <<http://tiny.cc/ydo5az>>. Acesso em 24 jul. 2019.

¹⁰⁸⁶ ECO, U. *Obra Aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 10ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Essa fotografia traz diversos aspectos interessantes para se discutir, como o rebuscamento dos talheres; o evidente jogo entre os talheres desenhados e os talheres “reais”; a clausura provocada pelas sombras e diagonais da composição. Propomos, entretanto, uma investigação frente a um elemento forçoso, que logo chama o olhar do receptor: o rosto tremeluzente. Este é um item central não apenas devido ao quadrante que ocupa na imagem. Mas ele tem a capacidade de desestabilizar o receptor, na medida em que se impele de forma nebulosa e vívida. Este rosto parcialmente iluminado se expõe com um semblante andrógino, tendo um olho obliterado pela sombra e o outro evidente. A parte do rosto que se destaca na luminosidade, aparenta se descolar do resto do corpo sombreado, assemelhando-se a uma máscara. O simbolismo desse “rosto-máscara”, sem dúvida, é abundante e desperta numerosas associações possíveis. O que é mais relevante para a conjectura proposta aqui, considerando o trabalho de Woodman como um todo, são as ambiguidades presentes nesse elemento.

Este é um rosto que se mostra e se esconde, ao mesmo tempo. Que se mostra como máscara, mas em simultâneo encara diretamente o receptor. E apesar de haver traços fortes no rosto, a vibração não permite a identificação. Portanto, a modelo é Francesca Woodman e também é o outro, não sendo essencial decidir por uma dessas opções, nem mesmo distinguir a androginia provocada. Se há essas aparentes contradições, é porque também está em curso uma tipificação, permitindo que o retrato se exprima além do mundo particular da artista. Esta provavelmente é uma das habilidades de um trabalho que “(...) incita claramente impulsos muito poderosos de projeção, identificação e empatia, especialmente em sua recepção por mulheres e mulheres jovens artistas.”¹⁰⁸⁷ Ao lado do rosto, também figura uma mão deslocada de qualquer corpo, visivelmente desconfortável. Essa mão sustém um garfo, como se fosse a superfície inerte de um aparador. Tanto o rosto-máscara quanto a mão estão levemente borrados. Para um fotógrafo é fácil identificar que este borrão não é causado por ausência de foco, mas porque havia movimento quando a imagem foi executada (e o tempo de exposição era longo demais para que o movimento fosse congelado). Portanto, mão e rosto possuem movimento, mesmo que se portem como objetos. Tais partes, concomitantemente, são e não são providas de vida – uma ambiguidade frequente na obra de Woodman. Os resquícios de animação estão cingidos por diversas diagonais e sombras, que os sufocam visual e metaforicamente. As linhas não são criadas apenas pelos objetos presentes, mas também pelo ponto-de-vista da câmera (*plongée* e perpendicular aos objetos), o que torna toda a imagem

¹⁰⁸⁷ SOLOMON-GODEAU, A. “Body Double”. In: SCHOR, G.; BRONFEN, E. (Org.) *Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund*. Vienna: Sammlung Verbund, 2014, p. 76, tradução nossa.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

mais angulosa. O rosto alongado para trás parece fazer o esforço de se esticar para encontrar a luz solar. E se olharmos mais uma vez a imagem, não há também certa serenidade estampada no rosto?

Conforme é visível nesta e em outras imagens, uma forte característica da obra de Woodman é fazer pulsar essas “zonas de indeterminação”¹⁰⁸⁸. É através dessas brechas incertas que o aspecto enigmático emerge, dispondo uma provocação ao receptor minimamente interessado. Tais desafios irresolutos, portanto, trazem enigmas exatamente porque ocultam algo. São as dobras e as incertezas presentes, que lufam a obra no sentido contrário a uma imagem vazia. Nesses casos, a fruição é “(...) marcada pela demora, pelas hesitações, pela perda de tempo e pelo tempo perdido, pela paciência em desvelar o segredo de uma imagem, uma face nela que apenas se deixa entrever (...)”¹⁰⁸⁹. Para diversos autores, essas imagens inexplícitas são fundamentais porque se impõem como resistência à torrente de imagens que nada tem a esconder. Também poderíamos afirmar que as fotografias de Woodman são o que Jacques Rancière configura como uma “imagem pensativa”. Esta se caracteriza por criar “(...) um efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado.”¹⁰⁹⁰ É um pensamento que flana entre a atividade e a passividade, sem uma distinção apurada desses limites. Especificamente na fotografia, o filósofo caracteriza essa “pensatividade” como “(...) efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós [o público], do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado”¹⁰⁹¹.

Essa problemática se emaranha ainda mais se considerarmos que além da tríplice motivo-fotógrafo-público, agrega-se um conjunto de configurações expositivas em que a obra se insere, que também é propulsora de significados. Esse aspecto também deve ser levado em conta para refletirmos a fruição artística, mesmo que primordialmente ela seja peculiar a cada indivíduo. Presenciar uma exposição fotográfica de Woodman em um porão de uma livraria da Itália na década de 1970, por exemplo, pode proporcionar uma fruição muito diversa da obra do que testemunhá-la na ampla National Gallery escocesa nos anos 2000.

¹⁰⁸⁸ RANCIERE, J. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 103.

¹⁰⁸⁹ FABBRINI, R. “Imagem e enigma”. In: *Viso: Cadernos de Estética Aplicada* (UFF), v. X, n. 1. Rio de Janeiro, 2016, p. 253.

¹⁰⁹⁰ SOLOMON-GODEAU, op. cit., p. 103.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 110.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Inevitavelmente, a vivência com a obra depende de abundantes variáveis. David Carrier¹⁰⁹² exemplifica que o *Guernica*, ao ser deslocado do MoMA de Nova York ao Reina Sofía, em Madrid, ganha novos significados. No MoMA, o quadro foi posto para integrar a história do modernismo, enquanto no Reina Sofía ele recebe outro sentido por estar tão próximo de um quadro de resistência como o *The Third of May*, de Francisco Goya. Essas escolhas curatoriais, juntamente às estruturas expográficas, conduzem o receptor a narrativas pré-determinadas. Nesse sentido, “(...) o enunciado consiste não apenas em palavras ou imagens, nem na moldura ou estrutura da instalação, mas na tensão produtiva entre imagens, legendas (palavras) e instalação (seqüência, altura, luz, combinações)”¹⁰⁹³.

Como mencionado, a fruição na arte contemporânea sofreu modificações profundas. Neste padrão frutivo que emerge, o público atesta que está diante de uma obra, entretanto, para Arantes não passa de uma “apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo”¹⁰⁹⁴. Podemos também pressupor que a arte contemporânea não seria regulada apenas por uma sociedade do consumo, mas por uma sociedade da comunicação, como afirma Anne Cauquelin¹⁰⁹⁵. Um exemplo recorrente é o das imagens do aglomerado de pessoas no Museu do Louvre, com seus dispositivos empunhados, diante do quadro *A Mona Lisa*. Em meio à multidão, o que se faz ali é constatar que a famosa pintura existe, mas mal se intenta olhar para ela. Mesmo sem o aglomerado, o público dá as costas ao quadro, para que ele também faça parte de sua *selfie*. Isto feito, é hora de fotografar a próxima obra, como se fosse uma esteira de produção. Embora neste caso, ao invés dos produtos correrem pela esteira, eles ficam parados, obrigando o público a percorrer os corredores. Em casos mais intensos, as massas parecem tomadas por um “fascínio ativo”, marcado pela “(...) vontade de pegar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo. Ver, decifrar, aprender não as afeta. O único afeto maciço é o da manipulação”¹⁰⁹⁶. Seguindo ao paradoxo já constatado por Baudrillard, a abundância de informação (assim como de obras e de público), produz uma deflação de sentido. Da mesma forma, com a alta taxa de visitantes, o tempo de fruição nas grandes exposições se encurta. De modo irônico, Andreas Huyssen aponta que tal

¹⁰⁹² CARRIER, D. “Art museum as narrative”. In: *Museum skepticism: a history of the display of art in public galleries*. Duke University Press Books, 2006, p. 91-109

¹⁰⁹³ BAL, M.; BRYSON, N. *Looking in: The Art of Viewing*. London: Routledge, 2001, tradução nossa.

¹⁰⁹⁴ ARANTES, op. cit., p. 240

¹⁰⁹⁵ CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁰⁹⁶ BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Tradução de M. J. da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 92.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

superlotação causou uma cegueira diante do que se foi ver¹⁰⁹⁷. A tradicional experiência de se implicar a uma obra de arte e se deixar permear pela mesma, foi substituída em alguns casos, por uma relação simplificada de pura identificação da imagem. Esse ritmo estorva ou talvez liquide qualquer possibilidade de recolhimento do fruidor.

Assim como nos nossos centros metropolitanos, o *flâneur*, um marginal desde o tempo de Baudelaire, foi substituído pelo corredor de maratona, o museu, o único lugar onde o *flâneur* ainda tinha um esconderijo, vem se transformando num análogo da Quinta Avenida na hora do *rush* – é verdade que ainda num ritmo um pouco mais lento, mas quem aposta que esse ritmo não vai aumentar?¹⁰⁹⁸

Nessa perspectiva, ainda há condição para a fruição morosa nos grandes espaços expositivos? Em outras palavras, as imagens-enigma, como as de Woodman, perdem seu caráter misterioso em meio a este contexto? Apesar de não haver resposta selada a estes questionamentos, adicionaremos elementos para compreender como a obra de Woodman se relaciona a este panorama e, assim, ampliaremos esse debate.

Woodman fotografou predominantemente ao longo da década de 1970 e sua obra compreende mais de oitocentos negativos, alguns vídeos e livros de artista. É amplamente conhecida no circuito fotográfico por seus autorretratos em preto-e-branco, que realmente somam parte preponderante de sua obra. Tais retratos costumam ser marcados por cenários em decadência, fragmentações, elementos nebulosos e obscuridades inquietantes, bem como a indiscernibilidade entre o animado e o inanimado. Como aponta Abigail Solomon-Godeau, o percurso “da obscuridade à fama”¹⁰⁹⁹ de Francesca Woodman é bastante peculiar. Solomon-Godeau é uma chave relevante, não apenas por seu reconhecido trabalho, mas na medida em que produziu dois artigos – distanciados por quase três décadas – sobre a obra de Woodman. Em um momento inicial, a autora disserta sobre as imagens e fatores constitutivos da obra (1986) e, no texto seguinte (2014), considera parte da torrente de críticas direcionadas a Woodman, ponderando a repercussão da obra. Afirma que: “Desde aquela primeira retrospectiva, Woodman tornou-se extremamente conhecida, muito além do que qualquer um de nós poderia ter antecipado (...) Woodman se tornou uma espécie de figura de culto (...)”¹¹⁰⁰. Vejamos pontos deste trajeto.

¹⁰⁹⁷ FABBRINI, R. “A fruição nos novos museus”. In: *Revista Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas*, Universidade Estadual Sagrado Coração (UNESC), v. 11. Criciúma, 2009, p. 245-270.

¹⁰⁹⁸ HUYSSSEN, A. *Memórias do modernismo*. Tradução de P. Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 236.

¹⁰⁹⁹ SOLOMON-GODEAU, op. cit., p. 73.

¹¹⁰⁰ *Idem*.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Ainda em vida, Francesca participou de algumas exposições coletivas e ao menos de três pequenas exposições individuais¹¹⁰¹. Antes de sua breve e trágica morte (1981), recebeu duas críticas publicadas¹¹⁰². Somente em 1986, cinco anos após o seu suicídio, o trabalho ganha uma primeira grande exposição individual: *Francesca Woodman, Photographic Work*, organizada por Ann Gabhart e Rosalind Krauss. A frequência e a dimensão das exposições de Woodman se expandiram durante as últimas décadas. De forma vertiginosa, as exposições coletivas aumentaram em dez vezes entre as décadas de 1980 e 2000. Em exposições individuais, a obra de Woodman ficou praticamente circunscrita a museus universitários dos Estados Unidos até o início dos anos 1990. Em 1992, a obra não apenas se desloca para alguns países europeus¹¹⁰³, como também sai dos museus universitários para adentrar galerias de arte. Este movimento anuncia uma passagem emblemática da recepção da obra de Woodman, na qual ela sai de uma instituição fundamentalmente ligada às atividades acadêmicas para se lançar a outro tipo de instituição, cujas maiores preocupações são o acúmulo do capital e o mercado de arte. Se até 1997 Woodman tinha a sua obra exposta individualmente, em média, uma vez por ano, em 1998 esse número sobe para quatro vezes anuais. Não é apenas pelo aumento da quantidade de exposições que o ano de 1998 se faz singular. Algumas circunstâncias das exposições são essenciais para refletirmos a recepção da obra. Majoritariamente, as exibições desse ano, incluindo um *tour* promovido pela *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, circularam pela Europa, em países inéditos como França, Espanha, Portugal, Itália e Irlanda. Na Holanda, ficou exposto no *Kunsthall* de Rotterdam. Participou também do grande festival *PhotoEspaña* e do *Rencontres Internationales de la Photographie* de Arles, em sua primeira edição. Por que a atenção a esses locais?

Esses eventos são representativos ao passo que parecem ter encaminhado a obra de Woodman à cultura dos museus. Em destaque no site do *Kunsthall*, por exemplo, onde Woodman expôs em 1998, afirma-se que o museu “(...) é um dos ícones da arquitetura moderna e é visitado todos os anos por um grande número de amantes da arquitetura de todo o mundo.”¹¹⁰⁴ Não é diferente do edifício da *Fondation Cartier*, que proporciona, inclusive, visitas guiadas especificamente voltadas à arquitetura e mobiliário, o qual também foi

¹¹⁰¹ As exposições foram na *Addison Gallery of American Art* em 1976; na *Rhode Island School of Design* e na *Libreria Maldoror*, ambas em 1978.

¹¹⁰² Respectivamente: Valtorta, Roberta. “Francesca Woodman”. In: *Progresso Fotografico*, no. 10. Milan, October 1976 e Grundberg, Andy. “Going Soft”. In: *SoHo News*, no. 31. London, April 30-May 6, 1980.

¹¹⁰³ Entre 1992 e 1993, a exposição *Francesca Woodman, Photographic Arbeiten*, circulou pela Suíça, Suécia, Alemanha, Finlândia e Noruega.

¹¹⁰⁴ Disponível em: <<https://www.kunsthall.nl/en/about-kunsthall/building>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

desenvolvido exclusivamente para o prédio. É imprescindível memorar que essa instituição pertence a uma das maiores joalherias do mundo, o que reafirma o peso da iniciativa privada ao funcionamento da cultura dos museus. Adiciona-se, ainda, o fato de Woodman ter exposto no Encontro de Arles e no festival *PhotoEspaña* que entram nessa lógica da megaexposição. Após 1998, décadas seguintes, a difusão do trabalho de Woodman se alastra, alcançando grandes museus e galerias. A obra se estabelece, assim, em média, com três a quatro exposições individuais por ano.

À guisa de um desfecho, retomemos as nossas proposições iniciais. Notamos que, apesar dos atributos enigmáticos da produção de Woodman, há outras propriedades relevantes que guiam a fruição da imagem, independentemente da individualidade envolvida nesse processo. Se a fruição também é provocada por fatores externos à obra, como apontado previamente, inferimos que a recepção da obra de Woodman pode ter entrado em uma nova fase de seu trajeto. O ingresso processual de sua obra a essa cultura dos museus, provavelmente ocasiona uma fruição distinta de seu trabalho, mesmo que não seja possível generalizar essa afirmação e tampouco seja palpável aferir com profundidade como isso ocorre. Nessa linha, o trabalho de Woodman em si não perde o seu caráter enigmático, a princípio. Entretanto, as circunstâncias da recepção da obra podem não favorecer uma fruição mais demorada, que permita a percepção de que essa não é mais uma imagem “obscena”, ou seja, uma imagem que nada tem a esconder¹¹⁰⁵. É relevante adicionar que a disposição necessária para a fruição morosa é uma construção histórica-cultural, como bem atenta Pierre Bourdieu¹¹⁰⁶. Alguns críticos afirmam que esse recolhimento necessário já não pertence à sociedade vigente, porque vivemos em uma cultura que não convoca mais “à contemplação e ao recolhimento”¹¹⁰⁷ e que considerá-los na esfera dos museus seria um “anacronismo inviável”¹¹⁰⁸. Por conseguinte, ao questionar se nessas grandes exposições há espaço e tempo para a fruição morosa das imagens-enigma de Francesca Woodman, na verdade, estamos incitando um entrelaçado de outras perguntas mais amplas, relacionadas a “(...) uma notável mudança nas formações de sensibilidade, das práticas e de discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências e propostas distinguível do que marcava um período

¹¹⁰⁵ BAUDRILLARD, op. cit.

¹¹⁰⁶ BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003.

¹¹⁰⁷ LEBRUN, G. “A mutação da obra de arte”. In: *A filosofia e sua história*. Tradução de Michel Lehua. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

¹¹⁰⁸ ARANTES, op. cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

precedente.”¹¹⁰⁹ Sem nostalgia, cabe-nos refletir a abrangência dessa temática, reconhecendo que, mais profundamente, estamos discutindo algumas consequências da aproximação intensa entre o sistema econômico e a cultura.

Referências Bibliográficas

ARANTES, O. B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp: Studio Nobel, 1993.

BAL, M.; BRYSON, N. *Looking in: The Art of Viewing*. London: Routledge, 2001.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Tradução de M. J. da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. “O efeito Beaubourg”. In: *Simulacros e simulação*. Tradução de M. J. da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 81-96.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003.

CARRIER, D. “Art museum as narrative”. In: *Museum skepticism: a history of the display of art in public galleries*. Durham: Duke University Press Books, 2006.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, U. *Obra Aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 10ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FABBRINI, R. “Imagem e enigma”. In: *Viso: Cadernos de Estética Aplicada* (UFF), v. X, n. 1. Rio de Janeiro, 2016.

_____. A fruição nos novos museus. In: *Revista Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas*, Universidade Estadual Sagrado Coração (UNESC), v. 11. Criciúma, 2009.

HUYSSSEN, A. *Memórias do modernismo*. Tradução de P. Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. “Mapeando o pós-moderno”. In: Holanda, H. B (Org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

¹¹⁰⁹ HUYSSSEN, op. cit.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

KRAUSS, R. “Notes on the Index: Seventies”. In: *Art in America*. October, V. 3. Primavera 1977, p. 68-81. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778437>>. Acesso em: 13 Nov 2017.

LEBRUN, G. “A mutação da obra de arte”. In: *A filosofia e sua história*. Tradução de de Michel Lehua. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O'DOHERTY, Brian. “Notas sobre o espaço da galeria”. In: *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RANCIERE, J. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SOLOMON-GODEAU, A. “Body Double”. In: SCHOR, G.; BRONFEN, E. (Org.). *Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund*. Vienna: Sammlung Verbund, 2014.

**Matéria contra formas: pintura informal na França do pós-guerra e a
dissolução da figuração na arte moderna**

Renata Magri Alonge Bonfim da Silva¹¹¹⁰

Introdução

O presente trabalho consiste na apresentação de uma proposta de pesquisa, recentemente aprovada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) a ser realizada em seu Instituto de Artes, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na linha de História, Teoria e Crítica. A pesquisa objetiva investigar/conhecer a produção pictórica surgida na França nos anos 1940-50 conhecida como pintura informal, seu território, artistas, obras, procedimentos, poéticas, numa ênfase sobre a produção de Jean Fautrier (1898-1964), de Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913-1951) e de Jean Dubuffet (1901-1985), artistas que se mostraram mais imediatamente “informais” nesse período e contexto, numa investigação que se ocupe também com a dissolução da figuração na pintura moderna e a crise da tradição pictórica ocidental enquanto problemática norteadora. Para tal, é visado o conhecimento de produção historiográfica especializada e das discussões teóricas e críticas mais importantes em relação a essa produção pictórica.

