ARS
ano 18
n. 39

39

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor
Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-Reitor
Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Pró-Reitor de Pós-Graduação
Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Jr

Pró-Reitor de Graduação
Prof. Dr. Edmund Chada Baracat

Pró-Reitor de Pesquisa
Prof. Dr. Sylvio Roberto Accioly Canuto

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária
Profa. Dra. Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretor
Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Vice-Diretora
Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Comissão de Pós-Graduação da ECA

Presidente
Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior
Vice-Presidente
Prof. Dr. Eduardo Vicente

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA

Coordenadora
Profa. Dra. Dora Longo Bahia
Vice-Coordenador
Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade
Secretaria
Daniela Abbade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe
Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Vice-Chefe
Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac

Secretaria
Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia

Editores
Dária Jaremtchuk
[Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP]
Liliane Benetti
[Escola de Belas Artes/ UFRJ]
Sônia Salzstein
[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Projeto Gráfico
Mario Ramiro

Logotipo
Donato Ferrari

Diagramação e Arte Final
Nina Lins

Capa
Aline van Langendonck

Revisão
Lara Rivetti

Produção Editorial
Lara Rivetti

Conselho Editorial
Andrea Giunta
[Univ. de Buenos Aires]
Annateresa Fabris
[USP]
Anne Wagner
[Univ. of California]
Antoni Muntadas
[M.I.T.]
Antônia Pereira
[UFBA]
Carlos Fajardo
[USP]
Carlos Zilio
[UFRJ]
Eduardo Kac
[Art Institute of Chicago]
Frederico Coelho
[PUC-Rio]
Gilbertto Prado
[USP]
Hans Ulrich Gumbrecht
[Stanford Univ.]
Irene Small
[Princeton Univ.]
Ismail Xavier
[USP]
Leticia Squeff
[Unifesp]
Lisa Florman
[The Ohio State Univ., EUA]
Lorenzo Mammì
[USP]
Marco Giannotti
[USP]
Maria Beatriz Medeiros
[UNB]
Mario Ramiro
[USP]
Milton Sogabe
[UNESP]
Moacir dos Anjos
[Fund. Joaquim Nabuco]
Mônica Zielinsky
[UFRGS]
Regina Silveira
[USP]
Robert Kudielka
[Univ. der Künste Berlin]
Rodrigo Duarte
[UFMG]
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
[UFBA]
Sônia Salzstein
[USP]
Suzete Venturelli
[UFRGS]
Tadeu Chiarelli
[USP]
T. J. Clark
[Univ. of California]
Walter Zanini [in memoriam]
[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas

ECA_USP 2020

http://www2.eca.usp.br/cap/

impresso no Brasil
ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Para contatos escreva para ars@usp.br

Editorial

Aline Van Langendonck é a artista convidada a colaborar com o ensaio gráfico da edição de número 39 da revista *Ars*. Uma sucessão de planos, a começar da capa, envolve os leitores numa paisagem cromática, a estender-se por superfícies de vermelho intenso, potencializadas por campos cromáticos verdes. Fragmentos de texto aludem a um rio, personagem central da narrativa de Aline nessa sequência de pinturas atravessadas por vagas que ora irrompem, desordenadas, ora se esgueiram e silenciam na distância, dispersando-nos pelas beiras da pintura-página.

Janaína Nagata Otoch, no artigo que introduz esta edição, propõe uma incursão meticulosa pela mais clássica bibliografia modernista sobre a obra de Picasso – com o foco voltado à emblemática pintura *Les Demoiselles d'Avignon*, celebrada como obra inaugural do cubismo e da própria arte moderna por muitos dos historiadores comentados pela pesquisadora. Janaína expõe os essencialismos, preconceitos de raça e gênero engastados entre os autores mais refinados dessa bibliografia, e o faz confrontando-os com historiadoras da arte feministas, representantes centrais da extraordinária renovação que começara a transformar radicalmente a disciplina a partir da década de 1970. Examinando essa nova geração de especialistas com o mesmo ânimo crítico que endereçara aos nomes mais emblemáticos da bibliografia modernista tradicional, Janaína observa a abordagem às vezes reducionista da militância feminista no campo da história da arte. O ensaio traz contribuição relevante ao estatuto problemático do nu feminino na arte moderna, *Les Demoiselles D'Avignon* sendo, como assinala Janaína, um dos cenários mais dramáticos de aparecimento do corpo feminino na arte do século XX.

A indagação sobre a representação do corpo está, também, presente no artigo seguinte, "Lições de anatomia: do corpo eterno à eternidade do corpo". A partir da discussão do trabalho do anatomista alemão Gunther Von Hagens, que em 1970 introduziu a técnica de preservação biológica de tecidos conhecida como plastinação, Ricardo Coelho traça, neste artigo, um breve percurso histórico das relações entre a prática do desenho artístico e do desenho de anatomia, argumentando que as mudanças na percepção do corpo nas artes visuais sempre estiveram imiscuídas às representações do corpo em outras esferas, "sociais, políticas, religiosas, jurídicas, médicas, científicas e sexuais".

O texto de Fernando Gerheim interpela os modos como imagem e palavra se entrelaçam nas produções de artistas associados ao Concretismo, Neoconcretismo e à Nova Objetividade Brasileira; o autor apresenta a ideia de participação semântica, elaborada por Hélio Oiticica em 1967, analisando a presença da palavra nos penetráveis e parangolés do artista, que para Gerheim eram também operações poéticas que resistiam às constrições da subjetividade, tal como aquelas impostas pelo regime ditatorial vigente no Brasil. No artigo que se segue, a retomada democrática na Argentina é o pano de fundo histórico da investigação de Alejandra Soledad González sobre os impactos que a Feira de Arte de Córdoba

provocou na cena cultural da cidade, em 1986, ao exibir de modo "pluridisciplinar" artes plásticas, teatro e música.

Thiago Reis percorre a obra de Vilém Flusser em busca das diversas acepções de arte e de criação artística, terminando por delinear uma apresentação concisa da teoria estética flusseriana na qual o leitor vislumbra como o filósofo compreendeu a inserção dos aparatos técnicos, como a fotografia, no fazer artístico. A fotografia é o objeto central do artigo de Fábio Luiz Oliveira Gatti, "Por mais tempo afogado: considerações sobre *Le Noyé*, de Bayard", que apresenta um painel com 27 imagens baseado no conceito warburguiano de *Pathosformeln*, partindo da análise da prática fotográfica de Hippolyte Bayard e da criação ficcional suscitada pela série *Le Noyé*, de 1840, na qual o artista francês forja o registro de sua morte por afogamento.

Em "Brasília contemporânea: ambiguidades e contradições da cidade vistas pelas lentes do cinema", Liz da Costa Sandoval, Rogério Rezende e Luciana Sabóia Fonseca Cruz discutem, como o título enfatiza, os descompassos entre o projeto urbanístico da capital e a realidade político-social vivida pelos seus habitantes; a reflexão procede por meio da análise de filmes realizados pela primeira geração de cineastas brasilienses, cujas produções revelam imagens e modos de vida que escaparam ao projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. O cinema como veículo de construção de uma autoimagem também é o assunto de "O cinema-caracol de Luis Tróchez Tunubalá: uma câmera Misak contra o(s) colonialismo(s)". Nesse estudo, Marcos Aurélio Felipe examina a produção cinematográfica colombiana dedicada aos povos originários do país e se detém na discussão dos recursos poéticos mobilizados em *Na Misak*, obra do cineasta Luis Tróchez Tunubalá, em sua busca por uma identidade indígena urbana.

Em sua seção dedicada à tradução de textos que possam contribuir para enriquecer o debate brasileiro de arte e cultura, *Ars* traz três escritos da artista e ativista alemã Hito Steyerl: "Vamos falar de fascismo", "A internet está morta?" e "Arte *Duty Free*". Selecionados e traduzidos pelos participantes do grupo de pesquisa *Depois do fim da arte*, coordenado pela artista Dora Longo Bahia junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA, os ensaios discutem a mediação cada vez mais percuciente da internet na vida cotidiana e denunciam como o capital, em sua fase de máxima fluidez, é capaz de replicar fisicamente estruturas presentes em ambientes virtuais.

A edição encerra com a segunda convocatória do projeto *Diálogos com a Graduação*, iniciativa da *Ars* e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais que visa incentivar os laços entre a Pós-Graduação e a Graduação em universidades brasileiras e contribuir para o surgimento de jovens talentos teóricos na área de artes, no nível inicial da carreira acadêmica. Por meio da seleção e publicação de artigos elaborados a partir de pesquisas de Iniciação Científica ou de monografias apresentadas como trabalhos finais em disciplinas de graduação, a revista abre espaço para que estudantes exercitem métodos e práticas envolvidos na produção e publicação científicas e confrontem as principais linhas de força do debate contemporâneo de arte.

O edital completo pode ser consultado ao final deste volume da revista ou no site da *Ars* (https://www.revistas.usp.br/ars/dialogos).

margem
7 **Aline Van Longendonck**

Les Demoiseilles d'Avignon, de Picasso, entre a consagração e a contestação: notas sobre a crítica modernista e as contribuições feministas e pós-colonialistas à abordagem da pintura
25 **Janaína Nagata Otoch**

Lições de anatomia: do corpo eterno à eternidade do corpo
75 **Ricardo Coelho**

Cruzamentos entre palavra e imagem em três momentos da arte brasileira
105 **Fernando Gerheim**

De las artes visuales a lo "pluridisciplinario" en 1986: una feria artística en la posdictadura de Argentina
129 **Alejandra Soledad González**

As diferentes acepções da arte na obra de Flusser
161 **Thiago Reis**

Por mais tempo afogado: considerações sobre *Le Noyé*, de Bayard
179 **Fábio Luiz Oliveira Gatti**

Brasília Contemporânea: ambiguidades e contradições da cidade vistas pelas lentes do cinema
201 **Liz da Costa Sandoval, Rogério Rezende e Luciana Sabóia Fonseca Cruz**

O cinema-caracol de Luis Tróchez Tunubalá: uma câmera Misak contra o(s) colonialismo(s)
225 **Marcos Aurélio Felipe**

Hito Steyerl: três capítulos de *Arte "Duty Free"*:
Arte na Era da Guerra Civil Planetária
261 **Hito Steyerl**

7
ARS
ano 18
n. 39

Aline van Langendonck

margem

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.174321

8

Aline van Langendonck

Ensaio Visual: Margem

rio,

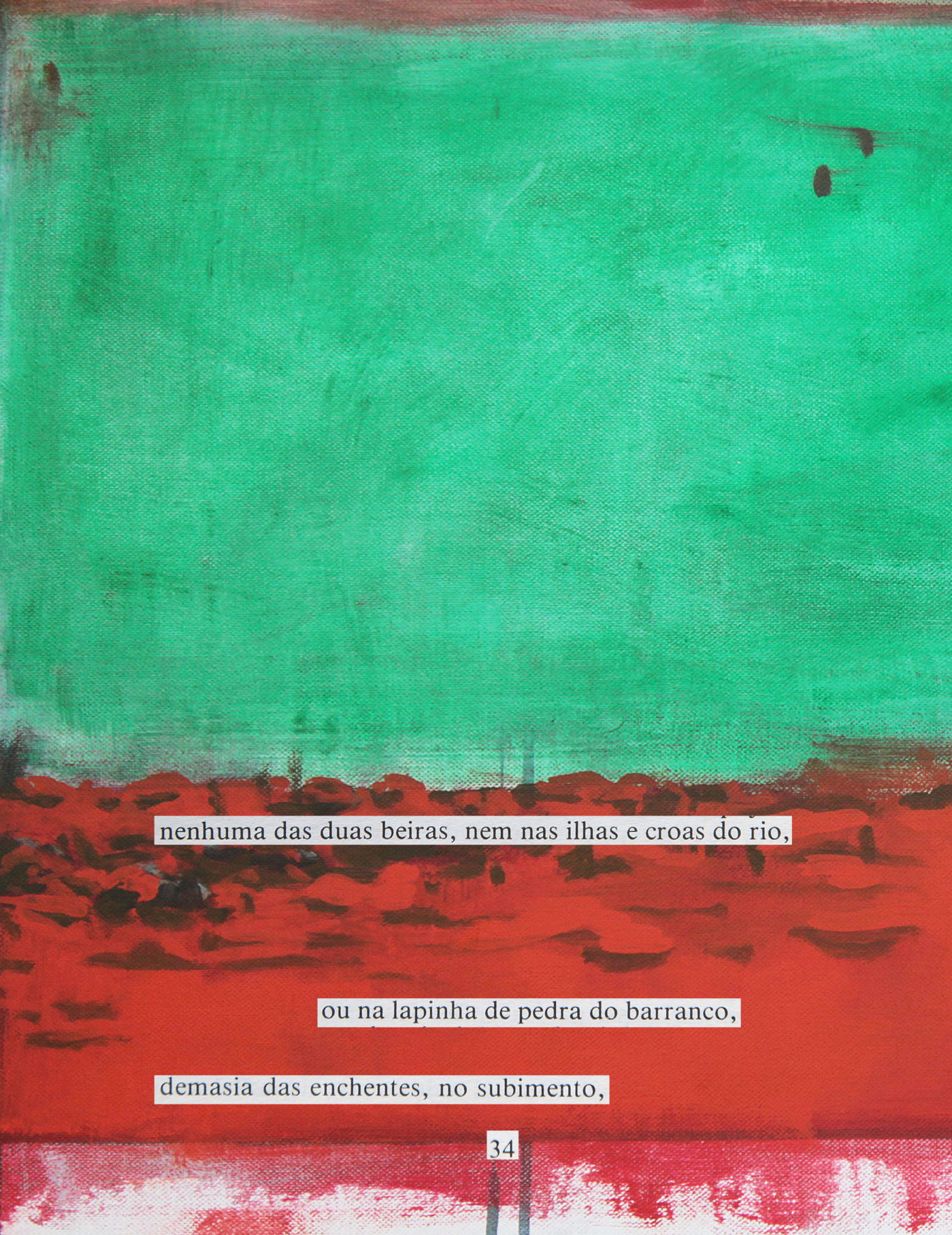
paços do rio, de meio a meio,
próxima do rio,
o rio por aí