Importa ao estudo adentrar em pontos/questões/problemáticas – uns mais diretamente, outros menos – tais como: o território da arte informal (arte informal, arte bruta e tachismo); abstracionismo informal; Informal/informe/informalismo: conceitos a serem pensados; a forma na arte; compreensão da pintura moderna no que tange a processos pictóricos; a pintura informal enquanto expressão radical da ruptura com a figuração na arte moderna; mudança paradigmática na produção pictórica ocidental; colapso do paradigma tradicional da cultura ocidental e, nesse sentido, colapso do paradigma tradicional da pintura; pintura informal como expressão de uma crise/reação a uma crise; a Europa do pós-guerra e o surgimento de uma nova pintura/uma nova concepção de pintura e de forma artística; na França dos anos 1940-

¹¹¹⁰ Pós-graduanda em Artes Visuais, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica de Arte do Instituto de Artes da UNICAMP. É bacharela e licenciada em Filosofia e também graduada em Educação Artística – Artes Plásticas pela UNESP.

50, artistas atualizam uma relação com a civilização ocidental, operam uma passagem radical da arte de até então para uma “arte outra”.

Pintura informal e crise da tradição pictórica ocidental

As profundas rupturas e transformações ocorridas na produção artística ocidental a partir da segunda metade do século XIX e ao longo do século XX são de grande relevância. Considerando esse contexto de rupturas radicais em relação à arte tradicional – tanto no plano das temáticas/problemáticas tratadas pela arte quanto no plano técnico, linguístico, formal e estético –, vale destacar as transformações ocorridas no campo da pintura, as quais se expressam nas novas concepções de pintura/quadro/espaço pictórico e nas práticas de dissolução da figuração tradicional na emergência de novos modos de figurar e até mesmo, num extremo de ruptura, na negação completa da figuração. Nesse sentido, a prática pictórica ocidental transita da representação de temáticas míticas, sacras e aristocráticas para a representação da nova realidade moderna, da vida cotidiana industrializada e urbana, do quadro com superfície tridimensional ilusionista com imitação *trompe-l'oeil* para modos de dissolução desse modo de figurar.

Os impressionistas e pós-impressionistas deixam a pincelada mais solta e aparente, os expressionistas praticam a deformação para gerar contundência em seus processos figurativos e os fauvistas estruturam o plano pictórico com a simplificação da forma e o uso expressivo da cor pura. Os cubistas decompõem a figuração e em suas composições “desaparecem os últimos resíduos do espaço clássico”¹¹¹¹, já os surrealistas, com sua poética do automatismo, tornam o plano pictórico um espaço de “extrinsecação imediata do fluxo psicofisiológico”¹¹¹². Com os abstracionistas, dos russos aos holandeses, concretiza-se a autossuficiência do espaço pictórico numa completa independência deste em relação à aparência do mundo exterior. Gradativamente, a obra de arte pictórica torna-se objeto-espaço voltado para si mesmo, autorreferente, a pintura se emancipa da prática mimética, das “referências extrapictóricas da velha arte ilusionista”¹¹¹³, ocorre em seu campo a perda progressiva do conteúdo e forma figurativos.

¹¹¹¹ MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas do século XX*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 183.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 159.

¹¹¹³ GREENBERG, Clement. “Abstrato, representacional e assim por diante”. In: CHIPPE, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 591.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Nessa desvinculação da tradição pictórica o campo da pintura transformou-se pelas práticas gestuais de construção da imagem, deformação, decomposição, abstração e pelo completo abandono da figuração e recusa da representação. Este abandono e recusa fizeram-se presentes na produção pictórica do pós-Segunda Guerra na Europa a qual apresentou práticas pictóricas profundamente transformadoras da concepção e execução da pintura, práticas que produziram “*un art autre*”¹¹¹⁴ ao atender a “outros valores, responder a uma outra definição, obediente a uma outra lógica e não à arte tradicional”¹¹¹⁵, uma arte outra porque totalmente desvinculada do paradigma tradicional figurativo e representacional, uma arte informal, bruta, matérica, na qual a forma é subordinada à matéria, não se tratando mais de realizar sobre o suporte uma forma previamente concebida, mas de deixá-la surgir a partir da matéria¹¹¹⁶.

Nesse sentido, a pintura informal – dita informal – faz-se como um acontecimento de mudança paradigmática na arte ocidental por produzir uma ruptura radical com a figuração e produzir uma nova prática pictórica, uma nova concepção de pintura e de forma artística, o que ocorre num momento de aprofundamento de crise da cultura ocidental.

*

Nos finais do século XIX Nietzsche anunciou uma profunda crise pela qual a cultura ocidental atravessava e continuaria, segundo seu prognóstico, a atravessar. Em suas palavras,

Esse futuro pronuncia-se em cem sinais, esse destino anuncia-se por toda parte; para essa música do futuro, todos os ouvidos estão afinados. Toda a nossa cultura europeia move-se já, desde há muito, com a tortura de uma tensão, que cresce de década a década, como se estivesse encaminhando-se para uma catástrofe: inquieta, violenta, precipitada.¹¹¹⁷

Encerra-se assim o século XIX, com o filósofo genealogista e crítico da cultura expondo a *décadence* da cultura ocidental, decadência visto que os valores que fundamentam e sustentam essa cultura se desvaloram. Razão, Deus, verdade são valores que a tradição cultivou mas que agora se mostram cada vez mais problemáticos e esvaziados, e a Europa da transição do século XIX para o XX acaba por tornar-se o cenário de uma civilização que ruma

¹¹¹⁴ Expressão de Michel Tapié.

¹¹¹⁵ DAMISCH, Hubert. “L’informel”. In: *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la Peinture*. Paris: Seuil, 1984, p. 131, tradução minha.

¹¹¹⁶ VALLIER, Dora. *L’art abstrait*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2012, p. 248, tradução minha.

¹¹¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 23.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

em direção a grandes catástrofes e ao seu próprio colapso. Não teria Nietzsche razão ao elaborar esses diagnóstico e prognóstico? Já na segunda década do novo século eclode uma guerra de dimensão inédita, uma guerra mundial, e um pouco mais de duas décadas depois outra, de dimensão também inédita, duas catástrofes que não deixariam de ser expressões de um colapso da civilização ocidental, mais precisamente de um colapso de seu princípio fundador: sua crença na razão.

Além de acontecimentos da dimensão de duas guerras mundiais, sintomas do abalo da civilização também se explicitaram pela produção artística. É exatamente nesse momento histórico que a arte ocidental se refaz profundamente, surgem no campo das produções artísticas inovações das mais diversas que abalam completamente a estrutura da arte da tradição. Caberia, portanto, perguntar: não seria a arte moderna uma expressão desse colapso civilizacional e uma reação a ele, uma tentativa dos artistas de se encaminharem para outras possibilidades de visão e construção de mundo, vida, existência para além desse mundo arruinado? Não seriam os artistas modernizadores da arte testemunhos da “situação de crise que estava prestes a se manifestar como fato geral da cultura”¹¹¹⁸? Quanto a isso, por exemplo, Mario de Micheli afirmou:

Van Gogh, Ensor, Munch: três artistas, três destinos, três homens que o fio de uma história relaciona, mesmo sendo diferentes em termos de consciência, de temperamento e de ambiente de formação. Neles, com certeza entre os maiores artistas de seu tempo, as marcas da crise do século XIX se manifestaram com particular evidência e antes de ocorrer em outros: eram marcas de uma crise europeia. Encerrava-se, dessa maneira, uma época e outra começava. Problemas de alcance histórico excepcional colocavam-se diante das nações e dos povos. Outras forças entravam em jogo. Os sintomas da crise, dali a pouco, ampliar-se-iam para a crise propriamente dita. Como iriam se comportar os intelectuais? Que caminhos iriam trilhar os artistas? Essa é a pergunta que pairava no início do século [XX].¹¹¹⁹

Que caminhos iriam trilhar os artistas? Um deles seria o da ruptura com a figuração.

Na nova arte chegou-se

a repelir a grande herança figurativa da Europa ocidental. Nessa atitude [...] enraízam-se as buscas poéticas da verdadeira vanguarda, a aspiração a um estado de pureza, o desejo de encontrar uma linguagem virgem, fora da tradição, a essa altura já contaminada e transformada em baixo patrimônio da arte oficial.¹¹²⁰

¹¹¹⁸ MICHELI, op. cit., p. 26.

¹¹¹⁹ Ibid., p. 37.

¹¹²⁰ Ibid., p. 53.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Aspiração a um estado de pureza, desejo de encontrar uma linguagem virgem, fora da tradição, não foi essa uma necessidade que se manifestou intensamente entre os artistas que produziram na França no período da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra? Nesse momento tão desolador, de horror humano, de angústia, de profunda desilusão, de aprofundamento drástico da crise/decadência da civilização não precisaram os artistas buscar um mundo bruto, uma realidade não determinada pelas categorias da tradição, pelo cânone racional ocidental, e um puro exprimir e não mais representar? Nessa direção colocaram-se os artistas que produziram o que veio a ser denominado de arte informal, uma arte do informe, da “matéria indeterminada, não ainda informada”¹¹²¹. Nesse sentido,

situando a arte num nível pré-linguístico e pré-técnico, a atividade do artista reduz-se ao gesto, a obra à matéria não formada, mas ainda assim animada e significante. [...] na matéria o artista realiza sua realidade humana.¹¹²²

É no contexto de horror da guerra que Jean Fautrier produz sua série *Otages*, “uma série de quadros [...] compostos de espessas massas de tinta espalhadas com a colher”¹¹²³, uma série que faz dele, segundo Argan, “o intérprete de toda uma trágica situação europeia, determinada pela opressão nazista”¹¹²⁴. Nessa série “a figura se impõe, em sua incompletude e assimetria constitutivas, como o ideograma da tortura, do corpo despedaçado”¹¹²⁵. No trabalho do artista francês, “o quadro serve de cofre às formas, ao gesto, à matéria que nele tenta viver”¹¹²⁶. Chama a atenção

a ênfase que Fautrier colocava sobre a matéria. Seus quadros, em vez de atrair o olhar, o repulsa, trancados numa espécie de mudez e de recusa – recusa da forma que a massa de empastelamento destrói, recusa da cor que os tons desbotados remetem ao cinza.¹¹²⁷

Também produz nesse contexto o artista Wols, Alfred Otto Wolfgang Schulze, alemão que viveu em Paris e que passou por experiência de ser internado em um campo durante a

¹¹²¹ DAMISCH, op. cit., p. 135, tradução minha.

¹¹²² ARGAN, Giulio Carlo. “A crise da arte como ‘ciência européia’”. In: *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 541.

¹¹²³ CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 616.

¹¹²⁴ ARGAN, op. cit., p. 543.

¹¹²⁵ DAMISCH, op. cit., p. 133, tradução minha.

¹¹²⁶ BONFAND, Alain. *A arte Abstrata*. Tradução de Denise P. Lotito. Campinas, SP: Papirus, 1996, p. 99.

¹¹²⁷ VALLIER, op. cit., p. 250-251, tradução minha.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

guerra. Wols produz em seus últimos anos de vida, entre 1946 e 1951, desenhos em aquarela com “traços convulsivos”¹¹²⁸, obedecendo apenas a “pulsações interiores”¹¹²⁹. Aqui

não é mais um artista que reflete a forma, mas um homem que busca exprimir o que não tem forma mas que existe: sua angústia [...]. A pintura de Wols tende mais e mais a se tornar a expressão [de uma] patética da existência [...]. Assim, em 1946-47, seguidos das aquarelas, nascem os grandes quadros pintados a óleo onde a cor se aglutina, flui, onde a forma é destruída à medida que ela aparece.¹¹³⁰

Jean Dubuffet, por sua vez e nesse contexto, produz suas *Hautes Pâtes*, “pinturas com camadas de tintas espessas, pastosas”¹¹³¹. O artista e teórico opositor declarado da cultura convencional e produtor de “arte bruta”, “explorador persistente das possibilidades oferecidas por materiais e superfícies”¹¹³², buscou em procedimentos pictóricos fazer deixar a própria imagem se produzir pelos próprios elementos de seus suportes, “sem que intervisse nenhum meio interposto”¹¹³³. Consistia, portanto, conforme afirmado por ele em 1957, em imagem “primordialmente imediata, purificada de toda alteração de transcrição, de todo começo de interpretação, impecavelmente bruta”¹¹³⁴.

Surge, pois, na produção pictórica dos anos 1940-50 na França, uma ênfase sobre a materialidade, sobre as possibilidades da matéria, um encontro do artista com as potências da matéria, um deixar emergir a forma a partir da matéria. Não é mais a forma previamente concebida que determinará a matéria, da matéria acontece a forma, o formar-se, o informar-se. Tem-se aqui uma nova concepção de criação de forma na arte, subverte-se o processo tradicional de criação de formas e o campo da produção artística abre-se para potências do mundo bruto se manifestarem, para se manifestarem dimensões da realidade não acolhidas pela arte estabelecida de até então. É momento de transgressão da velha forma, de reivindicação do informe¹¹³⁵, de abertura para novas capturas do real, capturas de dimensões abafadas pela consciência e formas da tradição. É momento de recusa e de transgressão da

¹¹²⁸ Ibid., p. 248, tradução minha.

¹¹²⁹ Id.

¹¹³⁰ Id.

¹¹³¹ CHIPP, op. cit., p. 616.

¹¹³² LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 64.

¹¹³³ DUBUFFET, Jean. “Empreintes”. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 628.

¹¹³⁴ Id.

¹¹³⁵ Aqui se remete a uma expressão de Didi-Huberman: “reivindicar o informe” em *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

civilização, de “regeneração cultural e espiritual”¹¹³⁶, momento de transgredir formas e de uma nova maneira de pensar as formas. Emprestando aqui e para encerrar uma passagem de Didi-Huberman:

Transgredir as formas não quer dizer [...] desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas [...]. Dizer que as formas “trabalham” em sua própria transgressão é dizer que esse “trabalho” [...] faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas.¹¹³⁷

Ao adentrar no campo dessa necessidade que se manifesta de abertura da forma na arte, a proposta de pesquisa aqui apresentada visa contribuir para uma análise da arte e cultura contemporâneas, para uma elucidação/reflexão sobre o quanto a arte, no caso a pintura, não é uma atividade passiva, mas parte do campo da reação, indagação e ação humanas sobre seu mundo imediato, uma reflexão que, por sua vez, pode auxiliar no entendimento dos desdobramentos e destino de nossa cultura ocidental, no entendimento de nossa trajetória no mundo enquanto civilização.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. “A crise da arte como “ciência européia””. In: *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BONFAND, Alain. *A arte Abstrata*. Tradução de Denise P. Lotito. Campinas, SP: Papirus, 1996.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la Peinture*. Paris: Seuil, 1984.

¹¹³⁶ GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p. 65.

¹¹³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 29.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. Tradução de Otacílio Nunes e Valter Pontes. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas do século XX*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

VALLIER, Dora. *L'art abstrait*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2012.

A éfrase revisitada em *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk

Thais Kuperman Lancman

O Museu da Inocência, romance de 2008 do autor turco Orhan Pamuk, é uma obra razoavelmente convencional em seus aspectos literários: um romance em primeira pessoa, cujos eventos são narrados de forma linear. A temática também é conhecida da literatura: uma voz masculina que relembra e lamenta um amor perdido. Kemal Bey, o protagonista, lembra de como se envolveu com sua prima, Füsün, membro de uma parte pobre da família.

O que diferencia *O Museu da Inocência* de outras narrativas contemporâneas é o fato de sua criação ter sido acompanhada pela elaboração de um museu de mesmo nome, localizado em Istambul no endereço em que se localiza, na obra literária, a residência de Füsün. O colecionismo do protagonista, convertido na exposição permanente do *Museu da Inocência*, mistura as memórias do relacionamento amoroso com as da elite turca a que Kemal Bey pertence, uma classe social que manifestava seus anseios modernizantes por meio de consumo, objetos, viagens.

Segundo Pamuk, museu e romance foram concebidos juntos, apesar de a inauguração do museu ter ocorrido apenas em 2012¹¹³⁸. Compreendemos *O Museu da Inocência* como um conjunto romance-museu, em que compreensão das partes só é possível por meio da visão de seu elemento homólogo em outro suporte. Essa ideia se insere na proposta de Lars Elleström¹¹³⁹ para a intermedialidade: é como se romance e museu estivessem ligados por uma ponte, e o que permite esse fenômeno é a existência de semelhanças e diferenças entre eles. Não haveria sentido essa ponte se falássemos de elementos essencialmente iguais, mas seria impossível estabelecê-la se fossem totalmente diferentes. Entende-las é o que permite que a tal ponte seja analisada.

Pamuk faz uso de diversos recursos para estabelecer a relação entre romance e museu, a começar pela nomeação idêntica. No museu físico, os objetos são exibidos em vitrines numeradas, que seguem a organização dos capítulos da narrativa, exibindo inclusive seus títulos. Além disso, o exemplar do livro é o ingresso do museu, contendo um espaço para que

¹¹³⁸ PAMUK, Orhan. *Turkish Writer Opens Museum Based on Novel*. Entrevista concedida a J. Michael Kennedy, 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/04/30/books/orhan-pamuk-opens-museum-based-on-his-novel-in-istanbul.html>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

¹¹³⁹ ELLESTRÖM, Lars. “As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermidiáticas”. In: DOMINGOS, ANA C. M.; KLAUCK, ANA P.; MELO, GLÓRIA M. G. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017, p. 51.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ele seja carimbado quando o visitante chega ao local. No espaço físico do *Museu da Inocência*, portanto, as pessoas são constantemente lembradas que a narrativa museal se remete a outra, literária. No romance, por sua vez, a éfrase se faz presente para estabelecer o elo com seu equivalente expositivo. Esse será nosso foco. Convém analisar *O Museu da Inocência* à luz das teorias contemporâneas a respeito da éfrase, considerando que as transformações – tanto na literatura quanto nas artes visuais – certamente acarretam em mudanças nos processos de transformação midiática quando nos referimos a esses dois fazeres artísticos.

A éfrase, *grosso modo*, reprodução do texto visual em texto verbal, é um recurso empregado desde os manuais de retórica gregos, que identificavam a descrição do Escudo de Aquiles, na *Ilíada*, como ocorrência inaugural do gênero. Desde então, passou de elemento da retórica para recurso literário, e teve seu uso quase que inteiramente restrito a poemas descritivos de pintura e escultura. Entretanto, as limitações da éfrase tanto ao texto poético quanto ao objeto artístico convencional foram diversas vezes questionadas, de forma a ampliar a compreensão do termo. Nesse sentido, destaca-se Claus Clüver:

*A ekphrasis verbaliza as percepções de um espectador real ou fictício de, ou reações a características de configurações visuais não-cinéticas. Ela lida com configurações que realmente existem ou sugere a existência percebida de tais configurações na realidade virtual ou fictícia. Seus materiais são puramente verbais, mas podem envolver a exploração de aspectos visuais do meio verbal. Produz uma imagem mental de configurações em um meio visual não-cinético, fazendo-as *anschaulich* sem literalmente mostrar nada. Implica o olhar de um espectador para esses objetos.*^{1140 1141}

Clüver reforça a ideia de éfrase como um recurso empregado de forma a fazer o leitor ou ouvinte produzir uma imagem mental de algo que está ausente ou sequer existe. Mais do que uma descrição de um objeto, trata-se da transmissão do olhar de um observador diante daquilo que é representado verbalmente e, nesse sentido, é incluída uma reflexão, não apenas uma descrição esquemática. O olhar sobre aquilo que está ausente, ou ainda, fazer alguém

¹¹⁴⁰ No original (tradução nossa): “Ekphrasis verbalizes a real or fictive viewer’s perceptions of, or reactions to, characteristic features of non-kinetic visual configurations. It deals with configurations that actually exist, or suggests the perceived existence of such configurations in virtual, or fictive, reality. Its materials are purely verbal, but may involve the exploitation of visual aspects of the verbal medium. It produces a mental image of configurations in a non-kinetic visual medium, making them *anschaulich* without literally showing anything. It implies a viewer’s gaze at these objects”.

¹¹⁴¹ CLÜVER, Claus. “A new look at an old topic: ekphrasis revisited”. In: *Todas as Letras Revista de Língua e Literatura*, v. 19, n. 1, 2017. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365/6406>>. Acesso em: 16 set. 2018, p.41.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“ver com seu olho mental”¹¹⁴² é o diferencial da écfrase, uma noção aliada ao conceito grego da enargia enquanto qualidade do texto ecfástico, “figura de pensamento que confere vivacidade à imagem verbal”¹¹⁴³.

A ideia de tornar o ausente visível é fortemente demarcada em *O Museu da Inocência* por meio da repetição das expressões “exibo aqui”, “aqui exponho” e similares, repetidas mais de oitenta vezes ao longo do romance:

Esta representação dos órgãos internos do corpo humano foi tirada de um anúncio do analgésico Paradison, exibido nas vitrines de todas as farmácias de Istambul na época, e a exponho aqui para mostrar ao visitante do museu onde a agonia do amor apareceu primeiro, onde se tornou mais pronunciada e, depois, até onde se espalhou.¹¹⁴⁴

No trecho citado, o narrador se dirige não apenas ao leitor, mas ao leitor enquanto visitante hipotético do museu físico. Assim, os objetos do museu que se referem ao capítulo em questão – o mapa das dores do amor de Kemal – é descrito e passível de ser imaginado. Embora se trate de uma passagem curta, os elementos visuais são fortes: o fato de ser um anúncio antigo de analgésico, a ideia de alguns pontos identificados em um modelo humano, fazem parte do imaginário coletivo. O repertório do leitor cumpre um papel importante completando eventuais lacunas. Por exemplo, o narrador não diz os lugares específicos em que sentia a agonia do amor, porém alguém que já teve uma decepção amorosa completa a ilustração mental com sua própria experiência.

Ainda de acordo com a definição de écfrase proposta por Clüver, há a descrição do objeto ausente somada à percepção, que aqui se converte em explicação e justificativa daquilo que está exposto. O narrador cumpre também o papel de guia do museu imaginado pelo leitor. Ao ser levado em uma visita, o leitor-visitante tem reforçada a ideia de um olhar sobre os objetos expostos transmitido a ele, com o olhar de seu olho mental orientado com precisão, indicando não apenas o que é observado, mas também aproximando em detalhes, estabelecendo uma ordem.

Em sentido amplo, a intermedialidade se ocupa dos fenômenos entre mídias, envolvendo o cruzamento de fronteiras ou o estabelecimento de zonas fronteiriças, ainda que difusas, diferenciando-a daqueles que poderiam ser identificados com os prefixos: intra e

¹¹⁴² WEBB, Ruth. “Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre”. In: *Word & Image*, v. 15, n. 1, p. 7-18, jan. 1999, p. 15.

¹¹⁴³ RODOLPHO, Melina. “Écfrase e evidência”. In: *Letras Clássicas*, v. 18, n. 1, p. 94, 2 ago. 2014, p. 95.

¹¹⁴⁴ PAMUK, Orhan. *O Museu da Inocência*. Tradução de Sergio Flaksman. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 165.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

trans. Rajewsky propõe uma categorização de fenômenos intermediáticos, ou seja, uma abordagem da intermedialidade “como categoria para análise concreta de textos ou de outros produtos”¹¹⁴⁵. Uma abordagem sincrônica, embora não desconsidere aspectos históricos, tanto do fenômeno em si, quanto das configurações das mídias em questão e da conceituação de arte e mídia de produtores e receptores. Nesse contexto, Rajewsky propõe três subcategorias:

Transposição midiática, em que ocorre a transformação de um produto ou seu substrato em uma produção em outra mídia. Há, portanto, uma concepção genética de intermedialidade, ligada ao modo de produção de um original e à mudança que ocorre com a passagem para outra mídia.

Combinação de mídias, que une pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação. Essa categoria tem a intermedialidade como conceito comunicativo-semiótico, com as diferentes mídias compondo a construção de significado de maneira particular, considerando a materialidade dos diferentes elementos constitutivos.

Referências intermediáticas, a evocação ou imitação de aspectos de uma mídia em outra. São estratégias de construção de sentido, diferente da combinação de mídias pois o produto final tem apenas uma mídia materialmente presente.

As subcategorias estabelecidas por Rajewsky não são estanques, sendo comum a identificação de um fenômeno com mais de uma delas ou até mesmo com as três, de forma que a classificação ocorra em função dos objetivos do estudo em questão. Rajewsky inclusive exemplifica com a *écfrase* essa observação, dizendo que ela se situa entre transposição midiática e referência intermediática. Entretanto, gostaríamos de expandir essa reflexão, com base em *O Museu da Inocência*. Em certa medida, há uma transposição quando consideramos que a obra literária se transforma em museu e vice-versa. Isso é notado quando o texto sinaliza não apenas a disposição dos objetos, mas também as escolhas curatoriais e como elas dialogam com a narrativa. No sentido oposto, também podemos dizer que há, no conteúdo expositivo, o resultado de uma transformação do romance literário em museu:

Para refletir a síntese das delícias e inspirações tradicionais extraídas das revistas francesas de decoração preferidas por Sibel e Nurcihan, a cesta de piquenique aqui exposta – contendo uma garrafa térmica cheia de chá, folhas de parreira recheadas numa caixa de plástico, ovos cozidos, algumas garrafas de Meltem e esta elegante toalha de mesa que Zaim herdou da avó – evoca a excursão dominical que fizemos e talvez proporcione ao visitante algum

¹¹⁴⁵ RAJEWSKY, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. In: *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 6, 2005, p. 51.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

alívio da opressiva sucessão de cenários de interior, além da minha própria agonia. Mas nem o leitor nem o visitante devem imaginar de maneira alguma que eu tenha conseguido esquecer a minha dor nem por um instante sequer.¹¹⁴⁶

Uma vez que Rajewsky classifica essa categoria como genética, ligada ao modo de produção das obras, situar a éfrase em *O Museu da Inocência* como uma transposição midiática de mão dupla torna-se incompatível. A criação simultânea da narrativa e do museu não comporta a noção de uma produção em uma mídia transformada em outra. A definição de Heffernan para éfrase, representação verbal de representação visual¹¹⁴⁷, se adequa ao que observamos na narrativa de Pamuk: o texto verbal representa o elemento visual que, explicitamente, é construído de maneira a representar uma história. O diferente, aqui, é que essa história é aquela construída verbalmente, narrativa literária, não se tratando de uma representação artística da realidade e/ou da natureza.

A éfrase enquanto referência intermediária também é relevante ao pensarmos a produção de Pamuk, uma vez que, como observado na citação anterior, museu e romance imitam aspectos um do outro como estratégia de construção de sentido. A organização do museu em capítulos, por exemplo, é uma imitação do romance. Na obra literária, as passagens efrásticas trazem para o leitor o museu físico. Há um caráter performativo desses trechos, que envolvem a narração da visita, como se a leitura fosse visita. Dessa forma, entende-se que a forma de narrar o museu – e não descrever, pois é também narrativa a visita, paralela ao romance de Kemal Bey e Füsün – é uma referência intermediária.

Embora ignorada por Rajewsky, a ideia de éfrase como combinação de mídias é pertinente no caso de *O Museu da Inocência*, uma vez que lidamos com um conjunto em duas mídias, romance e museu, não um produto final em apenas uma mídia. Embora nosso foco seja a éfrase, portanto o texto literário, não há como não considerarmos o conjunto em sua análise. A materialidade dos elementos constitutivos da obra como um todo, com suas particularidades, são a base da construção de Pamuk para esse conjunto, reforçando a visão de Elleström a respeito da compreensão da intermedialidade enquanto fenômeno particular.

Falamos em narrar o museu pois estudar a éfrase narrativa é ultrapassar a dicotomia estabelecida entre narrar e descrever. Trata-se da ruptura de duas convenções: a primeira é essa diferença, fundamentada por autores como Genette, segundo o qual “a descrição é uma

¹¹⁴⁶ PAMUK 2011, p. 169.

¹¹⁴⁷ HEFFERNAN, James Anthony Walsh. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Paperback ed. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2004, p. 7.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada”¹¹⁴⁸. A segunda é que a éfrase é descrição e, mais do que isso, quase que exclusivamente realizada em poesia.

Para entender a éfrase narrativa, é preciso retomar as reflexões de Lessing a partir do Laocoonte: “É portanto certo: a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista”¹¹⁴⁹. O esforço de Pamuk, então, seria o de levar elementos de uma representação espacial para uma representação temporal. Os fatos se desenrolam e, ao leitor ou visitante, são apresentados os objetos que simbolizam esses momentos, dispostos no espaço, mas aqui sujeitos ao tempo. A narrativa ultrapassa os objetos expostos, bem como a visitação ao museu agrega leituras que vão além da obra literária. Segundo Yacobi:

Assim, o escritor efrástico, como artista do tempo, é livre, com efeito, a explicar as implicações narrativas da imagem no discurso narrativo real com uma extensão e uma sequência determinadas e um enredo.^{1150 1151}

Indo além das implicações descritas por Yacobi, porém sem descartá-las pois, como visto, Pamuk faz uso delas, não se trata apenas de ter no objeto alvo de éfrase elementos a serem explicados, ou a partir do qual o enredo se desenvolve. Em diversos casos, não se trata de um objeto de caráter simbólico, como o mapa da agonia do amor, e sim objetos que o narrador apresenta como aqueles que são, materialmente, a história: “Aqui exponho o colarinho do pijama que meu pai usava naquela noite, e um dos seus chinelos, que me basta ver para ficar muito triste”¹¹⁵². Quando objetos são descritos em *O Museu da Inocência*, como representantes no museu do momento análogo narrado no romance, a éfrase então não pode ser caracterizada como descritiva ou narrativa, a separação entre os dois não faz sentido. Pensamos, então, na éfrase como princípio literário e não como recurso ou ferramenta, como propõe Paulo Martins¹¹⁵³ e Heffernan¹¹⁵⁴.

O uso reiterado de “aqui exponho”, “exibo aqui” e outras expressões marcam as passagens efrásticas no texto como se a emoldurassem. Na representação visual do museu,

¹¹⁴⁸ GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 265.

¹¹⁴⁹ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

¹¹⁵⁰ No original (tradução nossa): “So the ekphrastic writer, as time-artist, is free, in effect urged, to spell out the narrative implications of the image into actual narrative discourse with a determinate extension and sequence and plot”.

¹¹⁵¹ YACOBI, Tamar. “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”. In: *Today*, v. 16, n. 4, 1995, p. 613.

¹¹⁵² PAMUK, 2011, p. 201.

¹¹⁵³ MARTINS, Paulo. “Uma visão periegemática sobre a éfrase”. In: *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 29, n. 2, p. 199.

¹¹⁵⁴ HEFFERNAN, op.cit., p. 3.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

podemos dizer que as expressões são o equivalente às vitrines em madeira e vidro. Para nossa análise, elas são importantes pois correspondem aos marcadores textuais que indicam as passagens efrásticas, ou pelo menos, mais intensamente efrásticas. Uma vez que todo o romance é, de certa forma, reprodução do museu e vice-versa, então as passagens demarcadas com essas expressões são momentos agudos dessa relação intermedial, porém sem que seja possível excluir todo o resto de uma leitura conjunta. Seguindo a classificação proposta por Valerie Robillard¹¹⁵⁵, os trechos demarcados com essas expressões, ou aqueles em que o narrador se dirige ao visitante do museu, seriam aqueles que se inserem na classificação de éfrase representativa, os mais fortemente intertextuais. Em momentos em que não há o marcador, podemos notar a presença da éfrase atributiva, a menos intertextual das categorias propostas, por exemplo:

Entrava e ia direto até a xícara de chá, o prendedor de cabelo esquecido, a régua, a escova de cabelo, a borracha, a caneta esferográfica – qualquer talismã que remontasse àqueles dias felizes em que nos sentávamos lado a lado.¹¹⁵⁶

Não há, nesse trecho, referência direta ao museu, porém nota-se a relação estabelecida por meio da ação de Kemal Bey, seu apego a objetos como forma de lembrar momentos específicos de sua vida – *leitmotiv* do museu construído. Por isso, é possível dizer que passagens desse tipo também são efrásticas, porém situadas no extremo oposto em relação à éfrase representativa, aquela que dispõe de marcadores textuais precisos.

Reforça essa leitura mais ampla da éfrase, como um princípio literário que permeia a obra de Pamuk, como outras, a ideia do romance como um catálogo do museu:

Foi nessa noite que entendi que meu museu precisaria de um catálogo anotado, relatando em detalhe a história de cada objeto. Não havia dúvida que isso haveria de constituir a história de meu amor pro Füsün e de minha veneração [...] Noutras palavras, um escritor poderia empreender a composição do catálogo da mesma forma como poderia escrever um romance. Mas, não tendo desejo de escrever eu mesmo um livro assim, perguntei: “quem poderia fazê-lo por mim?”¹¹⁵⁷

A éfrase é a estratégia adotada pelo autor para que o romance seja também um catálogo. A fronteira entre gêneros tornada difusa é análoga à zona fronteira e sem limites claros entre narração e descrição, representação verbal e representação virtual. E também

¹¹⁵⁵ ROBILLARD, Valerie K. “In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach”. In: ROBILLARD, Valerie K.; JONGENEEL, Else. *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998, p. 53-72.

¹¹⁵⁶ PAMUK, 2011, p. 197.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 541.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

oferece uma reflexão a respeito da produção contemporânea, que identificamos com a poética pós-moderna segundo Hutcheon:

O pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia.¹¹⁵⁸

Para Hutcheon, há nas manifestações culturais da pós-modernidade uma presença constante do passado e do histórico¹¹⁵⁹, que se dá por meio da subversão dos conceitos previamente instaurados, algo que identificamos nas produções contemporâneas. Ao lidar com a ideia de uma memória elaborada por meio de museu, e de um romance que é catálogo e narrativa, Pamuk discute a construção do passado, como trajetória do indivíduo e da classe social em que se insere. Por meio do conjunto romance-museu, o passado é questionado. A instabilidade do gênero a que a obra pertence corrobora com essa situação.

Também podemos pensar nessa instabilidade sob a perspectiva da ficção. A éfrase, ao conduzir a imaginação do leitor para um museu que existe de fato, é responsável também por mover o leitor rumo à realidade, tirando-o da ficção. Entretanto, é um jogo complexo, pois a virada não é completa. Personagens e a relação entre eles permanecem no universo ficcional, porém o que dá corpo à narrativa – o colecionismo de Kemal Bey, a materialidade de seu amor por Füsün convertida em museu – constitui o arcabouço da narrativa.

Conforme o romance se desenvolve, chegando à narrativa da construção do *Museu da Inocência*, os objetos e, portanto, as passagens efrásticas, progressivamente se revelam como aquilo que sustenta o romance. A memória, transformada em elaboração material, com seus aspectos fetichistas e metafóricos, é ao mesmo tempo ficção e não-ficção: ficção, pois é história criada, não-ficção, como o ponto de partida é o vivido, e a reunião obsessiva de objetos revela um desejo do narrador em transmitir uma certa verdade, uma narrativa definitiva e plena.

Há poucas conclusões definitivas diante da análise da éfrase em *O Museu da Inocência*. A principal delas é a possibilidade de situar os estudos dessa obra na teorização existente, os quais incluem questões fundamentais para os aspectos intermediais da obra, a

¹¹⁵⁸ HUTCHEON, Linda. *A Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 21.

¹¹⁵⁹ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ver, a importância da espacialidade e o olhar performativo transmitido ao leitor, considerando seu papel concomitante de visitante do museu.

Ademais, a análise do papel da éfrase, uma vez delimitada, nos leva a uma reflexão mais ampla sobre a literatura contemporânea, entendendo que o texto efrástico intensifica questionamentos acerca da consolidação de gêneros literários e do jogo de incertezas que permeia a produção literária dos nossos tempos. Nossa hipótese é que a relação revelada pela éfrase ilustra os mecanismos adotados pela ficção em diferentes níveis, atribuindo diferentes papéis ao factual, ao inventado, ao rememorado.

Referências Bibliográficas

CLÜVER, Claus. “A new look at an old topic: ekphrasis revisited”. In: *Todas as Letras Revista de Língua e Literatura*, v. 19, n. 1, 2017.

ELLESTRÖM, Lars. “As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermediárias”. In: DOMINGOS, ANA C. M.; KLAUCK, ANA P.; MELO, GLÓRIA M. G. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008.

HEFFERNAN, James Anthony Walsh. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Paperback ed. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2004.

HUTCHEON, Linda. *A Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MARTINS, Paulo. “Uma visão periegemática sobre a éfrase”. In: *Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 29, n. 2, 2016.

PAMUK, Orhan. *O Museu da Inocência*. Tradução de Sergio Flaksman. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Turkish Writer Opens Museum Based on Novel*. Entrevista concedida a J. Michael Kennedy, 2012. Disponível em:

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

<<https://www.nytimes.com/2012/04/30/books/orhan-pamuk-opens-museum-based-on-his-novel-in-istanbul.html>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

RAJEWSKY, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. In: *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 6, 2005.

ROBILLARD, Valerie K. “In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach”. In: ROBILLARD, Valerie K.; JONGENEEL, Else. *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

RODOLPHO, Melina. “Écfrase e evidência”. In: *Letras Clássicas*, v. 18, n. 1, 2 ago. 2014.

WEBB, Ruth. “Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre”. In: *Word & Image*, v. 15, n. 1, jan. 1999, p. 7-18.

YACOBI, Tamar. “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”. In: *Poetics Today*, v. 16, n. 4, 1995.

**Memória e história, presente e passado: a imagem do Monumento às
Bandeiras nas obras de Jaime Lauriano e Maria Thereza Alves**

Thiago Gil¹¹⁶⁰

O presente artigo faz parte de um projeto de pesquisa em curso, realizado em conjunto com o Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, que propõe uma revisão crítica da história do *Monumento às Bandeiras* (1920-1953), realizado pelo escultor Victor Brecheret, em São Paulo. Essa revisão se baseia, por um lado, em obras de artistas brasileiros contemporâneos que se utilizam da imagem do monumento e, por outro, nos diferentes modos de circulação da imagem do monumento na sociedade contemporânea, da mídia impressa (jornais, revistas) ao Instagram; de pinturas murais espalhadas pela cidade às reproduções da obra em diferentes objetos de recordação (canecas, chaveiros, cartazes, miniaturas)¹¹⁶¹.

Como base conceitual dessa investigação está o entendimento de que o *Monumento às Bandeiras*, além de um monumento escultórico específico, patrimônio da cidade de São Paulo, é também documento¹¹⁶² de um processo iniciado ainda no século 19, de construção e consolidação da figura do bandeirante no imaginário paulista. Um processo que, nas últimas duas décadas, parece estar vivenciando um momento de crise e possível superação, como atestam algumas manifestações políticas que ocuparam o monumento, denunciando-o como uma celebração do genocídio dos povos indígenas no Brasil¹¹⁶³. Trata-se de um esforço para

¹¹⁶⁰ Doutor em História, Crítica e Teoria da Arte pela Universidade de São Paulo (2018), com pesquisa sobre a relação de Oswald de Andrade com as artes visuais. Mestre na mesma linha de pesquisa (USP, 2012), com estudo sobre a percepção do movimento surrealista no Brasil. Entre 2011 e 2016, foi colaborador da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural como pesquisador e redator. É autor do livro *Uma Brecha para o Surrealismo* (Alameda, 2015). É Coordenador de Pesquisa e Difusão na Fundação Bienal de São Paulo, onde trabalha desde 2013.