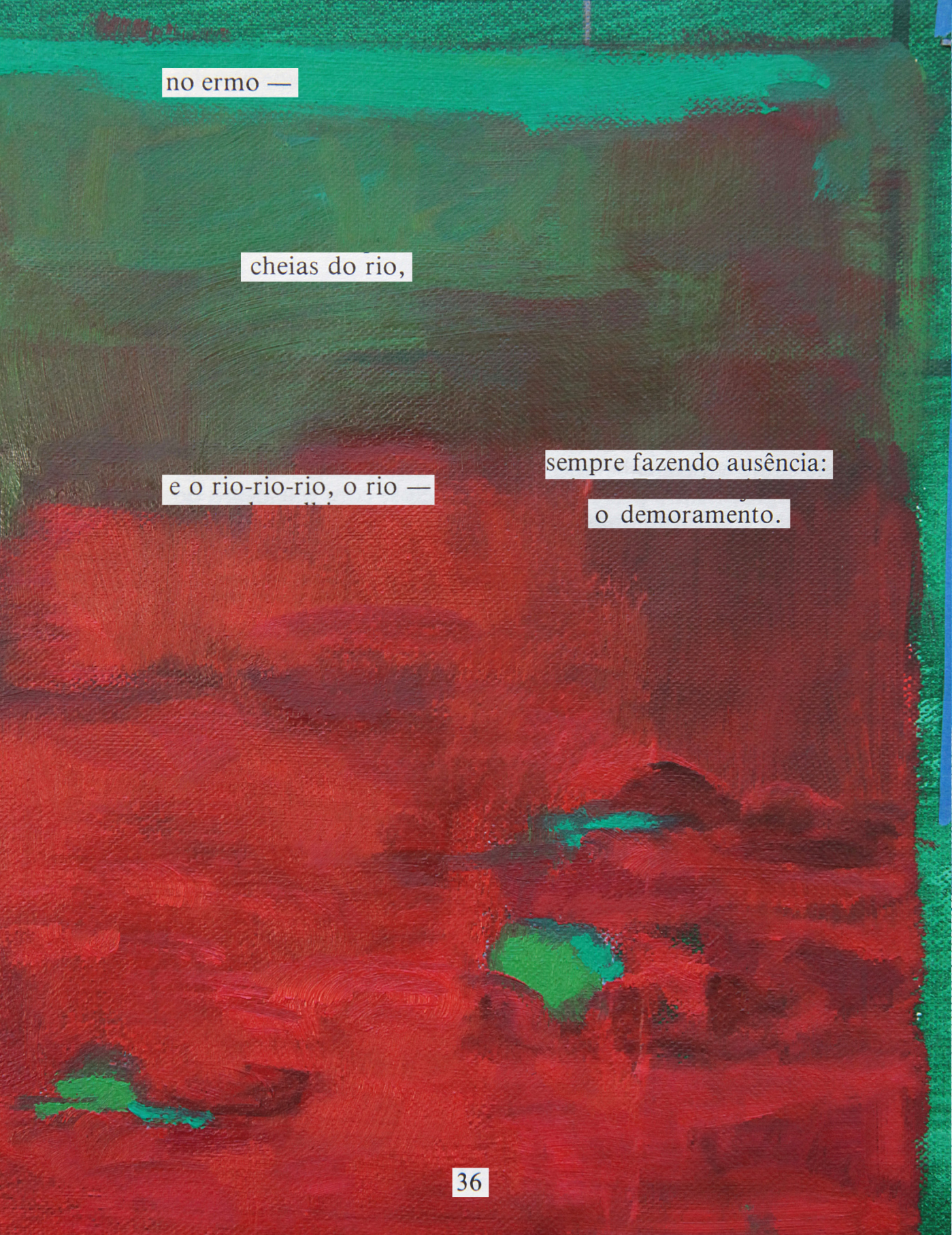
beiras,

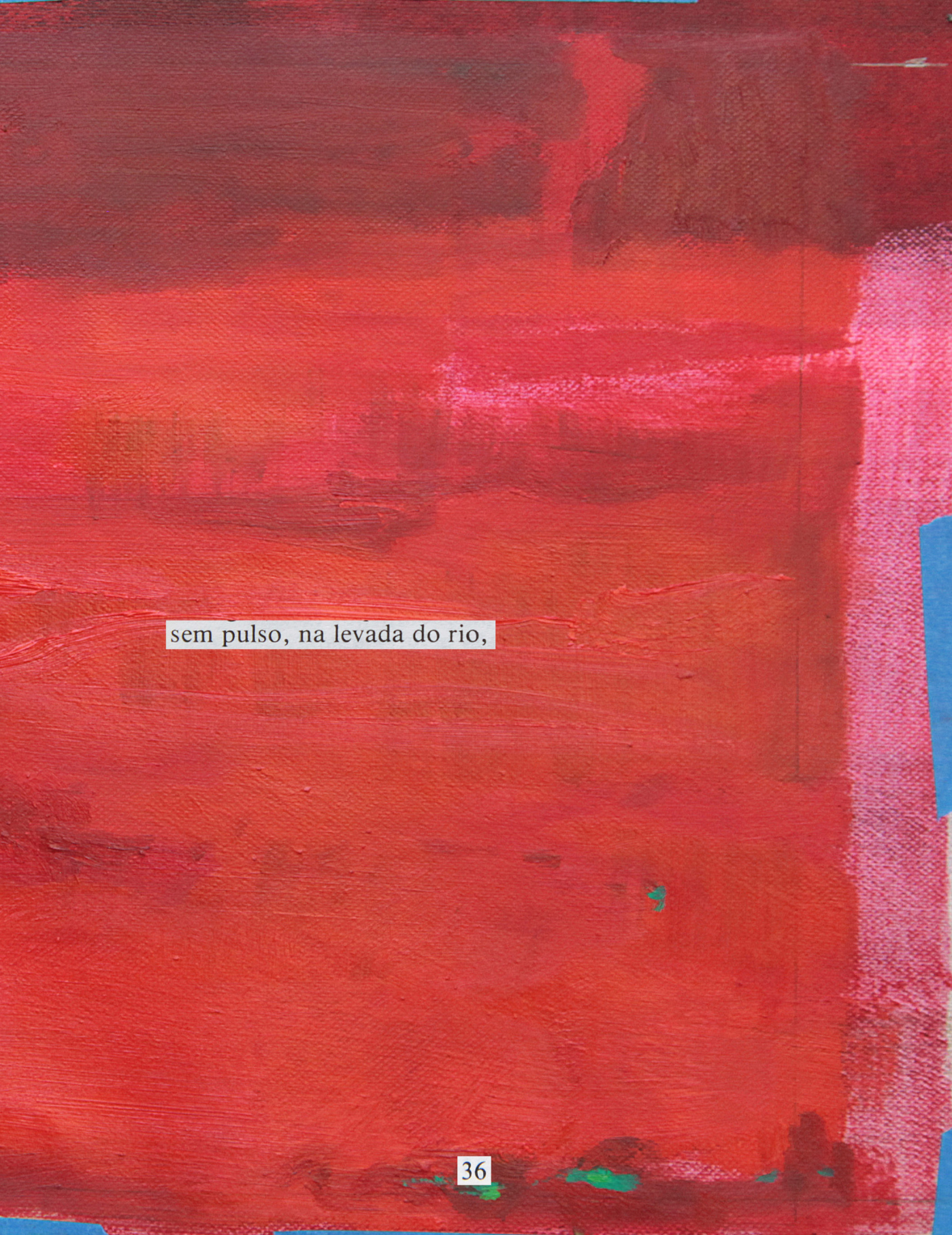
cursava no rio, sol-
to solitariamente.
beirada do rio,

suspendida no liso do rio.

praia de margem,
aguaceiros, calor, sereno,


nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio,
ou na lapinha de pedra do barranco,
demasia das enchentes, no subimento,


no ermo —
cheias do rio,
e o rio-rio-rio, o rio —
sempre fazendo ausência:
o demoramento.


sem pulso, na levada do rio,

da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso,

— de
espanto de esbarro.
de outros sobressaltos.
o rio,
as bagagens
— na vagação, no rio

nos rasos do mundo.

de longas beiras rio abaixo, rio a fora,
rio a dentro — o rio.