¹¹⁶¹ Um primeiro resultado dessa investigação foi apresentado na forma de uma disciplina de pós-graduação, ministrada no primeiro semestre de 2019, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP.

¹¹⁶² Esse entendimento do monumento como documento tem como referência o capítulo “Documento/Monumento”, do livro *História e Memória*, de Jacques Le Goff. (Cf. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 525-539).

¹¹⁶³ Entre essas manifestações, merece destaque aquela ocorrida em 2 de outubro de 2013, contra a Proposta de Emenda à Constituição 215, que transferia do poder Executivo para o Legislativo a decisão final sobre processos de demarcação de terras indígenas, além de possibilitar a revisão de terras já demarcadas. Os manifestantes saíram da Avenida Paulista, caminharam até o Monumento às Bandeiras e escalaram a escultura, onde estenderam faixas contra o fim do genocídio indígena. A base do monumento foi pichada com a inscrição “bandeirantes assassinos” e algumas figuras foram marcadas com tinta vermelha. Alguns dias depois da manifestação, o líder indígena Marcos Tupã publicou o texto “Monumento à resistência do povo guarani”, onde apresenta uma interpretação das intervenções no monumento, do ponto de vista indígena. O texto pode ser lido

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

compreender o *Monumento às Bandeiras* como *processo*, ou seja, como algo inacabado, que não se encerrou no dia 25 de janeiro de 1953, quando a escultura foi oficialmente inaugurada e entregue à população de São Paulo, abrindo as celebrações do IV Centenário da cidade, que ocorrem no ano seguinte. O monumento e seus significados para a sociedade paulistana seguiram e seguem sendo reinventados a cada novo uso imaginado, tanto para a obra, fisicamente, no local onde está instalada¹¹⁶⁴, quanto para sua imagem, que hoje circula com um volume e intensidade jamais imaginados por Brecheret.

No que diz respeito à presença da imagem do *Monumento às Bandeiras* em obras de artistas contemporâneos, na primeira etapa da pesquisa foi possível identificá-la em obras de oito artistas, atuantes entre as décadas de 1970 e os dias de hoje. Neste texto, serão discutidos alguns trabalhos de Maria Thereza Alves¹¹⁶⁵ e Jaime Lauriano¹¹⁶⁶.

Artistas de gerações, formação e trajetória distintas, Alves e Lauriano têm em comum, além do fato de terem nascido em São Paulo, o interesse por colocar em prática uma reavaliação da posição ocupada por negros e indígenas não apenas na sociedade brasileira contemporânea, mas também nas narrativas históricas que sustentaram – e ainda sustentam – uma ideia de identidade nacional. Lançando mão de estratégias e processos diversos, ambos assumem que essa identidade, construída em torno de uma noção problemática de “democracia racial”, tem sustentado políticas de exclusão, genocídio e silenciamento de grupos sociais marginalizados. Serão discutidos aqui dois trabalhos de cada artista que utilizam a imagem do *Monumento às Bandeiras*.

A instalação *Eu e os Matarazzo*, realizada em 2014, por Maria Thereza Alves, configura-se como um *site specific*, pela relação que guarda com o lugar onde foi exposta pela primeira vez, na mostra *Made by... Feito por brasileiros*. Não somente por estar fisicamente ligada ao local, mas também porque a biografia da artista está.

em: <<https://revistaforum.com.br/noticias/monumento-as-bandeiras-homenageia-genocidas-que-dizimaram-nosso-povo-diz-lideranca-indigena/>>. Acesso em 5 de novembro de 2019.

¹¹⁶⁴ Um exemplo, entre muitos outros, ocorreu durante o Festival de Luzes de São Paulo, entre 17 e 19 de agosto de 2018, quando a produtora Visualfarm realizou uma intervenção com projeções de luzes e som no *Monumento às Bandeiras*, criando a ilusão de que as figuras caminhavam pelo sertão do país.

¹¹⁶⁵ Maria Thereza Alves (1961) estudou arte na Cooper Union, em Nova York, para onde se mudou ainda criança. Desde a década de 1980, desenvolve um trabalho que borra os limites entre a prática artística e o engajamento na luta por visibilidade e por direitos dos povos indígenas no Brasil. Em 1986, participou da fundação do Partido Verde (PV), no Rio de Janeiro. Atualmente, vive em Berlim.

¹¹⁶⁶ Jaime Lauriano (1985) graduou-se em arte em São Paulo, em 2010. Desde 2013, participa de mostras coletivas e individuais em São Paulo e no Rio de Janeiro, com audiovisuais, objetos e instalações que apresentam na própria materialidade dos trabalhos questionamentos sobre a violência institucional que marca a formação histórica da sociedade brasileira.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Por isso, antes de discutir o trabalho, faz-se necessário apresentar o contexto daquela mostra, que não ocorreu no espaço de uma instituição cultural, mas nas ruínas do Hospital Matarazzo, como ficou conhecido o antigo Hospital Umberto Primo, inaugurado em 1904, em São Paulo, no bairro da Bela Vista. O Hospital ocupava uma área de 27.419 m², incluindo capela e maternidade, e teve seu conjunto arquitetônico, projetado pelo arquiteto italiano Giulio Micheli, tombado como bem cultural de interesse histórico e arquitetônico da cidade de São Paulo em 1986. Sua construção foi financiada por Francesco Matarazzo (1854-1937), italiano que chegou ao Brasil em 1881 e tornou-se proprietário do maior complexo industrial da América Latina à época de seu falecimento, as Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo. Com a falência da entidade beneficente que o mantinha, o Hospital foi vendido para o fundo previdenciário do Banco do Brasil, em 1996.

Naquele momento existiam projetos de reestruturação do espaço para uso comercial, mas demandavam a revisão dos termos de tombamento do complexo, que impedia a construção de edificações que o descaracterizassem. Até a solução do problema, o espaço ficou abandonado, chegando a ser ocupado por trabalhadores sem-teto no fim da década de 1990. Em 2011, o Groupe Allard, um grupo de investimento sediado na França, adquiriu o imóvel por 117 milhões de reais e iniciou negociações com o Ministério Público Estadual para que o tombamento fosse revisto, permitindo a implementação de um projeto – atualmente em fase final de execução – que previa a construção de uma torre projetada pelo arquiteto francês Jean Nouvel, abrigando um hotel de luxo. Além do hotel, o empreendimento terá ainda um centro comercial e um espaço dedicado a receber exposições de arte. Batizado de Cidade Matarazzo, o projeto prevê o início das atividades do hotel, que pertencerá à rede de hotéis e resorts Rosewood, para dezembro de 2019 e a entrega de todo o complexo para 2020.

Pouco depois do desembaraço do processo judicial de revisão dos termos de tombamento¹¹⁶⁷, em 9 de setembro de 2014, o Groupe Allard abriu a exposição *Made by... Feito por Brasileiros*, ocupando partes do antigo Hospital Matarazzo. Chamada de “invasão criativa”, a exposição reuniu cerca de 100 artistas brasileiros e estrangeiros, de diferentes

¹¹⁶⁷ Para uma análise do processo de revisão do tombamento, consultar: WATANABE, Elisabete Miiitko. “CONDEPHAAT: Revisão do tombamento do Hospital Umberto I - São Paulo”. In: BERNARDES, Maria Elena; HADLER, Maria Silvia Duarte (Org.). *Anais. VIII Seminário Nacional do CMU – Memória e acervos documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento*. Campinas, SP: Unicamp/Centro de Memória, 2016. Disponível em: <<https://www.cmu.unicamp.br/viiiiseminario/wp-content/uploads/2017/05/CONDEPHAAT-Revis%C3%A3o-do-tombamento-do-Hospital-Umberto-I-S%C3%A3o-Paulo-ELISABETE-MITIKO-WATANABE.pdf>>. Acesso em 5 de novembro de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

gerações, para celebrar, segundo o site do evento, “a criatividade brasileira e o renascimento do antigo Hospital Matarazzo”¹¹⁶⁸. Maria Thereza Alves foi uma das artistas convidadas pelo curador da mostra, o francês Marc Pottier.

Na instalação, Alves sobrepôs um conjunto de cartazes, cobrindo toda a superfície de uma parede interna do edifício. Alguns deles continham frases – como “Eu sou o exército” e “Mulher VIP até meia noite” –, outros apresentavam figuras, formando uma superfície caótica, semelhante a um muro voltado para a rua. Nessa superfície, a artista acrescentou um texto escrito em letra cursiva em folhas de papel também coladas como cartazes e um conjunto cinco imagens do *Monumento às Bandeiras*.

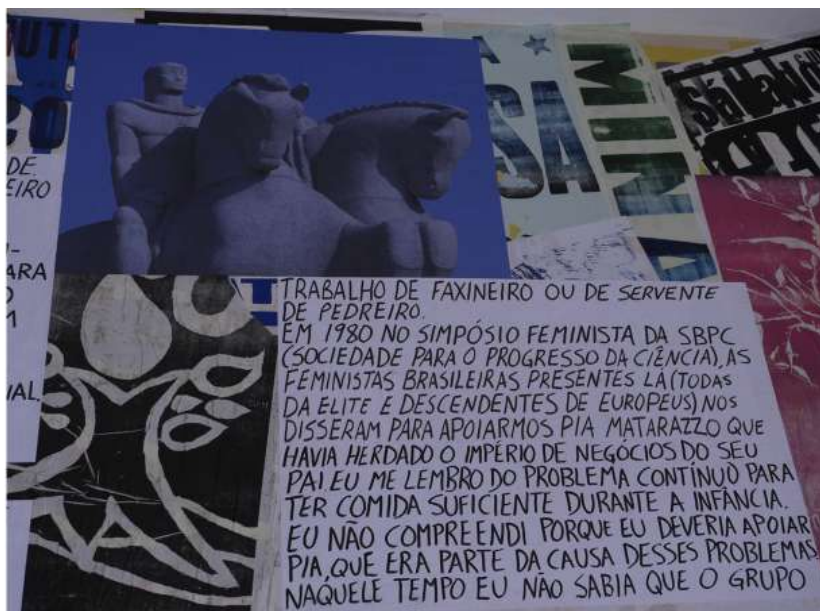


Imagem 1. Maria Thereza Alves, *Eu e os Matarazzo*, 2014. Detalhe da instalação na mostra *Made by... feito por brasileiros*, Hospital Matarazzo, São Paulo, 9 de setembro a 12 de outubro de 2014. Imagem disponível em: <<http://www.mariatherezaalves.org/works/eu-e-os-matarazzos-me-and-the-matarazzos>>.

A presença das imagens do monumento, situado na entrada do Parque Ibirapuera, em uma praça que conecta três importantes avenidas de São Paulo (Av. Brigadeiro Luís Antonio, Av. Brasil e Av. Pedro Álvares Cabral), reforça a conexão da obra com o espaço urbano da cidade de São Paulo. Ao imaginá-la como uma reflexão sobre sua relação com “os Matarazzo”, Alves deixa claro que essa reflexão é também sobre a cidade.

¹¹⁶⁸ Disponível em: <<http://www.feitoporbrasileiros.com.br/evento>>. Acesso em 5 de novembro de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Se os cartazes e as fotografias do *Monumento às Bandeiras* remetem à paisagem urbana compartilhada pelos habitantes de São Paulo, o texto apresentava um relato autobiográfico, um exercício de cruzamento entre memória coletiva e a memória individual da artista. Alves iniciava o texto lembrando que havia nascido no Hospital Matarazzo, que seu pai era um dos empregados das Indústrias Matarazzo, tendo se tornado depois motorista daquela família.

O segundo cruzamento entre sua história e a dos Matarazzo relaciona-se com a cidade de Ubatuba, no litoral do Estado de São Paulo, onde viviam familiares da artista e onde Francisco Matarazzo Sobrinho, cujo tio havia sido o fundador das Indústrias Matarazzo, foi prefeito, entre 1964 e 1969. Quando assumiu a prefeitura de Ubatuba, Matarazzo Sobrinho já era um importante mecenas, estando à frente da criação do Museu de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo.

Depois de listar alguns dos projetos implementados durante a gestão de Matarazzo Sobrinho, visando o desenvolvimento de Ubatuba, o texto de Alves cita uma frase inscrita no Memorial dedicado a Matarazzo Sobrinho naquela cidade. A frase, supostamente de autoria do próprio empresário, o comparava a um bandeirante. Essa comparação conduz a artista a uma reflexão sobre a relação entre caminhos, estradas, desenvolvimento e exclusão no passado e no presente do Estado de São Paulo. Os bandeirantes penetraram o território brasileiro valendo-se do conhecimento de caminhos já abertos por indígenas, que eram por eles escravizados. Já o desenvolvimento contemporâneo da região de Ubatuba havia gerado desapropriações de populações locais, que perderam plantações e foram forçadas a buscar empregos como faxineiros e pedreiros. Complementando essa reflexão, a artista propõe a ligação entre passado e presente ao inserir, abaixo de uma das fotografias do *Monumento às Bandeiras*, a seguinte legenda: “14 de novembro no Brasil é celebrado o dia dos Bandeirantes”.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Imagem 2. Maria Thereza Alves, *Eu e os Matarazzo*, 2014. Detalhe da instalação na mostra *Made by... feito por brasileiros*, Hospital Matarazzo, São Paulo, 9 de setembro a 12 de outubro de 2014. Imagem disponível em: <<http://www.mariatherezaalves.org/works/eu-e-os-matarazzos-me-and-the-matarazzos>>.

Depois da inauguração da exposição, Alves teve contato com o texto assinado por Alexandre Allard para o livro-catálogo da exposição, *Palavras&fotos*. O texto traz o título “Novos bandeirantes” e pretende ser uma ode à cultura brasileira, composta por uma geografia geral que aproxima favelas, ideologia da mestiçagem, nova classe média, Inhotim, Antropofagia e bandeirantes. Na sequência do livro-catálogo, há uma entrevista de Alexandre Allard e Enrico Navarra a Fabrice Bousteau, comentando o interesse do empresário pelo Brasil e pela cultura brasileira; o texto “Algumas palavras”, em que o curador Marc Pottier apresenta uma síntese da história da arte contemporânea brasileira, da Semana de Arte Moderna de 1922 a Artur Barrio e Artur Bispo do Rosário; e, finalmente, uma apresentação sobre o Instituto Inhotim (e seu idealizador Bernardo Paz), sobre a Bienal de São Paulo (e seu então presidente Luis Terepkins), seguida de uma sequência de fotografias introduzindo os principais colecionadores brasileiros que contribuíram para a realização da mostra. Há também entrevistas com esses colecionadores.

Depois de ter contato com essa publicação, Alves procurou duas mulheres indígenas da comunidade guarani Tenondé Porã¹¹⁶⁹ e registrou seus depoimentos a respeito do que

¹¹⁶⁹ Com extensão de cerca de 15.969 hectares, a Terra Indígena Tenondé Porã se situa no extremo sul do município de São Paulo, na região de Parelheiros, abrangendo também partes dos municípios de Mongaguá, São Bernardo do Campo e São Vicente, no litoral do Estado de São Paulo. Tem uma população de cerca de 1.500 indígenas Guarani, organizados em oito *tekoa*, ou “aldeias”. No município de São Paulo, existem ainda

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

pensavam sobre a comparação feita por Allard entre os artistas da exposição e os bandeirantes. O vídeo *Artista como Bandeirante* desdobra, desse modo, as críticas feitas pela artista no texto que escreveu para a instalação *Eu e os Matarazzo*.

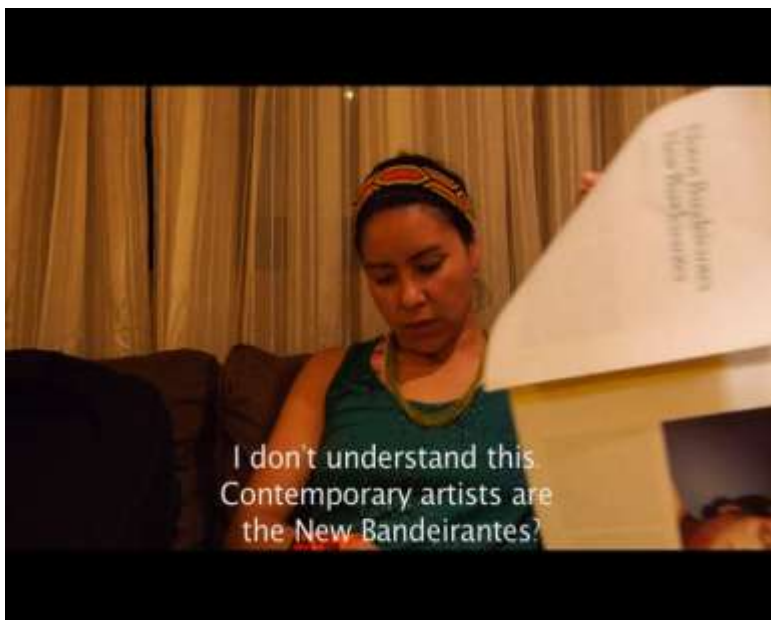


Imagem 3. Still do vídeo *O artista como bandeirante*, de Maria Thereza Alves (2014, vídeo 7:45min., cor, som). Imagem disponível em: <<http://www.mariatherezaalves.org/works/the-artist-as-bandeirante>>.

O vídeo foi projetado em 10 de novembro de 2014, como parte da programação do Diseminário sobre Hélio Oiticica e Cildo Meireles, realizado pelo Terreyro Coreográfico. Pode-se entender essa projeção também como uma espécie de site specific. Se “Eu e os Matarazzo” levava a rua para dentro da exposição, agora o vídeo ocupava o quarteirão da rua Amazonas, no bairro do Bom Retiro, entre a Rua dos Bandeirantes e a Rua Guarani. Evidentemente, a escolha da parede do edifício para a projeção não foi gratuita. Ela se vale da carga simbólica de se ter em São Paulo a Rua dos Bandeirantes e a Rua Guarani correndo paralelas para mostrar a visão de duas mulheres Guarani sobre a história das Bandeiras e sobre a metáfora infeliz, mas ao mesmo tempo profundamente consciente e talvez até sincera de Alexandre Allard, reveladora de alguma verdade sobre a exposição realizada nos edifícios de seu futuro empreendimento.

outras 6 tekoa Guarani, localizadas na região norte do município, na Terra Indígena do Jaraguá. Cf. “Sobre”, Terra Indígena Tenondé Porã. Disponível em: <<https://tenondepora.org.br/sobre/>>. Acesso em 2 de novembro de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Passo agora à discussão das obras de Jaime Lauriano, começando por *Bandeiras* (2017), em que o artista se apropria de cartões postais que reproduzem fotografias de quatro lugares emblemáticos da cidade e do Estado de São Paulo: a praça onde está situado o *Monumento às Bandeiras*; a Via Anchieta, rodovia que liga São Paulo ao litoral e leva o nome de um dos padres jesuítas que participou da fundação de São Paulo, em 1554; a Praça das Bandeiras e o Vale do Anhangabaú.



Imagem 4. Jaime Lauriano, *bandeiras*, 2017, cartões postais sobre placas de compensado gravadas a laser, 47 x 57 cm (20 x 25 cm cada). Foto: Filipe Berndt. Imagem disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/bandeiras>>.

A cada um desses postais, o artista associa uma palavra, respectivamente: expansão, desenvolvimento, desapropriação e revitalização. O *Monumento às Bandeiras*, erigido em homenagem à participação paulista no processo de expansão territorial do Brasil, é associado à palavra expansão, o que em princípio não parece conter nenhuma carga crítica à narrativa histórica tradicionalmente associada à obra e aos bandeirantes, narrativa que afirma terem sido eles os grandes responsáveis por “arquear” a linha reta do Tratado de Tordesilhas. No entanto, *Bandeiras* configura-se como um políptico e cada imagem deve ser entendida em relação às demais e às legendas que as acompanham. A expansão associada às bandeiras deve

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

ser vista em relação à ideia de desenvolvimento relacionada à rodovia que liga São Paulo a Santos. Ambas, por sua vez, devem ser postas em relação com as duas imagens de regiões do centro de São Paulo, às quais estão conectadas as ideias de desapropriação e revitalização. Estas duas palavras remetem ao vocabulário próprio do planejamento urbano da cidade e suas relações com o mercado imobiliário¹¹⁷⁰.