25
ARS
ano 18
n. 39

Janaína Nagata Otoch*

Les Demoiseilles d'Avignon, de Picasso, entre a consagração e a contestação: notas sobre a crítica modernista e as contribuições feministas e pós-colonialistas à abordagem da pintura**

Picasso's *Les Demoiselles d'Avignon* between Consecration and Contestation: Notes on Modernist Criticism and the Contributions of Feminism and Post-Colonialism to Interpretations of the Painting

Les Demoiselles d'Avignon, de Picasso, entre la consagración y la contestación: apuntes acerca de la crítica modernista y de las contribuciones feministas y pos-colonialistas a la interpretación de la pintura

Artigo Inédito

Janaína Nagata Otoch
0000-0002-5104-6960

* Este artigo deriva da minha pesquisa de mestrado, que contou com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob o número do processo 2017/20620-4.

** Agradecemos a Fabiana Garreta, da Autvis, pela presteza na orientação aos editores quanto à publicação de obras de Picasso.

palavras-chave:
Picasso; *Les Demoiselles d'Avignon*; feminismo; pós-colonialismo

O artigo percorre uma parcela da vasta fortuna crítica de *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, focalizando os pontos de tangência e divergência entre parte da literatura mais canônica sobre a obra e determinadas interpretações que, a partir da década de 1970, tomaram-na como lugar privilegiado para exercer uma drástica revisão de critérios e categorias modernistas. Nesse percurso, discute algumas das sucessivas denúncias que correntes feministas e pós-colonialistas reservaram à pintura, amiúde identificada com os preconceitos ideológicos na gênese do modernismo. Por fim, em face dos problemas suscitados pela discussão bibliográfica e pela recente divulgação de documentos então inéditos, o artigo propõe uma breve incursão analítica, com o intuito de sinalizar caminhos ainda em aberto para a interpretação dessa obra.

The article follows a portion of the vast critical heritage of Picasso's *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) focusing on the convergences and conflicts between part of the most canonical literature and certain

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.166696

CC BY

interpretations that, from the 1970s onwards, turned to this oeuvre by considering it as a privileged place in the revision of modernists criteria. It thus discusses the successive denounces raised by feminist art critics, whom most often identified *Les Demoiselles* with the ideological assumptions in the genesis of modernism. Finally, in the light of the bibliographical discussion and considering the recent exhibition of documents hitherto unpublished, the article proposes a brief analytical incursion, in order to underline the paths not yet explored in the interpretation of this painting.

keywords:
Picasso; *Les Demoiselles d'Avignon*; Feminism; Post-Colonialism

El artículo comenta una porción de la vasta fortuna crítica de *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, centrándose en los puntos de encuentro y divergencia entre parte de la literatura canónica sobre la obra y determinadas interpretaciones que, a partir de la década de 1970, la han tomado como lugar privilegiado para ejercer una contundente revisión de criterios modernistas. En este itinerario, discute las sucesivas denuncias que las corrientes feministas y poscolonialistas han destinado a la pintura, a menudo identificada con los prejuicios ideológicos en la génesis del modernismo. Por último, ante las problemáticas suscitadas por la discusión bibliográfica, el artículo propone una breve incursión analítica, visando señalar las posibilidades aún abiertas para la interpretación de esta obra.

palabras clave:
Picasso; *Les Demoiselles d'Avignon*; feminismo; pós-colonialismo

I.

Conta-se que, não sem estupor, Georges Braque, ao ver *Les Demoiselles d'Avignon* (figura 1), de Picasso, pela primeira vez, em 1907, teria dito: "é como se devêssemos trocar nossa dieta habitual por uma dieta de estopa e parafina" (OLIVIER, 1965, pp. 97-98)[1].

Mais de cem anos se passaram, e essa anedota segue causando espanto, não apenas por estabelecer um precioso equivalente ao asco que a pintura provocava, de início, em seus espectadores, mas também por sua alusão irônica ao papel que desempenham os hábitos – ou a renúncia a eles – na recepção de *Les Demoiselles d'Avignon*.

Figura 1. Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907. Óleo sobre tela, 243,9 × 233,7 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York, Nova York. © Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

Caso estivesse arriscando um prognóstico, Braque não poderia ser mais preciso: essa é uma das pinturas sobre as quais mais se escreveu até hoje e, em retrospecto, olhar para sua fortuna crítica significa

1. A tradução é livre e de minha autoria, assim como todas as traduções de citações originais em francês e inglês que não tenham tido versões publicadas em língua portuguesa. O caso ao qual me refiro é relatado, com ligeiras diferenças entre as versões, por muitos dos que testemunharam o encontro de Braque com a pintura. Para um balanço entre as versões do fato, cf. SECKEL (1994), especificamente páginas 227-230.

compreender que toda vez que a força do hábito parece imperar, algo ocorre para que mudem os costumes internalizados em nossa forma de ver. Sem dúvida, causar revertério parece ter sido um dos verdadeiros dons de *Les Demoiselles d'Avignon*. Tratemos, pois, de reviravoltas.

II.

Ainda que adequar-se a novos hábitos seja sempre delicado, para muitos dos que frequentavam o círculo próximo a Picasso, abrir mão do conforto de suas dietas habituais não parece ter sido um grande empecilho durante os anos de euforia imediatamente seguintes à criação de *Les Demoiselles*.

Tanto é assim que pouco tempo se passou até que André Salmon, sem transparecer qualquer pavor, pudesse definir as cinco figuras femininas naquela pintura como "problemas nus" (SALMON, 1912, p. 43). Pela primeira vez, dizia, a arte do jovem artista espanhol não se mostrava "nem trágica e nem passional": o que se via eram "máscaras quase inteiramente livres de humanidade", "números brancos em um quadro negro".

Àquela altura, *Les Demoiselles* não era exatamente uma obra conhecida: o calendário marcava 1912 e, exceto aqueles que puderam testemunhar sua gênese no ateliê do artista, poucos conheciam a tela em seu estágio final. A pintura, conforme se dizia, era tida por inacabada por um Picasso insatisfeito, que a teria mantido, desde 1907, virada contra a parede de seu ateliê – onde permaneceria, por alguns anos, restrita aos frequentadores do círculo íntimo do artista, até sua aquisição, em 1924, pelo colecionador de arte Jacques Doucet[2]. De modo que a tal "pintura-equação" se apresentava, para Salmon, como parte de uma "história anedótica sobre o cubismo", isto é, como uma espécie de "exemplo que esclarecia o método de trabalho" (Ibidem, p. 41) de Picasso.

III.