Nos últimos anos, surgiram em São Paulo empreendimentos imobiliários visando a construção de edifícios residenciais e comerciais em regiões do centro da cidade, consideradas “degradadas” pela presença de indivíduos em situação de rua, tráfico e uso de drogas e prostituição. Também nessas regiões, movimentos de trabalhadores sem teto promoveram ocupações de edifícios desocupados e em condição de irregularidade fiscal. Providas de equipamentos culturais, comércio variado, larga oferta de transporte público, são regiões estratégicas e o surgimento desses empreendimentos tem sido acompanhado de ações da prefeitura e do governo estadual, com uso de força policial, com o objetivo de remover – sem que se tenha um plano claro visando sua reinserção social – essa população ali instalada e que figura como impedimento humano à “expansão” e “desenvolvimento” econômicos da região central da cidade.¹¹⁷¹ Expansão e desenvolvimento; desapropriação e revitalização são, portanto, como sugere o trabalho de Jaime Lauriano, elementos de uma mesma equação social, urbana e histórica da capital paulista e do Estado de São Paulo.

No mesmo sentido aponta *Monumento às bandeiras*, escultura na qual Jaime Lauriano reproduz em metal uma miniatura da obra de Brecheret, utilizando como “base” um tijolo de construção. A obra foi exibida em 2017 na mostra *Metrópole: experiência paulistana*, realizada pela Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Tadeu Chiarelli. O artista optou por exibí-la no chão, sem base ou pedestal, e sem qualquer sinalização que indicasse a presença da peça, exceto um foco de luz. Esse é um elemento importante do trabalho, que ganha sentido ao cruzá-lo com algumas informações: lendo a ficha técnica da obra, é possível saber que a miniatura do *Monumento às Bandeiras* foi fundida em latão obtido de cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras.

¹¹⁷⁰ O próprio artista afirma em seu site ter retirado as palavras de projetos de empreendimentos contemporâneos.

¹¹⁷¹ “Polícia faz megaoperação de combate ao tráfico na cracolândia”, *Folha de S. Paulo*, 21 maio 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/05/1886022-policia-faz-megaoperacao-de-combate-ao-trafico-na-cracolandia.shtml>>. Acesso em 5 de novembro de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção



Imagem 5. Jaime Lauriano, monumento às bandeiras, 2016, base de tijolo vermelho e réplica do Monumento às bandeiras fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras, 20 x 9 x 7 cm. Foto Filipe Berndt. Imagem disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/bandeirantes>>.

Com base nessa informação, pode ser útil lembrar uma estatística, divulgada em 2017 no *Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, apontando que, das 5.896 pessoas mortas pela polícia no Brasil, entre 2015 e 2016, 3.240 pessoas eram negras, 963 eram brancas e outras 1.693 tiveram sua etnia registrada como “não identificada” ou “outros”¹¹⁷². Ao reproduzir o *Monumento* usando o metal de cartuchos de munição utilizada pela polícia e pelo exército, Jaime Lauriano integra à materialidade da obra a denúncia do genocídio da população negra que está em curso em São Paulo e no Brasil. Com isso, o artista põe esse fato contemporâneo, frequentemente silenciado e “invisível” para uma parcela significativa da população (como a peça no chão podia ser para alguns visitantes), em relação com o genocídio da população indígena e quilombola praticado pelos bandeirantes nos primeiros séculos de colonização do país.

Tomados como vasos comunicantes, presente e passado se fundem nas obras de Lauriano e Alves aqui discutidas, colocando em perspectiva histórica problemas atuais da sociedade brasileira e utilizando a imagem do *Monumento às Bandeiras* como ponto de cruzamento entre memórias individuais e coletivas.

¹¹⁷² Cf. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, ano 11, São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2017, pág. 31. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/10/ANUARIO_11_2017.pdf>. Acesso em 15 de maio de 2019.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Referências Bibliográficas

ANUÁRIO Brasileiro de Segurança Pública, ano 11, São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2017. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/10/ANUARIO_11_2017.pdf>. Acesso em 15 de maio de 2019.

BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: História de um Monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1986.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003

MADE by / Feito por brasileiros – Palavras & fotos. Apres. Alexandre Allard; Cur. Marc Pottier. Rio de Janeiro: Capivara, 2014. Catálogo de exposição.

WATANABE, Elisabete Mitiko. “CONDEPHAAT: Revisão do tombamento do Hospital Umberto I - São Paulo”. In: BERNARDES, Maria Elena; HADLER, Maria Silvia Duarte (Org.). *Anais. VIII Seminário Nacional do CMU – Memória e acervos documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento*. Campinas, SP: Unicamp/Centro de Memória, 2016. Disponível em: <<https://www.cmu.unicamp.br/viiiiseminario/wp-content/uploads/2017/05/CONDEPHAAT-Revis%C3%A3o-do-tombamento-do-Hospital-Umberto-I-S%C3%A3o-Paulo-ELISABETE-MITIKO-WATANABE.pdf>>. Acesso em 5 de novembro de 2019.

Kenneth Frampton entre a retaguarda tectônica e a afirmação do espaço público¹¹⁷³

Victor Próspero¹¹⁷⁴

Kenneth Frampton é seguramente um dos mais proeminentes historiadores da arquitetura moderna, atuando desde meados século XX e ainda ativo em 2019. Desde a atuação editorial, crítica e docente, foi parte de importantes momentos do debate arquitetônico, construindo considerável reconhecimento internacional, principalmente – talvez – pela circulação de seu livro “*Modern Architecture, a critical history*”, de 1980, um manual de grande abrangência que viria a ser adotado em cursos de arquitetura por todo o mundo.

Dada a presença considerável dos textos de Frampton nas universidades e o amplo reconhecimento de sua abordagem como uma via de leitura da história da arquitetura – bem como seu uso operativo pelos arquitetos – parece fundamental uma análise crítica e cuidadosa, não só da construção de conceitos fundamentais que estruturaram sua narrativa historiográfica, como também da posição assumida pelo historiador em relação à produção projetual contemporânea.

Convidado em 1972 pela York University, em Toronto, a apresentar sua leitura da obra de Hannah Arendt a partir do campo da arquitetura Kenneth Frampton abriu sua conferência “*Industrialization and the Crisis in Architecture*”¹¹⁷⁵ evocando a imagem dramática do “anjo da história”, não da filósofa, mas de Walter Benjamin¹¹⁷⁶. Ali já era perceptível a combinação dos eixos e interesses que moviam Frampton em sua pesquisa histórica; o artigo focava em experiências que iam do palácio de cristal ao construtivismo e a Bauhaus, em uma abordagem que partia dos conceitos de *labor*, *trabalho* e *ação* de Hannah

¹¹⁷³ Este artigo foi apresentado em versão preliminar no simpósio “Arquitetura e Escrita” da FAUUSP, em 2018.

¹¹⁷⁴ Doutorando FAUUSP.

¹¹⁷⁵ Publicada pela primeira vez em 1969 com o nome “*Labour, Work and Architecture*”, seria republicada na revista *Oppositions* (FRAMPTON, Kenneth. “Industrialization and the crisis in architecture”. In: HAYS, Michael (Ed.). *Oppositions Reader*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1998, p. 39-64. Uma leitura mais didática da obra de Arendt e a análise de sua relação direta com a produção de arquitetura seria desenvolvida por Frampton dez anos depois, em 1979, em artigo que revisado viria a se chamar “*The status of man and his objects: a Reading of The Human Condition*”. *Modern architecture and the critical present: Architectural Design*, No. 7/8, 1982, p. 6-19.

¹¹⁷⁶ Baseada na imagem de Paul Klee chamada *Angelus Novus*, a nona tese sobre a história de Walter Benjamin descreve o anjo da História batendo asas contra o vento do progresso e sendo levado, de costas, enquanto contempla os escombros e ruínas sob seus pés. (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Arendt, com a crítica frankfurtiana do iluminismo como pano de fundo. Traçando um histórico de tensões desde o século XVIII, o autor destacava a emergência de novos sujeitos políticos em uma esfera pública renovada. A noção de *espaços de aparência pública*¹¹⁷⁷ – esfera criada na reunião de sujeitos, mobilizando as categorias de discurso e ação, que o autor viria a mobilizar também em seus usos da noção de *lugar* – ganhava ali destaque, tornando-se um tema recorrente em toda a obra de Frampton dali em diante.

Segundo Frampton – que na Inglaterra atuara como arquiteto e editor da revista *Architectural Design* até 1965 – a migração para os Estados Unidos da América neste mesmo ano teria sido decisiva em sua politização: “nunca havia visto produção e consumo naquela escala”¹¹⁷⁸. Parte de um fluxo migratório de intelectuais, arquitetos e professores europeus – muitos deles ingleses – para este país, Frampton ficou em Princeton em seus primeiros anos, tornando-se professor da Universidade de Columbia em 1972 e fazendo parte da fundação do IAUS (*Institute for Architecture and Urban Studies*) e da revista *Oppositions*, junto a Peter Eisenman, Diana Agrest, Mario Gandelsonas e Anthony Vidler. O cenário profissional em Nova York, neste momento, permitiu um trânsito de personagens e intensa circulação de ideias que cruzavam desde os acontecimentos culturais e políticos de 1968, até leituras da filosofia pós-estruturalista, da semiologia, linguística, fenomenologia, da teoria crítica e do marxismo, entre outras abordagens que viriam a fazer parte da formação de arquitetos, professores e historiadores da arquitetura, marcando sobretudo a forte intelectualização do debate teórico e do fazer historiográfico.¹¹⁷⁹

Talvez sintoma dessa politização, ao foco arendtiano nos temas da produção e dos produtos humanos viria a somar-se um interesse central em seus estudos pela potência estética e política do construtivismo russo. Para Frampton, por exemplo, na Rússia de 1917 – à diferença de manifestações a ela contemporâneas que apontavam para pequenas totalidades míticas – a esfera pública passara por transformações reais que se impunham no dia-a-dia como desafios concretos. Colocando a desalienação no centro dos modos de vida em vista, os

¹¹⁷⁷ A tradução de Roberto Raposo para o português usa a expressão “espaços de aparência”, como no inglês “space of public appearance”. (ARENDR, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2016).

¹¹⁷⁸ ALLEN, Stan. FOSTER, Hal. “A conversation with Kenneth Frampton”. In: *October Magazine*, n. 106, 2003, p. 35-58.

¹¹⁷⁹ Sobre este momento de intelectualização, ver texto de Jean Louis Cohen “Da afirmação ideológica à história profissional” em *DESÍGNIO: Revista de história da arquitetura e do urbanismo*, n. 11/12. São Paulo: Annablumme; FAUUSP, 2011; e também, do mesmo autor: “L’architettura intellettualizzata: 1970-1990”. In: *Casabella* 586-587, 1992; e “The Italophiles at Work”. In: HAYS, Michael. *Architecture Theory since 1968*. The MIT Press, 1998.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

artistas e arquitetos soviéticos atribuiriam aos objetos um outro *status*, não mais como meios de realização do capital, mas como objetos em ação, objetos políticos, capazes de ressemantizar a vida cotidiana com o foco na coletividade: “Para além de uma representação das relações de produção, como no Palácio de Cristal do século anterior, agora os edifícios deliberadamente levavam a dialética do socialismo para a rua.”¹¹⁸⁰

Para Frampton – e o autor lembra esta ausência nas histórias escritas por Giedion e Banham – trazer a Rússia do início do século XX para a historiografia era também a oportunidade de repensar o “projeto moderno” para além do funcionalismo da Bauhaus, reabilitando seu valor simbólico e cultural derivado da *Proletkult* russa. Mais do que isso, fornecendo uma via diversa daquela que transformara o projeto de uma vida não alienada em uma ortodoxia sem vida, burocrática, viciada. Ainda que as vicissitudes do processo revolucionário russo tenham corroído a cultura participativa da *Proletkult* e reduzido a arte a um veículo de codificação de valores disciplinares, a promessa de uma cultura como espaço de ação pública apontava para um outro sentido da produção, não tanto para o consumo e a realização do capital, mas para um comprometimento com os valores de uso dos objetos. Apontava, nesse sentido, para uma compreensão da arquitetura como predicado da arena política, voltada à construção de sujeitos frente à tirania da técnica.¹¹⁸¹ Seria possível reconhecer, no entanto, nuances importantes nos deslizamentos entre construtivismo e produtivismo na década de 1920; da síntese estética que emergia da primazia dos materiais tensionados no processo produtivo, a aspirações utópicas de grande escala que complexificavam e inviabilizavam o desenvolvimento dessa mesma sensibilidade.¹¹⁸²

A conferência “*Industrialization and the crisis in architecture*” é esclarecedora como marco em sua perspectiva historiográfica da arquitetura moderna, ligada ao postulado de uma arquitetura crítica, que posteriormente seria ensaiada por meio de uma série de categorias, do “regionalismo crítico” à “prática reflexiva”. Categorias desse tipo seriam acrescentadas a cada reedição do manual “*Modern Architecture, a critical history*”, de modo que fica evidente o desejo de operatividade para a história da arquitetura escrita por Frampton. Menos instrumental que a operatividade do “método histórico” de Bruno Zevi, talvez, a escrita de Frampton busca fornecer um viés crítico para a produção de arquitetura, mobilizando um

¹¹⁸⁰ FRAMPTON, Kenneth. “Industrialization and the crises in architecture”. In: HAYS, Michael (Ed.). *Oppositions Reader*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1998, p. 39-64.

¹¹⁸¹ Id.

¹¹⁸² FRAMPTON, Kenneth. “Constructivism: The Pursuit of an Elusive Sensibility”. In: FRAMPTON, K. *Labour, Work and Architecture. Collected essays on architecture and design*. New York: Phaidon Press Limited, 2002. Publicado originalmente em *Oppositions*, n. 6, Autumn 1976, p. 25-44.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

campo teórico embasado pela filosofia para apresentar objetos históricos. Sua narrativa historiográfica é estruturada por reflexões teóricas de natureza política: a crítica dialética da racionalidade instrumental e iluminista, do mundo do consumo, de imagens espetaculares e da indústria cultural, da tirania da técnica e do utilitarismo. Para isso, o autor mobiliza categorias filosóficas visando fornecer diretrizes conceituais que possam nortear a prática.

Se a teoria crítica frankfurtiana esteve na base da abordagem de Frampton desde o início de sua atividade, pelas vias recém citadas, mobilizando Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse e até Habermas, é importante notar que esta vertente filosófica serviu de maneira diferente a autores como Manfredo Tafuri, com quem Frampton manteve diálogos no IAUS, ou Sérgio Ferro, contemporâneo a este debate que levava a cabo reflexões tão ou mais complexas no Brasil. Ferro dialogava diretamente com a Teoria Estética de Adorno, e mobilizou sobretudo categorias de Marx para dar enfoque à crítica da divisão social do trabalho e sua concretização na relação entre projeto e canteiro. Tafuri, por sua vez, enveredou pela dialética negativa adorniana e pela crítica da ideologia, incorporando debates fundamentais no campo da linguística pela leitura de Roland Barthes, propondo a desnaturalização de imagens e narrativas, ou a desmontagem da falsa unidade dos objetos, como tarefas da pesquisa histórica. Ambos os autores reforçam o caráter negativo de suas análises, negando o compromisso com narrativas construtivas para o campo produtivo da arquitetura. O uso da teoria crítica por Frampton parece, nesse sentido, se consolidar de maneira mais instrumental dentro de uma escrita que, apesar de crítica, tem na produção a finalidade de suas visadas.

De fato, alguns desses traços iniciais de sua obra escrita, seriam elaborados pelo autor ao longo das décadas, mostrando-se ainda firmes em suas últimas intervenções. Um de seus desdobramentos mais instigantes e controversos é o uso do conceito operativo de *megaforma*, já nos anos 2000. É de se notar como o trabalho do autor com essa categoria parece implicar um deslocamento do olhar – mesmo que partindo das mesmas posições e prerrogativas de análise – no sentido de um esforço de acomodação ao debate e à produção contemporâneos com o crescente destaque dado ao tema da arquitetura enquanto construção da paisagem.

Frampton explica que uma diferença marcante entre a “cidade metropolitana” do século XIX e a “região urbanizada” do século XX estaria no caráter de *não-lugar* desta última, cada vez mais carente de marcos urbanos significativos. Forma assumida pela cidade contemporânea, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, quando o ritmo da urbanização passa a produzir uma paisagem marcada por assentamentos periféricos infinitos,

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

constituindo aquilo que chamamos de megalópoles ou cidades regiões¹¹⁸³. Frampton afirma sua descrença na capacidade efetiva do planejamento urbano de impor-se sobre um processo que se estende à totalidade da superfície terrestre, crescentemente ocupada de modo descontrolado, resultando em espaços culturalmente irrelevantes, incapazes de criar *lugares*. É a partir dessa constatação que o autor resgata o termo *megaforma* – originalmente cunhado por Fumihiko Maki em 1964¹¹⁸⁴ – para designar um modo de atuação da arquitetura enquanto catalisador urbano, apostando em um tipo de intervenção pontual na cidade por meio do edifício. Retomando criticamente os estudos de Le Corbusier, Jaap Bakema, Kenzo Tange e Vittorio Gregotti para o desenho de grandes estruturas que permeiam e delimitam o tecido urbano em sua totalidade, Frampton enfatiza a ideia de construção da paisagem por meio do que ele chama de “acupuntura urbana”¹¹⁸⁵. A categoria se propõe como uma alternativa ao caráter totalizante e tecnocêntrico da noção de *megaestrutura*, trabalhada por Maki e consagrada por Reyner Banham nos anos 1970.

A *megaforma* poderia ser descrita por alguns aspectos projetuais básicos: a disposição horizontal dos edifícios, seu caráter topográfico e programático, a construção de marcos urbanos não pela via da monumentalidade mas pela ideia de *lugar* enquanto espaço de apropriação cívica. Vê-se a imbricação entre elementos do programa de usos com aspectos da construção formal e de implantação dos edifícios, pensados como estratégias de articulação com a cidade. O princípio topográfico remete à articulação que um projeto pode estabelecer entre a rua e os espaços internos por meio da transição de níveis e escadas. Trata-se, portanto, de um conceito que envolve diferentes elementos qualitativos, mas que podem ser condensados e articulados entre si.

Não é preciso dizer que aspectos como a disposição horizontal não garantiriam por si só a qualidade de catalisador urbano desejada pelo autor. É possível perceber na formulação de Frampton certa confusão entre esse caráter topográfico e leituras formais ou compositivas do edifício, excedendo a menção ao terreno e à implantação para buscar na fachada e na volumetria referências quase metafóricas à paisagem. Uma escadaria que marca a fachada do Baker Dormitory de Alvar Aalto, por exemplo, é lida como elemento topograficamente eficiente, assim como a sinuosidade do edifício em planta é revestida da capacidade de

¹¹⁸³ FRAMPTON, Kenneth. “Megaform as urban landscape”. In: ALLEN, Stan. and McQUADE, Marc. (Org.) *Landform Building: Architectures new terrain*. Princeton University School of Architecture; Lars Müller Publishers, 2008, p. 238-249.

¹¹⁸⁴ MAKI, Fumihiko. *Investigations in Collective Form*. Washington University, 1964.