Não me estenderei em relatar que, pouco depois de Salmon, também Kahnweiler, por vias distintas, após uma primeira reação de espanto, passou a enaltecer a importância que o incipiente método de

2. Nesse meio tempo, especula-se que a pintura tenha sido exibida apenas uma vez em Paris, no Salon d'Antin, em 1916, num momento em que Primeira Guerra Mundial restringia uma possibilidade ampla de circulação no campo das artes. Para mais informações a respeito dessa exposição, cf. COUSINS; SECKEL (1994).

trabalho desempenhou na gênese de *Les Demoiselles*. Em seus primeiros escritos, redigidos entre 1916 e 1920, exaltava "uma grande pintura com mulheres, panejamento e frutas" (KAHNWEILER, 1949 [1920], pp. 6-7)[3], interrompida por decisão do artista, mas que expunha, não obstante sua propalada falta de unidade interna, a luta titânica contra os problemas formais que viriam a despontar alguns anos mais tarde na obra do artista. Tratar-se-ia, já para Kahnweiler, de uma obra decisiva para a compreensão das origens do Cubismo – mas uma obra que, por então, não desfrutava do prestígio que lhe seria atribuído posteriormente.

Isso aconteceria durante as cinco décadas seguintes, quando a literatura mais consagrada sobre a pintura a interpretará, em grande medida, também em vista do Cubismo e de seus problemas formais. Valorizaram-se, pois, a espacialidade plana da composição final da obra, o abandono de uma composição harmônica e agradável por uma estrutura rigorosa, a importância das máscaras africanas e oceânicas para a construção de uma morfologia angular das figuras pintadas, seu tratamento rígido e segundo pontos de vista alternados (Ibidem, pp. 10-11). Sumariamente, a ênfase interpretativa foi dada menos ao *que* estava sendo figurado e mais ao *modo* como aquilo que se figurava era articulado na estrutura da obra, ou, em outras palavras, ao "método" empregado por Picasso na realização de uma pintura cujos intuitos, conforme se concebia, não atendiam a uma vontade de representação ilusionística. Nesse ínterim, *Les Demoiselles* foi incorporada ao acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1937, e recebeu considerável atenção crítica, convertendo-se em um emblema definitivo para a pintura do século XX.

Até que, em 1972, Leo Steinberg publicará "O bordel filosófico" (STEINBERG, 1988 [1972], pp. 7-74), um ensaio decisivo para transformar a maneira como interpretamos *Les Demoiselles*. Nele, Steinberg iluminava aspectos fundamentais da pintura, como o papel desempenhado por uma noção de circunspecção, sua abertura em direção à fusão entre visão e tato, entre outros. Além disso, rejeitava a ideia de que *Les Demoiselles* seria uma espécie de exemplo preliminar do triunfo da forma sobre o conteúdo, reivindicando o sentido "sexual" da pintura – um traço marcante que, até então, não havia recebido suficiente atenção pela fortuna crítica de Picasso[4].

Quanto à ênfase conferida à sexualidade nessa pintura, a estratégia mobilizada por Steinberg para discerni-la consistia, de início, em revisitar

3. Cumpre mencionar, a propósito, que esse ensaio, publicado em 1920 sob o título "Der Weg zum Kubismus", era uma versão reelaborada de seu "Der Kubismus", publicado em 1916. A respeito da diferença entre as versões, cf. RUBIN (1994).

4. Cabe ressaltar a publicação, dois anos antes, de ROSENBLUM (1970), texto em que o tema está evidentemente em pauta, mas que focaliza a obra de Picasso entre 1920 e 1930.

alguns dos desenhos que antecederam sua realização (figuras 2 e 3), submetendo-os a um olhar meticuloso[5]. Ao fazê-lo, o autor notará que, desde o princípio, *Les Demoiselles* havia sido concebida como uma cena ambientada em um bordel; de fato, os primeiros esboços preparatórios não apresentavam somente as cinco prostitutas que vemos na tela final, mas também duas figuras masculinas posteriormente eliminadas: um estudante de medicina que, à esquerda, anunciava sua entrada no recinto com um crânio ou um livro entre as mãos e um marinheiro, sentado em meio às mulheres no bordel, onde hoje se vê um tampo de mesa com frutas. Todos habitavam um mesmo espaço; todos interagiam entre si.

Essa observação não era exatamente nova: antes de Steinberg, outros já haviam, à sua maneira, atentado para o mesmo fato. Alfred Barr Jr., diretor do MoMA quando *Les Demoiselles* foi adquirida e um dos que contribuíram decisivamente para reservar-lhe o estatuto de marco fundador da arte moderna, por exemplo, havia formulado a hipótese de que a presença do marinheiro e do estudante com um crânio entre as mãos era um indício de que a pintura teria sido concebida inicialmente como uma espécie de *memento mori*, cuja dimensão alegórica o jovem Picasso (antimoralista por princípio) não tardaria em suprimir (BARR Jr., 1939, pp. 57-60). Tratava-se, afinal, de dar os primeiros passos rumo à intrépida caminhada que conduziria à criação do Cubismo, na qual a narrativa do primado da superfície não poderia dar lugar a metáforas visuais.

Steinberg, todavia, confere uma interpretação distinta à decisão de Picasso de finalmente eliminar as figuras masculinas da pintura. Ainda que reconheça nos desenhos preparatórios uma espacialidade e dramaticidade eminentemente teatrais que, de fato, conferiam-lhes um estatuto aparentemente narrativo, mais do que refutar a possibilidade de uma embrionária verve alegórica na gênese da pintura, defendia que a ausência das figuras masculinas na estrutura final de *Les Demoiselles* resultava sobretudo de uma escolha por potencializar a dimensão sexual da obra, cujo mote jamais deixara de ser o encontro sexual em um bordel, muito embora o marinheiro e o estudante de medicina – antes os protagonistas desse encontro – tivessem sido eles mesmos excluídos da cena.

5. Alguns desses desenhos eram então desconhecidos no horizonte da crítica e foram trazidos à baila por Steinberg; outros, ainda, viriam a ser expostos somente anos depois, quando estudos revelaram a existência de mais de uma centena deles. Para uma relação mais completa dos *carnets* de Picasso, cf. SECKEL (1988).

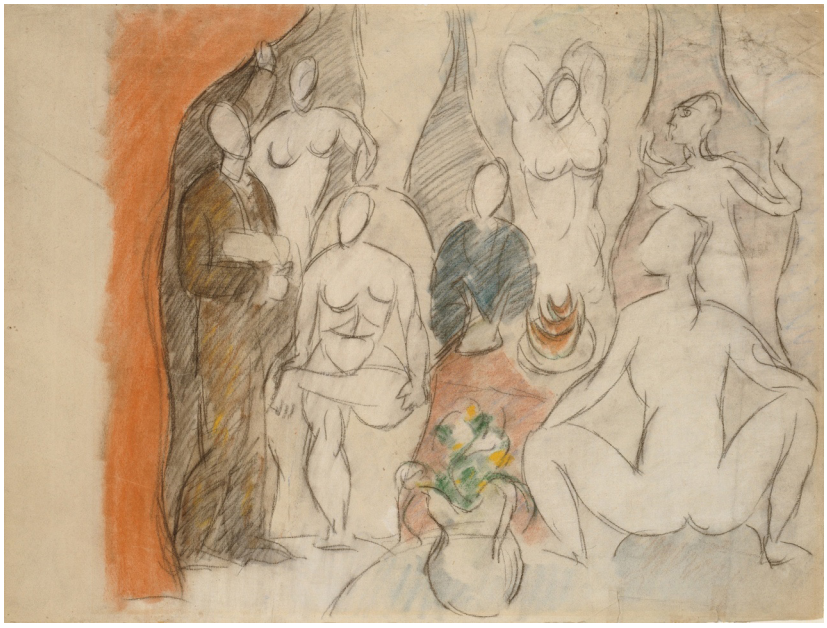


Figura 2. Pablo Picasso, *Estudo para o estudante de medicina, Carnet 3*, 1907. Grafite sobre papel, 19,3 x 24,2 cm. Museu Picasso-Paris, Paris.
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

Figura 3. Pablo Picasso, *Estudo para Les Demoiselles d'Avignon,* 1907. Grafite e pastel sobre papel, 47,7 x 63,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basiléia.
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

Dito de outra forma, se nos desenhos preliminares as prostitutas interagiam entre si e com as figuras masculinas (obedecendo a uma unidade espácio-temporal), na tela, uma alienação mútua revela-se entre as personagens, de sorte que cada uma delas passará a dirigir-se única e exclusivamente ao espectador fora do quadro. Este será, doravante, arrebatado para o centro da obra: é apenas em sua visão que as figuras se encontram reunidas. Mas não só: trata-se de um espectador que se vê interpelado pelo olhar implacável dessas cinco figuras femininas, de alguém que subitamente descobre a si mesmo sendo visto. De modo que a unidade de *Les Demoiselles* (todavia conhecida por suas rupturas estilísticas internas) passará a residir sobretudo em sua consciência – "na consciência perplexa de um observador que se vê visto" (STEINBERG, 1988, p. 13).

IV.

De certa forma, "O bordel filosófico" impôs todo um novo sabor à nossa dieta habitual. E o fez de tal maneira que, de uma "pintura-equação", *Les Demoiselles* se converteu em um cabal "embate entre os sexos" (STEINBERG, 1988, p. 10), uma "metáfora visual do coito" (Ibidem, p. 24), materializada como uma enérgica "onda de agressão feminina" (Ibidem, p. 12).

Uma reviravolta sem igual, cujo impulso inicial, como não é de surpreender, foi semeado por Steinberg, insigne pelo vigoroso compromisso em formular "outros critérios"[6] para a arte moderna e contemporânea – critérios para além daqueles assentados na vertente formalista, que, na esteira de Roger Fry, Clive Bell e, posteriormente, Clement Greenberg, haviam se tornado hegemônicos para a crítica de arte.

Mas os anos 1970 não foram apenas anos de revisão dos parâmetros que alicerçavam o formalismo greenberguiano. Eles viram também o florescer de um revigorado movimento feminista, empenhado não somente no ativismo político e social como também, no campo cultural, em uma intensa atividade de revisão e denúncia dos preconceitos enraizados tanto na produção quanto nas narrativas e discursos sobre arte. Não é fruto do acaso, portanto, que a partir de então a prerrogativa masculina do olhar em *Les Demoiselles* tenha sido sucessivamente denunciada e criticada[7]. Se a pintura havia

6. Faz-se referência ao texto "Outro critérios", publicado em STEINBERG (2008, pp. 79-127).

7. A primeira das denúncias mais significativas foi proferida por BROUDE (1980). Ela referia-se à obra de Picasso como um todo e não especificamente a *Les Demoiselles*.

sido concebida como um "encontro sexual" cujo protagonista era o espectador, quem seria então esse espectador?

Carol Duncan foi a primeira a chamar atenção para o fato de que ele era não apenas implicitamente um homem, mas também branco, heterossexual e europeu. A autora o formulava ironicamente: se a pintura de Picasso se apresentava como "uma metáfora visual da penetração" (STEINBERG; DUNCAN, 1990, p. 207), como veio a formular Steinberg, as mulheres seriam "anatomicamente inaptas a experienciar seu significado pleno" (DUNCAN, 1989, pp. 171-178). Quanto a "O bordel filosófico", uma vez que pressupunha a universalidade desse observador, seria ele, por extensão, um ensaio androcêntrico.

Steinberg não tardou em refutar, e o ponto gerou uma contenda nas páginas da revista *Art Journal* (STEINBERG; DUNCAN, Op. cit, 1990). A réplica foi proferida em tom igualmente sarcástico: não eram os equipamentos anatômicos 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 de suas fantasias de poder e opulência – por que "as degradadas e obscenas *Demoiselles* são capazes de repelir e enfurecer uma mulher" (Ibidem).

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*. Ao invés de nos determos na peleja motivada pelo tom bélico de Duncan e pela defesa reativa de Steinberg, sugiro refletir sobre alguns dos pressupostos subjacentes aos argumentos de Duncan, que talvez tenham sido – ainda que indiretamente – parte dos motivos pelos quais Steinberg não hesitou em desqualificá-los. Ao fim e ao cabo, "O bordel filosófico" segue dentre os ensaios mais relevantes a respeito da pintura em questão, não obstante as severas críticas que lhe foram dirigidas.

V.

Carol Duncan não poderia ser mais enfática ao definir *Les Demoiselles* como uma imagem de poder – não apenas por tematizar uma situação de sujeição sexual propriamente dita, mas por funcionar

como artefato ideológico para o Museu de Arte Moderna de Nova York, que apresenta a tela como lugar de fundação da própria arte moderna. O que seriam as monumentais *demoiselles* senão as matriarcas do cubismo, cuja prole heroica de observadores masculinos habita o ambiente também masculinizado e aparentemente asséptico e neutro do museu?

Tratar-se-ia, evidentemente, de uma pintura de destaque, apropriada pelo MoMA justamente por adequar-se às premissas ideológicas e às políticas museológicas patriarcais que historicamente caracterizaram o museu[8]. A importância dessa pintura, trocando em miúdos, seria, ao contrário do que a aparente solenidade discursiva faria supor, indissociável de seu sentido sexual (ou melhor, *pornográfico*) tácito, afiançado pela hierarquia que preside a relação do observador com o quadro, cuja posição vincula um "objeto". Tal hierarquia, de resto, escancara a assimetria entre homem-mulher (antes evidente nos desenhos preparatórios) no regime da visualidade.

Sob essa ótica, portanto, se *Les Demoiselles* manteve-se, por quase um século, como um *highlight* do museu, foi justamente por ter se demonstrado 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. Nesse encadeamento, as mulheres são excluídas da possibilidade de desfrutar da arena privilegiada da alta-cultura: elas poderão ver a obra, mas jamais estarão aptas a experienciá-la em seu sentido pleno.

Para sustentar seu argumento, Duncan cotejará a pintura com uma série de fotografias do corpo da mulher em propagandas de roupas íntimas da marca Penthouse espalhadas por pontos de ônibus em Nova York no final da década de 1980 (DUNCAN, 1989, pp. 176-177). Segundo a autora, o artifício utilizado em ambos os casos é semelhante: manter sob disfarce o conteúdo pornográfico que preside às 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 conquanto as imagens sejam produzidas por homens e para o deleite de homens, em um processo que exclui as mulheres da cadeia produtiva e receptiva, retirando-lhes a possibilidade de desfrutar da imagem satisfatoriamente – de modo semelhante ao que

8. Cumpre mencionar que, em novembro de 2019, após um longo período de reforma, o MoMA expandiu suas dependências, abrindo-se a uma nova agenda multicultural (que responde a um histórico cada vez mais clamoroso de pressões e críticas de toda ordem). Nessa guinada, as *demoiselles* agora aparecem acompanhadas da monumental pintura *American People Series #20*: *Die* [Série Povo americano nº 20: Morra – ou morrer] (1967), da artista afroamericana, Faith Ringhold, que, quando jovem, estudara Picasso no museu e que, posteriormente, realizou a célebre pintura *Picasso's Studio* (1991), na qual faz referência direta a *Les Demoiselles d'Avignon*. Para uma crítica a respeito da nova configuração do museu, cf. FOSTER (2020).

ocorre no caso de *Les Demoiselles*.