¹¹⁸⁵ Aqui, Frampton se apropria do conceito de Manuel de Solà-Morales. SOLÀ-MORALES, Manuel de. *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

desenho da paisagem, ainda que se tratando, neste caso, de uma implantação muito pouco dinâmica enquanto parte do conjunto urbano. Ou seja, trata-se de um exemplo muito mais afeito às categorias formais ou tectônicas eleitas pelo historiador, que por suas características programáticas ou contextuais, aspectos esses definitivos para o sentido positivado por meio da categoria de *megaforma*. O mesmo parece acontecer com um exemplo central para a elaboração do conceito por Frampton, o conjunto multifuncional L’Illa, em Barcelona, projetado por Rafael Moneo e Manuel de Solà-Morales: trata-se, no nível público, de uma galeria de lojas sem grande inovação nos modos de articulação entre cidade e edifício, entre público e semi-público, mas parece ser eleito como caso exemplar pelo autor devido à escala e sobretudo às proporções horizontais como modo de inserção na malha urbana.

Para além dos diversos instrumentos de análise dos projetos, que embasam essa leitura operativa das obras – passadas e recentes – e sua categorização de *megaforma*, a ideia arendtiana de “espaços de aparência pública”, emprestada diretamente do texto de 1972, será fundamental nessa formulação. A defesa de edifícios que têm como principal característica a abertura à livre apropriação e a conexão de vazios internos ao espaço fluido das ruas é formulada por uma mediação teórica análoga a sua leitura anterior do potencial de ressemantização da arquitetura como no caso da *Proletkult*. Embora se trate de um contexto histórico e político muito diverso, o autor localiza a realidade atual de urbanização ilimitada e sem referências de lugar também como “hiato histórico” a ser enfrentado arquitetonicamente.

Frampton elenca, dentre diversos casos, projetos canônicos da arquitetura brasileira, como o edifício da FAUUSP, projetado por Vilanova Artigas – que também atende a expectativas do autor menos por sua inserção urbana e mais por suas qualidades projetuais, espaciais e compositivas – ou projetos de Paulo Mendes da Rocha como a intervenção na Praça do Patriarca, o edifício do Poupa Tempo de Itaquera, por seu caráter público, o Pavilhão de Osaka e o MuBE por suas qualidades topográficas, ou o projeto para as Olimpíadas de Paris, enquanto estruturador e ativador de uma parte da malha urbana a partir da arquitetura pensada como infraestrutura. A expectativa de aliar o desenho da construção à forma-lugar, parece encontrar ressonância para o autor também no projeto de Oscar Niemeyer para a marquise do Ibirapuera, onde o “espaço de aparência pública” ativado pela arquitetura teria melhor ilustração.

A ligação entre cultura e a ideia de *ação* na esfera pública, premissa básica de Frampton, supõe um significado muito específico de arquitetura, como algo diverso da arte. Ainda que o tema do “trabalho” seja central na obra do historiador, a arquitetura tampouco

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

pode ser identificada à “construção” em seu sentido corriqueiro. Essa diferenciação se apoia precisamente na concepção de *obra*, tal como exposta por Hannah Arendt n’*A Condição Humana*. Em Arendt, diferente do *labor* – isto é, uma forma de reprodução da vida seja em seu sentido biológico seja enquanto inserção no mundo produtivo – o *trabalho*, como algo resultante da capacidade de construção de sentido pelo *homo faber*, implicaria na concepção dos artefatos humanos a partir de sua permanência, de sua função como testemunho histórico em detrimento do valor de troca ao qual foram submetidos, isto é, enquanto obra.¹¹⁸⁶ O papel da arquitetura dentro desse panorama arendtiano de compreensão do mundo cultural e político para Frampton fica evidente, já no início de sua trajetória no título dado ao artigo comentado anteriormente, *Labour, Work and Architecture*¹¹⁸⁷, no qual a arquitetura toma o lugar da *ação*, e assume papel de discurso eminentemente político.

Além disso, mais do que qualquer outra arte, a arquitetura seria ao mesmo tempo apresentação e representação: apresentação no sentido de sua inevitável experiência corporal e tátil, como meio de apreensão do espaço, para além da visão.¹¹⁸⁸ Essa concepção de experiência corporal da arquitetura, vista como uma forma singular de cultura material, é claramente derivada de Heidegger, sobre o qual escrevera em 1974¹¹⁸⁹, e muito especialmente da *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty¹¹⁹⁰. A premência da experiência espacial, corporal e material da obra, bem como a concepção dos objetos como artefatos humanos, e testemunhos históricos do trabalho como construção de sentido, conformam a base discursiva da ideia de tectônica. Categoria da qual se apropria através dos escritos de Gottfried Semper, no século XIX, sobre a poética da construção, a tectônica foi redefinida por Frampton nos anos 1990 como meio de resistência a um mundo de imagens fragmentadas. Frente à apropriação do “vanguardismo” pela cultura do consumo, uma posição de retaguarda passaria

¹¹⁸⁶ “A obra de nossas mãos, distintamente do trabalho de nosso corpo – o *homo faber*, que produz e literalmente ‘opera em’, distintamente do *animal laborans*, que trabalha e ‘se mistura com’ –, fábrica a infinita variedade de coisas cuja soma total constitui o artifício humano.” (ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016, p.169).

¹¹⁸⁷ Nome dado posteriormente ao livro de coletânea de textos do historiador, publicado pela Phaidon Press em 2002.

¹¹⁸⁸ Essa afirmação marca o excuro filosófico que Frampton traça em seu livro mais recente *A Genealogy of Modern Architecture*, para justificar sua análise comparativa de projetos, em uma frente funcional e espacial ao mesmo tempo que formal e compositiva. Ver FRAMPTON, Kenneth. *A genealogy of modern architecture: a comparative analysis of built form*. Zurich: Lars Muller Publishers, 2016.

¹¹⁸⁹ FRAMPTON, Kenneth. “Uma leitura de Heidegger”. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. Publicado originalmente como editorial da revista *Oppositions* em 1974.

¹¹⁹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

a ser defendida pelo autor como forma de resistência “a-estilística” ou autônoma, não representando nada além da própria arquitetura.¹¹⁹¹

Assim, a análise cuidadosa de projetos a partir de desenhos técnicos – para além dos aspectos construtivos – da relação entre espaços livres e áreas de circulação, áreas de apoio e espaços servidos¹¹⁹², se soma à importância dada por Frampton ao embate direto com as obras, em visitas, viagens, e conversas com arquitetos. Tal cuidado e entusiasmo explicita em seu método o apreço pela singularidade das obras, bem como o papel positivo e construtivo da arquitetura. Para além da ideia de testemunho da ação humana, a presença da obra como unidade a ser meticulosamente analisada, da qual podem-se extrair potencialidades e conflitos do mundo social é, certamente, tributária da teoria crítica alemã. De fato, em Frampton, as obras jamais emergem como um reflexo do contexto produtivo e social correspondente, mas são parte inerente das forças produtivas. A compreensão dialética dos objetos culturais e artísticos em sua relação com os modos de produção parece, portanto, levar as análises para além da matriz arendtiana e fenomenológica, resultando em uma abordagem da materialidade das obras na qual sua dimensão de testemunho, isto é, de documento do trabalho humano, é acrescida de uma crítica da cultura de consumo e da arquitetura como imagem. É flagrante, por outro lado, o distanciamento de Frampton em relação à via negativa dessa mesma teoria crítica, assumindo em diversas ocasiões a necessidade da dimensão operativa em seu trabalho.¹¹⁹³

Manfredo Tafuri, em uma resenha crítica da “*Modern Architecture, a critical history*”¹¹⁹⁴, relembra os ventos agitados pelo anjo da história benjaminiano para compreender a forma unitária e linear como Frampton tratou eventos complexos e contraditórios, menos por suas oposições internas e mais por sua inserção em uma marcha inevitável da história, o que evidenciava, segundo Alan Colquhoun, a tradição hegeliana na qual o historiador inglês trabalha. Tafuri, ainda pensando no sobrevoo do *Angelus Novus*, frisava que este esforço de

¹¹⁹¹ FRAMPTON, Kenneth. “Rappel à l’ordre: argumentos em favor da tectônica”. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

¹¹⁹² Categorias que o autor define como baliza para uma análise comparativa de obras em seu livro mais recente *A Genealogy of Modern Architecture*.

¹¹⁹³ É interessante notar que a dualidade entre essas abordagens, provenientes de uma mesma tradição pode ser de alguma forma encontrada na própria pesquisa Escola de Frankfurt. A natureza eminentemente negativa da dialética adorniana também o levou a tecer análises entusiásticas do potencial da arte e da estética, especialmente no que se refere à produção musical, a exemplo de sua defesa da superação do sistema tonal, ou de sua defesa do papel social da arte autônoma. (ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009; e ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Edições 70, 2011).

¹¹⁹⁴ TAFURI, Manfredo. “Architecture and ‘poverty’”. In: *Architectural Design*, n. 52, 1982. Edição especial dedicada a Kenneth Frampton com conjunto de resenhas do livro recém lançado.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

reconstituição histórica era fundamental, mas que restava aos historiadores retratar as ruínas sobre o chão: “como Frampton bem sabe, não há construção sem destruição”. Ao lembrar sobre a necessidade de retratar o que está destruído, como uma tarefa historiográfica fundamental, o autor italiano reagia à operatividade crítica que se apreendida do manual de Frampton.

De certa forma, o trabalho de Kenneth Frampton faz um recuo, não só ante à reprodução de imagens espetaculares na produção de arquitetura, mas aparentemente também em relação à autonomização disciplinar da história da arquitetura. Frampton afirma escrever uma história para arquitetos, com papel ativo na reflexão teórica que fomenta a produção. Consagrado a partir de um contexto de alta intelectualização do campo profissional, o historiador manteve firmes seus referenciais teóricos ao longo de uma carreira de mais de cinquenta anos, mantendo claros também seus objetivos e seu interesse pela proximidade entre história e projeto. Sua operatividade, no entanto, se afirmou sempre pela via crítica, menos instrumental no sentido da formação prática de arquitetos e mais voltada à formação de reflexões de base para a inserção da arquitetura enquanto ação política e cultura crítica.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

_____. “Funcionalismo Hoje”. In: *Revista Gávea*, vol. 15. Tradução de Cesar Riberio. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, Julho de 1997.

ALLEN, Stan; FOSTER, Hal. “A conversation with Kenneth Frampton”. In: *October Magazine*, n. 106. Boston: MIT Press, 2003, p. 35-58.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

DESÍGNIO: Revista de história da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Annablumme; FAUUSP, 2011, n.11/12.

FRAMPTON, Kenneth. "Industrialization and the Crisis in Architecture". In: HAYS, Michael (Ed.). *Oppositions Reader*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1998, p. 39-64.

_____. *Megaform as urban landscape*. In: ALLEN, Stan; McQUADE, Marc. (Org.) *Landform Building: Architectures new terrain*. Princeton University School of Architecture; Lars Müller Publishers, 2008, p. 238-249.

_____. *A genealogy of modern architecture: a comparative analysis of built form*. Zurich: Lars Muller Publishers, 2016.

_____. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Boston: MIT Press, 1995.

_____. *Modern Architecture and the Critical Present: Architectural Design*, n. 52, 1982.

_____. *Labour, Work and Architecture. Collected essays on architecture and design*. New York: Phaidon Press Limited, 2002.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. Tradução de Berta Waldman e Joan Villa. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

O mito da crítica: Octavio Paz, leitor de Marcel Duchamp

Vinícius de Oliveira Prado

Como ler a interpretação do poeta Octavio Paz acerca do quadro *O Grande Vidro* (1923) ou *La mariée mis à nu par ses célibataires même...* de Marcel Duchamp? Em sua obra, *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*¹¹⁹⁵, Octavio Paz apresenta uma leitura do que considera ser “o mito da crítica”, isto é, o último grande mito do ocidente, uma vez que, graças ao seu caráter crítico, este mito se volta contra si mesmo e seus preciosos mecanismos de desconstrução. *O Grande Vidro* seria, portanto, um *gesto* poético e intelectual capaz de fundar uma constelação de ideias através de um movimento crítico que se consome a si mesmo, mas a sua importância residiria em fazê-lo num universo cuja passionalidade crítica já não possibilitaria mais nenhuma analogia significativa, nenhum universo de sentido, devido à onipresença da racionalidade técnica que escamoteia os objetos e o próprio estofa da vida. O ponto central desta obra é que ela se contrapõe a este universo técnico valendo-se de seus próprios pressupostos. Vantagem possibilitada graças à *metaironia* duchampiana, a mesma presente nos *ready-made*. Ao converter a crítica em mito, o autor desnuda sua condição de destruidora do sentido, apesar de também construir suas metafísicas técnicas e estereis. Discutiremos as possibilidades abertas por tal obra e o que a crítica da crítica, sua conversão em mito, nos diz a respeito desta atitude filosófica presente no ocidente desde Kant. Como pensar o erotismo num mundo dominado pela técnica e pela crítica? Como podemos vislumbrar o pensamento analógico, isto é, este pensamento capaz de estabelecer correlações entre as coisas em um mundo marcado pela objetividade onde o princípio de identidade encastela cada coisa em si mesma, de uma forma solipsista?

Em primeiro lugar, acerca da *metaironia*, segundo Octavio Paz, “para Duchamp, a arte [...] obedece à mesma lei: a *metaironia* é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa”¹¹⁹⁶. Ora, nada mais moderno: nos jogos de linguagens interiores à obra de arte, o potencial significativo de uma afirmação vem à tona apenas para, muitas vezes, se desvanecer na implacabilidade crítica que permeia seus pressupostos. Neste sentido, se pensarmos nos próprios *ready-made* de Duchamp, a exibição

¹¹⁹⁵ A primeira edição desta obra consta de 1966, escrito em Delhi. Já a segunda, 1976, no México.

¹¹⁹⁶ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 11.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

do objeto inútil como utensílio é uma maneira de forçar a linguagem artística a seu máximo limite, elevando-se a um grau acima da ordem discursiva que tem na arte institucionalizada um pressuposto tácito. A questão que nos propomos analisar aqui, para além da antiarte desenvolvida por Duchamp e por sua crítica à noção de Obra, é: como, na visão de Octavio Paz, a metaironia duchampiana também se volta a uma ideia da tradição ocidental, o amor, e como ela promove um resgate deste conceito do universo colonizado da racionalidade técnica?

Para que possamos compreender a valorização que Paz atribui ao conceito de metaironia, devemos entender antes como o autor compreende o polo tensionado, no interior da poesia e da arte moderna, entre analogia e ironia. Em *ruptura y convergencia*, seção primeira do livro *La otra voz* (1990), Paz afirma que

si la analogía puede concebirse como un abanico que, al desplegarse, muestra las semejanzas entre el esto y el aquello, el macrocosmos y el microcosmos, los astros, los hombres y los gusanos, la ironía desgarrá el abanico. La ironía es la disonancia que rompe el concierto de las correspondencias y lo transforma en galimatías. La ironía tiene varios nombres: es la excepción, lo irregular, lo *bizarro* como decía Baudelaire y, en una palabra, el gran accidente: la muerte.¹¹⁹⁷

É por meio da força da ironia que boa parte dos poetas e artistas modernos veicularam o potencial crítico de suas obras. No caso de Marcel Duchamp, esta manifestação crítica assume um sentido mais descolado do discurso de primeira ordem, pois nos aloca a uma perspectiva distanciada: o paradoxo da linguagem artística nos provoca um recuo, um afastamento do objeto que é um anti-objeto – o inutensílio –, porque este nos provoca perplexidade. Contudo, mesmo permeado pela negatividade crítica, o signo artístico positivase no estabelecimento de uma correlação qualitativa entre as coisas, isto é, analógica. Outrossim, Octavio Paz vislumbra em *O Grande Vidro* de Marcel Duchamp a possibilidade de um erotismo ou, ao menos, a denúncia, na tessitura imanente da técnica, da impossibilidade de que este venha a ocorrer. Se o *ready-made* é uma crítica às noções de gosto e de obra, *La mariée mis à nu par ses célibataires même...* pode ser lida como uma crítica à técnica e à racionalidade instrumental, dado que a sua maquinaria é ridiculamente

¹¹⁹⁷ PAZ, Octavio. “La otra voz”. In: *Obras Completas: La Casa de La Presencia, Vol. I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 504.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

incapaz, segundo o poeta mexicano, de engendrar significações e sentido, ao apontar para um abraço erótico que nunca acontece.¹¹⁹⁸

Em segundo lugar, quando falamos de Marcel Duchamp, falamos da potencialidade de um gesto estético onde o sujeito não opera mais como um criador movido pela inspiração. Para Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*,

pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte. Os *ready-made* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações.¹¹⁹⁹

Manifestação, gesta ou performance, há que se considerar que nas obras duchampianas é a forma imbuída do signo concreto da negatividade que possui uma preponderância. Nesta mesma via, argumenta Octavio Paz que “a comparação entre o gesto do artista e o de Duchamp revela a negatividade do objeto manufaturado”¹²⁰⁰. Ora, os objetos não são, propriamente, fruto da criação, artifícios da mão fazedora do artista, mas resultados manufaturados da técnica, que é mobilizada a operar no interior da obra como a sua causa motriz. Se compreendíamos a arte, até então, como o resultado formal e eficiente das ideias e do esforço de um escultor e de um pintor, Marcel Duchamp passa a dividir esta responsabilidade com a técnica e, ao fazê-lo, descaracteriza não apenas o conceito de obra de arte, mas também o de artista. Com isto, se parte da aura que a arte possuía se devia, em partes, aos atributos da genialidade e da inventividade do autor, nas obras de Duchamp, por outro lado, podemos afirmar que a caducidade da técnica como agente artificioso revela um mundo onde a possibilidade de estabelecermos uma conexão íntima entre as coisas se encontra, cada vez mais, dificultada.¹²⁰¹ Por isso, a técnica – e seus atributos, como a potencialidade reprodutiva – é evocada nestas obras de Marcel Duchamp, a saber, os *ready-made* e *A noiva...*, como uma *questão* a ser respondida.

¹¹⁹⁸ É necessário apontar que Paz toma como referência em suas interpretações a obra/documento *Caixa verde* (1936/1941), composta por notas, fotos, cálculos, etc. que indicavam a construção do objeto de vidro.

¹¹⁹⁹ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 100.

¹²⁰⁰ PAZ, Octavio, 2008, p. 28.

¹²⁰¹ Ademais, Octavio Paz sugere em *La Nueva analogia: Poesía e tecnologia*, que, ainda que visasse à destruição da noção de obra, Duchamp ao menos devolveu ao artista a sua soberania (podemos compreender esta noção como autonomia?), no sentido de se assenhorar da obra enquanto o seu significador, para além do contexto, da autoria e do espaço onde esta se realiza (o ateliê, o museu, etc.). Nas palavras do poeta: “Así, tal vez contra lo que él mismo se proponía, los *ready-made* dejaron de ser objetos anónimos para transformarse, ya que no en obras de arte, en *signos* de la decisión soberana de un artista” (PAZ, Octavio, 2003, p. 305).

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Neste sentido, para Octavio Paz, pode-se dizer que “a técnica é neutra e estéril”¹²⁰², graças à sua natureza teleológica e seu viés operativo, capaz de transformar a natureza e volvê-la em instrumento. Entretanto, para o mexicano,

a técnica é a natureza do homem moderno: nosso ambiente e nosso horizonte. Certo, toda obra humana é a negação da natureza; do mesmo modo, é uma ponte entre ela e nós. A técnica transforma a natureza de uma maneira mais radical e decisiva: desalojando-a. O famoso retorno à natureza é uma prova de que entre ela e nós se interpõe o mundo da técnica: não uma ponte mas uma muralha.¹²⁰³

Por isto, convém pensar: como a obra de Marcel Duchamp, ao se valer da técnica, consegue reestabelecer a analogia? Repare-se que estamos falando no reestabelecimento da analogia, não de nosso contato com a natureza, como aludido anteriormente. Isto se explica porque a analogia é uma tendência do pensamento poético que, para Paz, atravessa gerações e se mantém como a nossa habilidade de fazer coincidir os contrários ou, para usar uma expressão de Mircea Eliade, veicula a *coincidentia oppositorum*.