A crítica ao uso ideológico que o Museu de Arte Moderna de Nova York tradicionalmente fez da pintura é fundamental, embora haja, na comparação com as imagens publicitárias, a meu ver, certa inconsistência. Isso porque subjaz à lógica do anúncio de roupas íntimas uma promessa de prazer ao observador masculino, ao menos no nível visual. E essa promessa, fator inseparável do elemento pornográfico da propaganda em questão, não se cumpre de forma satisfatória em *Les Demoiselles d'Avignon*.

Talvez esse seja o tendão de Aquiles dessa leitura, não obstante sua inegável importância histórica. Por prescindir de uma análise e discussão mais detida sobre a pintura lhe escapa o fato de que se *Les Demoiselles*, por certo, afirma a primazia de observadores masculinos, não podemos ignorar que a maior parte dos homens que a viu pela primeira vez nas condições privilegiadas do estúdio de Picasso não conseguiu reconhecer-se em sua condição de principais endereçados[9]. As reações, a exemplo do já mencionado caso de Braque, foram quase sempre estupefatas: as *demoiselles* lhes pareciam um "fracasso" ultrajante, "uma bagunça horrível", "algo terrível e monstruoso", "uma tragédia". Um célebre crítico e jornalista francês chegou a sugerir a Picasso que tentasse a caricatura[10].

Reconheçamos, é bem verdade, que a crítica de Duncan parte de uma necessidade militante e de uma vontade de intervenção, e não visa ser um estudo exclusivamente sobre *Les Demoiselles d'Avignon* – discutida sobretudo como peça fundamental de um conjunto mais extenso de obras do MoMA. Além disso, ela deve muito ao estímulo (direto ou indireto) do conceito de *male gaze*, elaborado e difundido através do ensaio "O prazer visual e o cinema narrativo" (1975), de Laura Mulvey – um artigo surgido no bojo dos estudos sobre cinema, crucial para o posterior desenvolvimento de uma crítica feminista no campo disciplinar da história da arte (MULVEY, 1983, pp. 437-453)[11]. De modo que permanecem em aberto algumas questões: haveria, de fato, um estímulo escopofílico em *Les Demoiselles*? Seria possível pensar na experiência que a pintura proporciona como aquela do prazer ou do gozo visual, que dá sustento às teorias do *male gaze*? Caso consideremos, como demonstra Steinberg, que grande parte do esforço de Picasso nos tantos desenhos preparatórios consistiu em eliminar as dimensões narrativas da versão final da pintura, segue válido analisá-la

9. Quanto a esse aspecto, Tamar Garb nota que uma das primeiras reações positivas à pintura partiu de Gertrude Stein. Cf. GARB (2001).

10. Cf. SECKEL (1994). Para uma interpretação que faz uso de um arcabouço psicanalista para estabelecer relação entre as reações estupefatas à pintura e o complexo de castração freudiana, cf. BOIS, 2001, pp. 31-54. Para a relação mais abrangente, que se estende ao conjunto da obra de Picasso, cf. WOLLHEIM (2002). Para uma elaboração recente dessa conexão, cf. FOSTER (1993).

11. A influência do conceito de *"male gaze"* nos comentários feministas sobre *Les Demoiselles* foi notada por FLORMAN (2003, p. 779).

através de um modelo derivado do cinema clássico-narrativo?

VI.

Coube a Anna C. Chave, em 1994, examinar, pelo prisma feminista, o arsenal de respostas negativas a *Les Demoiselles d'Avignon*, proferidas sobretudo por espectadores homens que se sentiram atacados pela "violência" e "agressividade" da pintura, por sua "brutalidade" e pelo aspecto "monstruoso" e "cadavérico" das mulheres retratadas[12]. Seu levantamento é acurado e 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 figuras femininas em *Les Demoiselles* (CHAVE, 1994, pp. 596-611). Hostilidade essa que a própria pintura, segundo Chave, estimula: 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) (Ibidem, p. 610). Hostilidade que resulta, além disso, da "mimetização" de máscaras africanas que Picasso, encenando um descarado e desrespeitoso gesto de apropriação cultural, teria jocosamente utilizado para conceber os rostos das duas prostitutas à direita da tela, amiúde caracterizados pela fortuna crítica como "monstruosamente distorcidos quando cotejados às "comparativamente graciosas cortesãs 'ibéricas' no centro da composição""[13].

Em meio a tão aterrador cenário de usura, Chave sinaliza sua disposição em identificar-se e solidarizar-se com as prostitutas em *Les Demoiselles*, vistas como vítimas de Picasso, dos espectadores e da sociedade ocidental. A reivindicação da autora, no entanto, ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, não necessariamente implica desprestigiar a obra em questão. Pois se, para Chave, as *demoiselles* são a expressão da misoginia intrínseca à produção artística no século XX, elas podem também ser consideradas 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" (Ibidem, p. 606). Ou,

12. Observe-se que mesmo Duncan via as *demoiselles* como "obscenas e degradadas", conforme citado anteriormente.

13. A autora, aqui, faz referência irônica ao difundido estudo de RUBIN (1983, p. 630).

em outras palavras, do mais evidente sintoma da crise da cultura ocidental, branca e falocêntrica, cinicamente convertido em seu maior monumento.

VII.

Transmutar as cinco *demoiselles* em um monumento que celebra a crise da sociedade falocêntrica é, sem dúvida, uma iniciativa provocativa e estimulante, fundamentada no exame de fontes de uma amplitude digna de exaltação. Ela possibilita, em termos gerais, uma compreensão perspicaz e abrangente de *Les Demoiselles* como uma obra desconcertante e problemática, capaz de tocar nas feridas em aberto de toda uma estrutura social patriarcal e da psique que lhe corresponde. Cabe sinalizar, ainda assim, que, em alguns momentos do texto, o argumento de Chave se fragiliza por sustentar-se em uma análise, em certo sentido, um tanto literal da pintura, na qual o corpo das prostitutas na tela é considerado como equivalente direto de referentes do mundo real, isto é, de mulheres de carne e osso. No esforço por identificar-se com as figuras representadas, a autora chega a comparar a condição das *demoiselles* com a situação atual de trabalhadoras sexuais do bairro do Brooklyn, nos Estados Unidos – incorrendo em uma postura certamente anacrônica, conforme notou Tamar Garb (2001, p. 56). Essa não é uma questão menor: 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 figuração do corpo feminino no século XIX.

Não que Chave tenha deixado de notar a "desidealização" a que Picasso submete a forma humana em *Les Demoiselles d'Avignon*. Talvez não fosse excessivo indagar, no entanto, em que medida tal "desidealização" não estaria também associada a uma radical "desvenutização" da figura feminina, para usar o termo cunhado por T. J. Clark em sua análise da recepção de *Olympia*, de Manet (CLARK, 2004). Pois insisto: se as *demoiselles* foram vistas, por muitos de seus críticos, como figuras "masculinas", "agressivas", "sem forma humana", e a pintura, como um todo, como algo "inacabado", também a prostituta da pintura oitocentista parecera, para grande parte da multidão que se apinhava no Salão de 1865, uma coisa lamentável: ela era "masculina",

"não tinha forma humana", seu corpo parecia "sujo" como carvão, "informe", "inconcebível", "inqualificável", e o quadro, como um todo, "inacabado" e "sem definição".