Portanto, Octavio Paz prossegue:

Heidegger diz que a técnica é niilista porque é a expressão mais perfeita e ativa da vontade de poder. Dessa perspectiva o *ready-made* é uma dupla-negação: não só o gesto mas o próprio objeto é negativo. [...] A injeção de ironia nega a técnica porque o objeto manufaturado se converte em *ready-made*: uma coisa inútil.¹²⁰⁴

Ora, sabemos que uma dupla negação (porque a crítica se nega em sua negatividade) resulta em uma afirmação. Ainda que a negação duchampiana tenha por alvo o gesto e o próprio objeto, sua recursividade nos leva a questionar: o que se positiva nesta relação lógica? Se a técnica, para Heidegger e para Paz, é uma maneira de desvelar o mundo, uma forma de habitá-lo na modernidade, o que é que se põe em seu lugar, afinal de contas? É possível nos relacionarmos com o mundo de forma diferente?

Antes de explicarmos como Paz compreende o erotismo em Duchamp, é preciso destacar que o mexicano era ciente da limitação dos poderes disruptivos das vanguardas, bem como da submissão desta ao caráter mercantil dos museus modernos. Se Peter Bürger vê o processo de transformação do protesto artístico em seu oposto: enquanto o urinol de Duchamp “tencionava a explosão da instituição arte [...], o expositor do tubo de estufa [visando alcançar a intensidade dos *ready-made*] anseia para que a sua obra consiga ganhar a entrada do

¹²⁰² PAZ, Octavio, 2008, p. 28.

¹²⁰³ Id.

¹²⁰⁴ Id.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

museu”¹²⁰⁵; Octavio Paz critica na *pop art* este continuísmo intencional na busca pelo efeito de choque que, não obstante, se perde no deslocamento da neutralidade, outrora pertencente ao objeto, para o olhar do espectador que se acostumou a este tipo de imagem¹²⁰⁶. Por esta razão, Paz reforça o lamento de Duchamp, para quem “o pintor se integrou completamente à sociedade atual, já não é um pária...”¹²⁰⁷. No entanto, talvez possamos discordar tanto desta leitura de Paz – que em outros momentos chega a ser duro para com os artistas *pop*, ao considerar Jasper Johns e Robert Rauschenberg como adeptos de um “populismo de gente acomodada”, [...] “mas não isento de ‘self-pity’”¹²⁰⁸ – assim como de Peter Bürger, pois é possível reconhecer na esteira da *pop art*, bem como naquilo que Bürger chama de “neovanguarda”, uma reconfiguração do caráter de negatividade da obra de arte ou, de certa forma, uma realocação crítica da ironia. Pensando desta maneira, segundo Hal Foster,

para Bürger a história termina aí, principalmente porque ele não é capaz de reconhecer a arte ambiciosa de sua época, um defeito fatal de muitos filósofos da arte. Em consequência, só pode ver a neovanguarda *in toto* como fútil e degenerada em relação romântica com a vanguarda histórica, sobre a qual ele projeta então não só uma eficácia mágica mas uma autenticidade pristina. Aqui, apesar de se basear em Benjamin, Bürger afirma os mesmos valores de autenticidade, originalidade e singularidade que Benjamin considera suspeitos. Crítico da vanguarda em outros aspectos, aqui Bürger permanece dentro de seu sistema de valores.¹²⁰⁹

Para além desta dicotomia entre passado heroico e presente falido acerca das vanguardas, é preciso reconhecer as limitações do projeto vanguardista, mas também procurar reconhecer os traços de continuidade que ainda possuem potencial crítico. Para isto, convém pensar como se dá a transição entre a crítica do mito e crítica da crítica em Marcel Duchamp, ou seja, como a negatividade recursiva se positiva em outra coisa.

É neste ponto que Octavio Paz vislumbra na obra *O Grande Vidro* uma abertura do pensamento analógico (propiciado pela metaironia) ao erotismo. Mas, o que leva o gesto duchampiano a desembocar no amor sem que, como diz Peter Bürger, o tom de provocação se perca e deixe de assumir o lugar da obra? Ora, como já apontamos, a técnica, na obra de Duchamp, é a neutralidade estéril, incapaz de dar vida e sentido às coisas. Porém, uma vez

¹²⁰⁵ BÜRGER, Peter, 2012, p. 185.

¹²⁰⁶ Neste sentido, podemos falar que não há recuo, choque ou deslocamento sensorial senão através do trauma, como nos mostram as análises de Hal Foster acerca da série de imagens *car crash* de Andy Warhol. (Cf. FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017).

¹²⁰⁷ PAZ, Octavio, 2008, p. 58.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁰⁹ FOSTER, Hal, *op. cit.*, p. 31.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

alçada a conteúdo, os elementos técnicos da obra poderão se resignificar a ponto de deixar de ser meros alicerces da racionalidade instrumental? Octavio Paz define *A Noiva despida por seus celibatários...* da seguinte forma:

é um vidro duplo, de dois metros e setenta centímetros de largura, pintado a óleo e dividido horizontalmente em duas partes idênticas por um fio de prumo. Na parte mais alta da metade superior, domínio da Noiva, flutua uma nuvem de cor acinzentada. É a Via Láctea. Segundo Carrouges, também é uma crisálida, forma anterior da Noiva-libélula; Roché, por outro lado, vê na nuvem uma espécie de crocodilo gasoso. A Via Láctea envolve três tabuletas [...]. Estas tabuletas são o Letreiro de Cima; sua função consiste em transmitir aos solteiros as descargas da Noiva – seus mandamentos.¹²¹⁰

As ‘caixas’ destes letreiros se encontram vazias e sua tríade nos remete à imagem da trindade. Ao lado dos letreiros inseridos no interior da nuvem, figura a Noiva: para Paz, é uma máquina alegórica, cuja imagem nos remete a duas figuras míticas: Kali, divindade do hinduísmo, e a Virgem cristã. Quanto à estrutura da obra, Duchamp diz que se trata de uma sombra em duas dimensões de um objeto de três. Por sua vez, este objeto de três dimensões (projetado idealmente nesta obra) é a sombra de um objeto de quatro dimensões. Neste sentido, talvez por não se configurar como uma obra plástica, mas sim uma pintura que invade, idealmente, o espaço, o que Duchamp projeta com *O Grande Vidro* é algo que sai do plano chapado da tela rumo a uma dimensão extra-sensorial. Para além de figurar como um dos pressupostos do *Manifesto Dimensionista* de 1936, escrito por Charles Sirató, mas assinado por vários artistas, dentre os quais Marcel Duchamp, este processo de idealização, onde a obra representa a cópia de uma cópia, aponta para um platonismo que correlaciona a *Quarta Dimensão ao Mundo das Ideias*.

Acerca desta questão, Octavio Paz acrescenta: “A esta visão platônica se superpõe outra: Lebel pensa que a quarta dimensão designa o instante do abraço carnal durante o qual o par funde todas as realidades em uma – a dimensão erótica”¹²¹¹. Paz resgata a monografia *Marcel Duchamp* (1959) de Robert Lebel, onde a tese do autor é a de que toda idealidade (se é lícito usar este termo) desemboca no amor. Porém, onde este ato amoroso se consolida, afinal? Para o mexicano, a ascese amorosa equipara-se à transcendência do plano para esta noção mais complexa de espaço. Em *Corriente Alterna* (1973), ao falar de Valerio Adami, Paz coloca em questão a noção de linha e seu correlato: a narrativa. Para o mexicano,

¹²¹⁰ PAZ, Octavio, 2008, p. 33.

¹²¹¹ Ibid., p. 34.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

en uno de sus extremos el dibujo es geometría. Matemáticas sensibles, proporción y número vueltos figuras, círculos y triángulos pensados no sólo con el entendimiento sino con los ojos. Por esto, aquel dístico de Duchamp: *bête comme un peintre*, no es aplicable a los pintores hijos de la línea y menos que a nadie al mismo Duchamp, que fue un notable dibujante.¹²¹²

O pintor que faz sua linha atravessar o plano e perfurar o espaço – elevando a sensibilidade dos olhos numa ascese platônica, onde o entendimento compartilha da cognoscibilidade dos olhos, equipara-se ao amante que atravessa não apenas o espaço, mas também o tempo, no interior do enlace erótico. No interior do organismo da Noiva, podemos vislumbrar que “a origem de todo esse movimento erótico-mecânico é um dos órgãos da Virgem: o Motor-Desejo”¹²¹³. Contudo, Paz adverte, o próprio ‘despir-se’ da noiva é imaginário e entre ela e os solteiros não há contato direto, mas à distância: “um contato às vezes imaginário e outras elétrico”¹²¹⁴. O que leva o autor a supor, analogicamente, que “o pensamento é elétrico e a matéria é pensamento”¹²¹⁵. Nesta relação erótica, o gozo é solitário: a Noiva se basta e recusa, de forma cálida (e não casta) os solteiros. Toda esta relação “é uma operação circular: começa no Motor-Desejo da Noiva e termina nela. Um mundo autossuficiente”¹²¹⁶.

A nosso ver, não fosse pelo embasamento na ascese matemática, a partir destes argumentos seria difícil ver o platonismo associado à quarta dimensão, pois a figura da Noiva nos remete ao conceito divino do Primeiro-Motor imóvel de Aristóteles, visto que, metafisicamente circular, autossuficiente e capaz de prostrar todas as esferas mundanas em movimento sem, no entanto, mover-se. Porém, a Noiva se move, uma vez que se despe, imaginariamente. Sua circularidade não é a da eternidade dos arquétipos filosóficos, mas sim da figura do mito. Ao contrário de mover as outras esferas, ela concede aos Machos a ilusão de movimento, o auto-engano. Segundo o poeta, “os machos creem em sua existência pela ação de um espelho que os impede de ver-se em sua cômica irrealdade”¹²¹⁷. A autossuficiência masculina não resiste ao eterno feminino.

Para Octavio Paz, a compreensão do *Grande Vidro* como mito, conforme apresentado anteriormente nas alusões à Virgem e à deusa hindu Kali, deve levar em conta que esta

¹²¹² PAZ, Octavio. “Corriente Alterna”. In: *Obras completas: Los privilegios de la vista, Vol. IV*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 300.

¹²¹³ PAZ, Octavio, 2008, p. 36.

¹²¹⁴ Id.

¹²¹⁵ Id.

¹²¹⁶ Id.

¹²¹⁷ Ibid., p. 39.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

‘pintura mural’, *O Grande Vidro*, “não é um mito moderno: é a versão moderna do Mito”¹²¹⁸. No entanto, esta leitura de Paz parte de uma ausência textual: Duchamp não representa, em sua obra, o Motor-Desejo. Ele não está posto, mas subentendido em silêncio. Em *Los hijos del limo*, Paz afirma que

en el *Gran vidrio*, Duchamp había presentado al eterno femenino como un motor de combustión y al mito de la gran diosa y su círculo de adoradores-víctimas como un circuito eléctrico: el arte de Occidente y sus imágenes erótico-religiosas, desde la Virgen hasta Melusina, tratados en el modo impersonal de esos prospectos industriales que nos enseñan el funcionamiento de un aparato. El ensamblaje de Filadelfia reproduce los mismos temas, sólo que desde la perspectiva opuesta: no la transformación de la naturaleza (muchacha, cascada) en aparato industrial sino la transmutación del gas y el agua en imagen erótica y en paisaje.¹²¹⁹

Quando Paz afirma que o conteúdo desta obra é algo neutro e estéril, dificilmente conseguimos observar como a relação erótica é possível. Porém, tendo em vista que o procedimento metairônico se preocupa não mais com o objeto, mas com suas relações, ao contrário da ironia, podemos afirmar que a relação erótica está insinuada na troca elétrica e na troca gasosa entre os dispositivos técnicos do *Grande Vidro*. No mais, quanto à recepção desta obra pelo público, ainda podemos afirmar que o olhar aqui não é contemplativo, mas atravessado pelo choque, através do qual, para Benjamin, segundo Hal Foster, temos que “em *Rua de mão única*, o tátil extingue a distância crítica, ao passo que no ensaio *A obra de arte*, o crítico é reinventado em termos de choque tátil. [...] As ‘perspectivas e prospectos’ garantem a distância crítica”¹²²⁰.

Por conta disto, Paz discorre acerca do silêncio duchampiano que, neste,

aparece a primeira e mais notável diferença entre explicação tradicional e moderna. Uma afirma o mito, dá-lhe sustento; a outra o coloca em parênteses. O silêncio de Duchamp, não obstante, nos diz algo: não é uma afirmação [...] nem uma negação [...] nem uma indiferença. Sua versão do mito não é metafísica nem negativa, mas irônica: crítica.¹²²¹

A ironia desta visão repousa sobre criticamente a visão positivista do amor, justamente a que está atrelada à crença nos potenciais progressivos da técnica moderna. Aqui, Paz reconhece em Duchamp um autor que faz burla do positivismo e sua concepção de amor como complemento da tríade composta por ordem e progresso. Neste sentido, Paz

¹²¹⁸ Ibid., p. 37.

¹²¹⁹ PAZ, Octavio. “Los hijos del limo”. In: *Obras Completas: La casa de la presencia, Vol. I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 429.

¹²²⁰ FOSTER, Hal, 2017, p. 208.

¹²²¹ PAZ, Octavio, 2008, p. 45.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

compreenderia o amor numa acepção romântica, quiçá tradicional? Podemos dizer que sim, uma vez que se embebe desta tradição e reconhece a sua origem no amor cortês e seu desenvolvimento mais complexo na tradição surrealista, como o demonstra sua obra sobre o tema, *La llama doble*¹²²² (1993), onde busca contextualizar, senão contemporaneizar este conceito-imagem. De todo modo, Octavio Paz decreta: “o *Grande Vidro* é uma pintura infernal e bufona do amor moderno ou, mais claramente, de tudo o que o homem moderno fez com o amor”¹²²³. Ao inseri-lo no discurso irônico, estamos senão desconstruindo o conceito, desnudando-o em seus vícios.

Por isso, convém ressaltar que a metáfora duchampiana, que nos possibilita descolar o amor das potências técnicas dominadoras da modernidade, enquanto ferramenta crítica, possibilita que esta se volte sobre si mesma. Neste sentido, talvez o descolamento recursivo seja a única maneira de vislumbrarmos a paixão crítica – este mecanismo que moveu a *tradição da ruptura* – marcada pela “paixão vertiginosa, pois culmina na negação de si mesma” como “uma espécie de autodestruição criadora”¹²²⁴. Neste sentido, portanto, em *O Grande Vidro* haveria uma operação metáforica capaz de denunciar a intersecção que existe entre mito e crítica ou, para ficarmos com as palavras do poeta, no

Grande Vidro culmina o movimento da ironia de afirmação que anima os *ready-made*. É um mito crítico e uma crítica da crítica que assume a forma do mito cômico. No primeiro momento, traduz os elementos míticos em termos mecânicos e assim os nega; no segundo, translada os elementos mecânicos a um contexto mítico e os nega por sua vez. Nega ao mito com a crítica e à crítica com o mito. Esta dupla negação produz uma afirmação nunca definitiva, em perpétuo equilíbrio sobre o vazio. Ou como ele, [Duchamp], disse: *et qui libre? Equilibre*.¹²²⁵

Ao contrastar mito e crítica e fazer, da primeira, a própria crítica do segundo, Octavio Paz nos mostra como, entrelaçando *amor e humor*, Duchamp (e outros, como Lévi-Strauss) consegue operacionalizar certa racionalidade, a mítica, para mostrar como a crítica racionalista, levada adiante segundo certa tradição kantiana, e instrumentalizada segundo o positivismo – doutrina incapaz de fundamentar uma erótica e uma visão de mundo – constrói sobre o ar castelos de areia, prontos a desvanecer, uma vez expostos pela linguagem metáforica. Por isso, a nosso ver, caberia concluir com a questão final que nos colocamos

¹²²² Cf. PAZ, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

¹²²³ PAZ, Octavio, 2008, p. 45.

¹²²⁴ PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Tradução de Ari Rotiman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 17.

¹²²⁵ PAZ, 2008, p. 49.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

aqui: qual seria o poder da ironia em uma época em que a própria ironia se tornou regra nas linguagens comercial e publicitária, bem como das nossas novas formas de sociabilidade? Como fazer a crítica deste novo mito, a ironia sem recuo, sem enigma e sem crítica?

Referências Bibliográficas

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FOSTER, HAL. *O retorno do real: a vanguarda no século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PAZ, Octavio. “Corriente Alterna”. In: *Obras completas: Los privilegios de la vista, Vol. IV*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

_____. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

_____. “La Nueva analogia: Poesía e tecnología”. In: *Obras Completas: La Casa de La Presencia, Vol. I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____. “La otra voz”. In: *Obras Completas: La Casa de La Presencia, Vol. I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____. “Los hijos del limo”. In: *Obras Completas: La Casa de La Presencia, Vol. I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008.

A responsabilidade é do emissor: necessidades, tentações e resistências no contato de artistas e produtores com o público

Vítor Silva Freire¹²²⁶

Este artigo é uma provocação. Logo, pouco ou nada se compromete a resolver ou trazer respostas para uma situação, dedicando, sim, seus esforços a fazer um simples convite a se parar para pensar. Neste caso, parar para pensar sob um determinado ponto de vista, um que pouco tenho encontrado em meu percurso como artista, produtor cultural, professor e pesquisador sobre públicos de cultura.

O parágrafo anterior também foi pouco esclarecedor, e cabe agora contextualizar o leitor sobre alguns elementos que baseiam todo o raciocínio deste texto e que já se revelaram logo neste início. Se a publicação deste artigo surge vinculada à uma comunicação apresentada durante o IV Seminário de Estética e Crítica de Arte da USP: Políticas da Recepção, evento organizado em 2019 pelo Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da Universidade de São Paulo, o conteúdo a ser lido aqui possui um caminho um pouco mais extenso.

Este conteúdo é diretamente originado da pesquisa que realizei durante o Mestrado em Estudos Culturais na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP), sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Gonzaga Godoi Trigo. A pesquisa – e a consequente dissertação – é intitulada “Respeitável público: uma reflexão sobre a relação entre o teatro de grupo paulistano e o público não especializado”¹²²⁷. Faço a menção à minha própria produção desavergonhadamente não por acaso, mas para aproveitar este espaço para convidar o leitor a tomar contato com o trabalho integral, no qual mais facetas desta mesma discussão são exploradas, crente de que quanto mais a pesquisa de uma universidade pública for posta à prova em discussões coletivas, mais terá cumprido seu papel.

Como mencionado, esta pesquisa foi desenvolvida dentro do campo dos Estudos Culturais. E como tenho feito repetidamente em qualquer produção escrita recente, esclareço

¹²²⁶ Vítor Silva Freire é mestre em Estudos Culturais pela EACH/USP, especialista em Gestão Cultural pelo Senac/SP e bacharel em Artes Cênicas pela ECA/USP. Atua como artista e produtor cultural, professor e consultor de elaboração de projetos culturais e pesquisador sobre públicos de cultura (vifreire@gmail.com).

¹²²⁷ FREIRE, Vítor Silva. *Respeitável público: uma reflexão sobre a relação entre o teatro de grupo paulistano e o público não especializado*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

que isto significa estar em um campo acadêmico que não procura a neutralidade, mas considera o posicionamento e lugar de fala do pesquisador¹²²⁸. Logo, a primeira pessoa utilizada aqui não é um mero artifício literário, mas reitera que este texto é, sim, opinativo e consequência direta de uma experiência pessoal.

Minha experiência, no caso, é não apenas de pesquisador acadêmico, mas também de produtor, professor e artista teatral. Por anos segui o caminho que percebo em quase todos os meus semelhantes, preocupado com o que estava “dentro” do palco teatral, preocupado com o refinamento técnico, a formação de novos artistas e a sobrevivência financeira no meu ofício. Até o momento em que tal caminho parou de fazer sentido até que eu me esclarecesse qual significado ele ganhava “fora” do palco – qual sua reverberação e importância junto ao público. Nisto, explica-se a decisão de empreender esta pesquisa fora de um convencional departamento de Artes Cênicas, mas inserida em um Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais. Aí já reside alguma provocação, pois, certo ou errado, senti que a real atenção ao mundo ao redor da arte não estaria em um ambiente de artistas – meu ambiente de origem e convívio até hoje.

Assim, minha pesquisa de Mestrado concentrou-se, claro, na árdua e distante relação do teatro (mais especificamente o teatro de grupo) com o público em geral. Mas hoje, podendo expandir um pouco mais este pensamento, considero que o mesmo raciocínio pode servir a um debate mais amplo. Se o teatro foi utilíssimo para este tipo de pesquisa por ter nítida participação do espectador no momento ao vivo – afinal, “a teatralidade não é, ela é para alguém, quer dizer que ela é para o outro”¹²²⁹ – peço ao leitor que empreste qualquer reflexão para outras formas de arte, pois enquanto houver a pessoa do artista por trás de uma obra, ela terá valia.

Na minha dissertação, dividi a análise sobre a relação entre teatro e público em dois grandes capítulos, intitulados “A culpa do público” e “A culpa do artista”¹²³⁰. Culpa é uma palavra forte, claro, e até incômoda. Mas ela vem com um propósito de apontar que o relacionamento entre arte e público é mais complexo do que muitas vezes se diz.

Além deste Seminário, já participei de outros debates, formais e informais, sobre recepção. Curiosamente, mesmo em espaços dedicados a este tema, nunca me pareceu que o interesse de artistas sobre o público ao seu redor era tão grande quanto deveria ser. Muitas

¹²²⁸ BARKER, Chris. *Cultural studies – theory and practice*. Los Angeles/London: Sage, 3rd, 2008, p. 27.

¹²²⁹ FÉRAL, Josette. *Além dos limites – teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 165.

¹²³⁰ FREIRE, op. cit., p. 9.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

vezes o público parecia ser apenas um mal necessário para o escoamento ou financiamento do trabalho artístico – mas não algo imprescindível para dar sentido a esta produção.

Quando o interesse em conduzir esta discussão realmente existe, é impossível escapar do diagnóstico de enorme fragilidade no contato com o público para produções artísticas que estejam fora do restrito leque do *mainstream*. E as explicações estão sempre prontas – ao menos quando se trata de contexto brasileiro. Nosso público, no geral, sofre de condições de notável déficit socioeconômico. Se o público tivesse dinheiro, o acesso à cultura seria diferente. Também é notável o déficit educacional. Se as pessoas tivessem melhor educação, a procura por cultura seria diferente. E, sendo sinceros, o público parece pouco afeito a reflexões mais trabalhosas, a tentar algo além da Netflix, da telenovela ou do último filme de super-herói. Se o público tivesse dinheiro, educação e um pouco de boa vontade, o espaço para outros nichos da produção artística seria diferente.

Na mesma sinceridade, endosso todas estas impressões (está aí a já citada “culpa” do público). Mas não apenas. Se tudo isto é provavelmente verdade (algo esmiuçado tanto em minha dissertação quanto em diversas outras pesquisas, mas não neste artigo), o que fazer? Se não temos o público ideal, temos o público real. Se, como artistas, pouco ou nada podemos alterar em larga escala na situação econômica, social ou educacional, o que está a nosso alcance, além da lamentação? Como podemos movimentar as ações de nossos projetos artísticos para tentar superar tais barreiras e dialogar com o público que temos? E, principalmente, nós estamos dispostos a fazer este movimento? Se a relação com o público não está funcionando como se desejaria, o artista também tem alguma “culpa”? Em sala de aula com alunos, quando o debate sobre público vem à tona, faço sempre a mesma pergunta: o público é desejado? Esta é justamente a pergunta que guia um subcapítulo de minha dissertação original que exploro no restante deste texto.

[...] a gente dá voltas e voltas e não consegue localizar qual é o nosso problema. E o nosso problema é o público. Em momento algum eu ouço qualquer um de nós, qualquer que seja sua postura política ou estética, falar do público [...] Nós jamais olhamos nos olhos deles, nós jamais acendemos a luz naquele buraco negro e olhamos para eles para saber o que estavam achando.¹²³¹

Sem saber, o ator Antonio Fagundes veio ao meu auxílio com esta fala, bastante sincera e incisiva. É também um lamento, como tão comum nos debates (e embates) de artistas sobre público. Mas um lamento com um direcionamento um tanto diferente, regado de

¹²³¹ GARCIA, Silvana. *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002, p. 37.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

autocrítica. E do qual extraí uma hipótese provocativa que guiou todo o subcapítulo que mencionei: o desinteresse do público pelo teatro de grupo era proporcional ao desinteresse do teatro de grupo por este público.

No texto original, eu dizia que esta era uma hipótese polêmica, por se apoiar em uma postura elitista da classe teatral. Hoje, digo que é também uma hipótese pessoalmente incômoda. Afinal, eu faço parte desta mesma classe, e cada agulhada nela é uma também em meus pares e em mim mesmo. Mas seria esta pitada de autocrítica (mesmo que possivelmente equivocada) um mal tão grande assim?

Esta postura elitista é de difícil comprovação, pois não será tão abertamente descrita e documentada na literatura da área. Ainda assim, é notada. Para isto, indico o trabalho da Profa. Dra. Isaíra Maria Garcia de Oliveira, onde primeiramente menciona o pensamento do Prof. Dr. Flávio Desgranges, que critica que “o narcisismo dos artistas e o mercantilismo dos empreendimentos teatrais fazem com que os produtores se preocupem mais com a difusão do seu trabalho na *media* do que no contato fundamental entre autor e espectador”¹²³². Depois, ela mesmo complementa:

Refletindo sobre essa questão, [...] a saída para o esvaziamento das salas de teatro não se resume apenas a facilitar o acesso do público a este produto (com distribuição de convites, por exemplo), mas consiste também em fazer os produtores teatrais perceberem a importância do espectador no evento.¹²³³

Mas que importância tem este espectador? Qual necessidade, de fato, a produção artística tem em conversar com o público? Se a resposta pronta, mais automática, sempre remeteu ao viés financeiro, a uma ideia romântica de bilheteria, de volume de pessoas equivalendo a volume financeiro, esta resposta ganha atualmente novos ares de complexidade.

Em especial para as produções artísticas que fogem do *mainstream*, feitas em menor escala, as fontes de financiamento capazes de as sustentar dificilmente passarão pela relação direta com o público. O investimento de um edital cultural ou de um patrocinador, a contratação de um centro cultural ou de uma secretaria pública, tornam-se muito mais determinantes do que a presença do público na solução financeira buscada pelos artistas. Seria possível ser bem-sucedido financeiramente sem a adesão de uma única pessoa do público, afinal. Logo, na condução de um projeto artístico, seria fácil decidir para onde direcionar os esforços. Entretanto, diz Celso Frateschi:

¹²³² OLIVEIRA, Isaíra Maria Garcia de. *O especialista e o espectador*. Curitiba: Editora Prismas, 2016, p. 25.

¹²³³ *Ibid.*, p. 58.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

A perspectiva de um patrocínio governamental – direta ou indiretamente concedido por meio dos mecanismos de renúncia fiscal e com o objetivo de garantir a sobrevivência de um grupo ou companhia – impõe um diálogo permanente com editais e diretores de *marketing*, entretanto será que esse fenômeno libera o artista do diálogo com o público? Não é exatamente nesse diálogo com o público que se fundamenta a nossa atividade?¹²³⁴

Volto a um ponto de vista mais próprio aos Estudos Culturais, no qual devemos enxergar o público não apenas como o necessário consumidor, mas como o necessário elemento que torna a atividade artística mais do que um exercício de técnica e criatividade. É o público a ponte para efetivar a arte como um diálogo com a sociedade ao seu redor.

Pensando na sociedade ao redor, o próprio aspecto financeiro já citado, aliás, não se encerra tão facilmente. Os últimos anos têm sido reveladores ao mais desavisado dos artistas. O Ministério da Cultura foi extinto com grande facilidade, verbas culturais são congeladas e, especialmente, a comunicação oficial de representantes políticos tornou artistas sinônimo de oportunistas, vagabundos e cabos eleitorais disfarçados. Claro que isto, por si, renderia material para um artigo, uma dissertação, uma tese – o que não farei aqui. Porém, convido à leitura não de literatura especializada, mas de comentários públicos na internet em notícias relacionadas a todos estes acontecimentos citados. O ponto é que a percepção pública que parece mais se disseminar sobre a atividade artística é a de supérfluo, desperdício de dinheiro, bobagem, baderna.

Neste quadro, há extrema facilidade para qualquer regresso em políticas culturais, para qualquer ataque à atividade artística, pois, no fim, quem se revoltará além da própria classe de profissionais? Quanto mais o público não se percebe próximo à arte, não sente que esta produção é seu lugar de pertencimento, mais frágil e desamparado o setor de artistas profissionais encontra-se em suas reivindicações.

O público parece, então, verdadeiramente necessário. Mas, talvez pelo impacto indireto, distante ou por demais conceitual dos pontos levantados aqui, nem sempre essa necessidade é tão percebida, e assim:

Na arte [...] as propostas são feitas e aceitas pelos mesmos agentes do sistema, e a opinião do público geral é indiferente. Ninguém questiona mais a existência de um abismo entre a produção artística e o gosto das pessoas comuns.¹²³⁵

¹²³⁴ ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 62.

¹²³⁵ TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 93.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

De um lado, os artistas; do outro, o público, as tais pessoas comuns. Separados por um abismo... de quê? Financeiramente, parece que os dois lados são bastante frágeis. Talvez de interesse, de educação, de conhecimento.

“Não sou nem pior nem melhor do que as pessoas de meu lugar de origem”¹²³⁶. Esta frase foi retirada de um trecho de *A Cultura de Todos*, texto de Raymond Williams com título bastante significativo. Nele, o respeitado intelectual, caríssimo ao campo dos Estudos Culturais, ilustra como, em uma reunião com familiares e amigos (as tais pessoas comuns), não encontrou, por mais que procurasse, vulgaridade de sentimentos, frivolidade de pensamentos.

O pensador brasileiro Antonio Candido, em empreitada parecida com a de Williams, também relata um episódio em que, jovem em sua cidade de origem, leu uma refinada obra literária para um casal analfabeto, ao que percebeu, vejam só, como eles “assimilavam bem, com emoção inteligente”¹²³⁷.

Já estive em debates em que o espanto de Candido (e provavelmente, se houvesse a liberdade de se dizer, também a iniciativa de Williams) foi colocado como elitista. Compreendo, mas não concordo de todo. Soa-me como elitismo a permanência em uma posição oposta à deles, quando continuamos certos e crentes de que nosso conteúdo (artístico, neste caso) é inacessível para as tais pessoas comuns. A vontade de se colocar como diferenciado, em um patamar elevado e incompreendido, dotado de um poder de raciocínio sobrenatural, é extremamente tentadora nos meios eruditos.

Como artista, confesso ter aceitado esta tentação de bom grado tantas vezes – alguém não o fez? – especialmente quando ocupava o ambiente da criação artística dentro da universidade. Felizmente, artista estudado, experimental, contemporâneo, tive convites para apresentar meu trabalho fora dos muros universitários, fora das fronteiras da capital do estado, fora do círculo de especialistas. Era certo que o público não teria capacidade de acompanhar – e foi certo que meu ego recebeu um golpe certo. Veio a melhor recepção que o trabalho recebeu em toda a sua trajetória, e, com menos vaidade e mais boa vontade, dava para lembrar do título do texto de Williams citado aqui, para lembrar que a cultura é de todos.

Este episódio citado tão rapidamente é fundamental para eu estar nesta posição de pesquisador e autor deste artigo. Pois se experiências como esta tiraram-me uma confortável

¹²³⁶ WILLIAMS, Raymond. “A cultura é de todos” (Culture is Ordinary). In: *Resources of hope*. London: Verso, 1989, p. 4.

¹²³⁷ CANDIDO, Antonio. “O Direito à literatura”. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 192.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

certeza de superioridade (o que pode ser decepcionante), também me mostraram que existia um vasto público para dialogar com arte. Mas para isto eu precisaria saber dialogar com ele. E para isto eu precisaria estar disposto a dialogar.

“Levar nossas artes a novos públicos é estar certo de que estas artes serão modificadas. A mim, por exemplo, isto não assusta”¹²³⁸. Ou seja, sem dúvidas, quando se altera o interlocutor, algo diferente irá acontecer na conversa. Mas não considero esta tentativa uma perda, e sim o cumprimento de uma função social da arte. Seguindo minha interpretação própria das palavras de Williams (afinal, a literatura também só se efetiva no contato com o leitor), a tal pessoa comum merece o esforço de nossos contatos artísticos. Precisamos propor o melhor, com a crença de que o “desejo de conhecer o melhor”¹²³⁹ está lá presente.

E, para aproveitar mais uma vez esta dupla de pensadores, quando o público está longe da arte, “o principal obstáculo pode ser a falta de oportunidade, não a incapacidade”¹²⁴⁰. Volto aqui com a mesma ideia de função social. Se nas páginas anteriores o público pareceu ser, de alguma forma, necessário à arte, por consequência o dever do artista passa a ser criar e também compartilhar o que cria.

Dever do artista, e não do público. Pois se considerarmos a produção artística como uma comunicação feita a um público, a entrega desta correspondência não pode depender de um receptor que nem sabe que ela existe. Se arte é artificial, não é natural, sua existência não é óbvia, mas pura consequência da vontade de um criador – único que tem plena ciência de sua criação. Por fim, nesta comunicação, então, a responsabilidade será sempre do emissor.

Mas se a comunicação não está ocorrendo, o que podemos fazer? Talvez já seja de grande valia não cair na tentadora conclusão de que à sua frente está uma plateia de ineptos. Outros ruídos podem estar ocorrendo, até mesmo – e isto, sim, pode assustar, como antevia Williams – no conteúdo do que criamos.

Ao tratar especificamente do teatro em minha pesquisa, foi interessante levantar a possibilidade de que um certo tipo de produção teatral (do qual me origino) tenha se voltado em demasia para dentro, para o experimentalismo cênico, para o apuro técnico, talvez ignorando quem está lá fora, ignorando se o diálogo com a sociedade ainda se efetiva.

¹²³⁸ WILLIAMS, op. cit., p. 11.

¹²³⁹ Ibid., p. 4.

¹²⁴⁰ CANDIDO, op. cit., p. 191.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

“Tratar-se-á, sobretudo, de se perguntar se aquilo que seria considerado como um meio não teria se transformado em um fim”¹²⁴¹.

A este teatro (e reafirmo a importância de emprestar o exemplo para outras formas artísticas), é possível estar tão acostumado a manter sua produção restrita a um círculo fechado de especialistas, que tenha permitido se esquecer do público das pessoas comuns. “A comunidade teatral, antes constituída a partir do tempo do espetáculo, estaria em torno do único desejo do teatro ‘em si mesmo’ ou pelo menos da demonstração da teatralidade ela mesma”¹²⁴².

A cada dia, a palavra comunidade mais me parece adequada à produção artística profissional. “A comunidade pode encontrar expressão simbólica na profissão”¹²⁴³, representando um conforto e uma proteção entre iguais. Até aqui passamos por motivos diferentes, seja uma necessidade de sobrevivência financeira, um instinto de sobrevivência social, ou mesmo uma questionável sobrevivência do ego, mas é fácil que a produção artística se feche em um círculo fechado... dos próprios artistas. No caso do teatro, onde convivo mais, uma comunidade em que seus membros são os espectadores uns dos outros, avaliadores de projetos uns dos outros, influenciadores de formatos e estéticas uns dos outros – e assim, tantas vezes, infelizmente, se comunicando apenas uns com os outros.

“Devemos [...] desobstruir os canais e permitir todos os tipos de oferta, tendo o cuidado de abrir bem o espaço para o que for difícil, dar tempo suficiente para o que for original”¹²⁴⁴. A fala de Williams soma a impulsão da oferta ao encorajamento da demanda, um ciclo completo para a produção artística, que envolve quem oferece e quem recebe.

Não ignoro que a visão do ciclo completo precisaria ser enxergada também pelos mecanismos da política cultural brasileira, que não demoram sua atenção de maneira suficiente à fruição de bens culturais. É necessário aprimorar as estratégias de divulgação e *marketing* dos projetos que o próprio Estado produz, refinar as regras dos mecanismos de financiamento artístico, e criar novos mecanismos voltados especialmente para fomentar a demanda à atividade artística – abandonando a miopia com que se enxerga oferta e demanda artística como esferas isoladas.

¹²⁴¹ TRIAU, Christophe. “L’illusion ludique”. In : *Théâtre/Public*. Flers Cedex, v. 194, 2009, p. 7.

¹²⁴² Ibid., p. 8.

¹²⁴³ NISBET, Robert Alexander. “Comunidade”. In: FORACCHI, Marialice Mencarini; MARTINS, José de Souza. (Org.) *Sociologia e sociedade. Leituras e introdução à sociologia*. São Paulo: LTC, 1977, p. 256.

¹²⁴⁴ WILLIAMS, op. cit., p. 11.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Mas neste texto o convite é que a valorização do contato com o público esteja, antes de tudo, no campo das intenções, determinando o trato dos artistas com sua própria produção profissional. Além da ansiedade em garantir um parco e disputado financiamento, da empolgação quanto ao próprio aperfeiçoamento técnico, há de fato um convite para que tentar olhar, tentar compreender e tentar conversar com o público torne-se parte da empreitada artística.

Dado o país que temos, ainda mais este de 2019, pode ser pedir demais. E é evidentemente compreensível que quando se é atacado por tantos lados, encontre-se abrigo e conforto junto a seus pares, formando uma comunidade segura – somos humanos e não heróis, afinal. Mas justamente neste país de 2019, em que é nítido que o abismo entre arte e público não está nos ajudando, o pedido se faz necessário, ampliando a consciência de que o lugar que um artista ocupa por aqui é também o da responsabilidade (mesmo que não desejada) em trabalhar pelo acesso e pela sensação de pertencimento do público em relação à arte.

Por fim, encerro este artigo como iniciei minha dissertação de Mestrado, apelando a outro tipo de pensador, com Bill Watterson e as figuras de Calvin & Haroldo¹²⁴⁵. Pois se é para empenharmos tarefas tão densas quanto a provocação, a reflexão e a autocrítica, que ao menos seja com bom humor.



¹²⁴⁵ WATTERSON, Bill. *O mundo é mágico: as aventuras de Calvin & Haroldo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007, p. 68.

IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DA ARTE

políticas da recepção

Referências Bibliográficas

ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

BARKER, Chris. *Cultural studies – theory and practice*. Los Angeles/London: Sage, 3rd, 2008.

CANDIDO, Antonio. “O Direito à literatura”. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites – teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FREIRE, Vítor Silva. *Respeitável público: uma reflexão sobre a relação entre o teatro de grupo paulistano e o público não especializado*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GARCIA, Silvana. *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002.

NISBET, Robert Alexander. “Comunidade”. In: FORACCHI, Marialice Mencarini; MARTINS, José de Souza. (Org.) *Sociologia e sociedade. Leituras e introdução à sociologia*. São Paulo: LTC, 1977.

OLIVEIRA, Isaíra Maria Garcia de. *O especialista e o espectador*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

TRIAU, Christophe. “L’illusion ludique”. In: *Théâtre/Public*. Flers Cedex, v. 194, 2009.

TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

WATTERSON, Bill. *O mundo é mágico: as aventuras de Calvin & Haroldo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

WILLIAMS, Raymond. “A cultura é de todos (Culture is Ordinary)”. In: *Resources of hope*. London: Verso, 1989.