Essa indignação só pode ser corretamente dimensionada quando ponderamos, como faz Clark, que o que estava em jogo, entre outras coisas, era uma crise sem precedentes quanto ao gênero nu na tradição artística ocidental – em especial, o nu feminino. Mantenhamos em vista a forma opulenta e a ornamentação vistosa que envolviam a figura feminina nas obras expostas em muitos dos salões de arte durante a segunda metade do século XIX e compreenderemos: a maneira como Olympia era representada parecia, sob muitos aspectos, estranha ou até contrária a muitos desses protocolos.

Evidentemente, os pouco mais de quarenta anos que separam as pinturas de Manet e de Picasso fazem com que o potencial disruptivo da "desvenutização" do corpo feminino seja algo relativizado, no caso de *Les Demoiselles*. Mas tampouco essas quatro décadas são o suficiente para que desconsideremos que, ao menos em parte, também as figuras femininas nessa pintura escandalizaram os espectadores por seu potencial de negar as convenções de beleza e decoro protocolares à representação do corpo feminino na arte do século XIX. E, ainda, por trespassarem – através da estridente intromissão de referências não ocidentais – as demarcações raciais entranhadas no sistema clássico da representação.

É justamente por isso que associar *Les Demoiselles* a uma expressão patente de misoginia por vezes soa, como dissemos, um pouco literal – o que nem por isso invalida a tese como um todo. Afinal, o fato de que Picasso prescinda radicalmente de lições convencionais de anatomia não implica necessariamente um ataque ao corpo em carne osso ou à anatomia em si, mas também um ataque a uma série de convenções que mediavam a representação do corpo feminino, isto é, a um determinado lugar-comum do corpo, disseminado em uma cultura de imagens onipresente.

Voltamos, portanto, à anedota inicial: embora essa atitude, em um primeiro momento, parecesse uma agressão ultrajante a quem quer que fosse, tratava-se, também, de uma investida contra sua dieta habitual. Não à toa, no intervalo de poucos anos, tornou-se cada vez mais corrente, no círculo de Picasso, a noção de que representações acadêmicas favoreciam a construção de uma ideia sentimental do

ser humano. Um pequeno trecho da anedota de Salmon claramente demonstra:

> Picasso também havia "meditado sobre geometria", escolhendo orientar-se pelos artistas selvagens cuja barbárie ele não ignorava. Apenas compreendia, logicamente, que eles haviam almejado uma figuração real do ser que não correspondia à construção da ideia, na maioria das vezes sentimental, que dele fazemos. [...] Ele procura dar, então, uma representação total ao homem e às coisas. Eis o esforço das imagens bárbaras. *Mas por tratar de pintura, de arte na superfície, Picasso deve criar fora das leis do academicismo e do sistema anatômico*, situando essas personagens equilibradas num espaço rigorosamente calculado de acordo com a imponderável liberdade de movimento. (SALMON, 1912, p. 46, grifos meus)

Enfatizando a recusa, por parte de Picasso, das convenções que regiam a representação do nu na arte acadêmica, Salmon, já em 1912, dava o tom à contraditória empreitada que *Les Demoiselles* veio a coroar. Mas as palavras do poeta incorporavam, ainda, mais um fator polêmico: segundo elas, a dessublimação da imagem idealizada do corpo feminino seria indissociável da relação ambígua que se estabelece entre as figuras femininas "ocidentais" e as personagens na porção direita da tela, a evocarem as máscaras africanas, incorporadas por Picasso como armas iconoclastas contra um academicismo protocolar. Retornaremos ao ponto mais adiante.

VIII.

Ao sugerir que as reações hostis à pintura de Picasso devem-se, ao menos parcialmente, a uma resistência do público em relação à recusa de determinadas convenções de linguagem, pretendo colocar a discussão em termos, mas jamais livrar os espectadores ou mesmo o artista das acusações de misoginia ou etnocentrismo que lhe foram imputadas.

Não deixa de ser curioso, de todo modo, que quando Chave publicou sua crítica à pintura, a linha que permitia associar misoginia e *Les Demoiselles d'Avignon* havia sido delineada – e, diga-se de passagem, em contornos nítidos, talvez mesmo com matizes mórbidos – pela célebre interpretação que William Rubin (ninguém mais, ninguém menos que o curador chefe de pintura do MoMA entre 1973 e 1988) empreendera mais de dez anos antes, estimulado pela publicação de "O

bordel filosófico", de Steinberg.

Já em 1983, Rubin havia publicado um primeiro artigo defendendo que a atitude ambivalente (entre medo, terror e admiração) de Picasso em relação às mulheres teria sido um dos principais propulsores na gênese de *Les Demoiselles* (RUBIN, 1983, p. 628). Nele, reconhecia os méritos de Steinberg em ressaltar o apelo sexual da pintura e em dissociá-la de uma interpretação protocubista. Discordava, no entanto, da abordagem dionisíaca e orgiástica da sexualidade em "O bordel filosófico", segundo a qual as duas prostitutas à direita da composição eram concebidas como figuras imbuídas de força vital. Ao invés de vê-las como emblemas de liberação sexual e de vitalidade, Rubin preferia interpretá-las como figuras combalidas, inspiradas pelo medo da morte que assolava Picasso naquele momento[14].

Dando novo fôlego às abordagens iconográficas da pintura (ressaltadas outrora por Alfred Barr Jr. (1939, pp. 57-60) e posteriormente abandonadas por Steinberg), para, então, acrescer-lhes de uma marcada dimensão psicobiográfica, Rubin definia *Les Demoiselles* como fruto dos estertores tanatofóbicos de Picasso, impulsionados pela misoginia que lhe era intrínseca e que se manifestava ora em sua arte, ora em sua personalidade e psicologia tipicamente "masculinas".

Ora, e não é surpreendente que tal diagnóstico ostentasse, em última análise, afirmações semelhantes às de Chave (nas quais a autora, inclusive, baseara-se), embora não pudesse situar-se em um espectro ideológico mais oposto[15]? Isto é, se Rubin naturalizava a misoginia de Picasso como fator biográfico inerente à sua psique tipicamente masculina e à sua verve criativa, Chave a problematizava enquanto construção histórica e social. Ambos, no entanto, partiam de um pressuposto em comum: situar Picasso como homem de sua época para desvelar as motivações de *Les Demoiselles d'Avignon* e, desta forma, fornecer uma interpretação à pintura, compreendida como resultado de uma reação fóbica de Picasso ao corpo da mulher – isto é, ao corpo da mulher de carne e osso.

Mas Rubin iria além. Alguns anos após publicar seu primeiro artigo sobre *Les Demoiselles*, reelaborará sua tese de que a pintura se alicerça numa oscilação ambivalente entre Eros e Tânatos e passará a defender veementemente que as duas figuras à direita da composição teriam sido inspiradas não só pelo temor de Picasso em relação às

14. Cabe uma menção ao fato de que a análise de Rubin, mesmo em sua qualidade e refinamento, não está alheia à onda de abordagens biográficas da obra de Picasso constituídas em torno da mitologia que se fez de sua vida pessoal, na qual sobressaem relações ruidosas com muitas mulheres, frequentemente associadas à apreciação do desenvolvimento de sua trajetória artística. Para uma crítica desse tipo de abordagem, cf. KRAUSS (1981).

15. A aproximação foi ironicamente assinalada por KRAMER (1984).

mulheres, mas também pelo terror que a memória traumática do rosto metamorfoseado de prostitutas sifilíticas "degeneradas" teria provocado no jovem Picasso, na ocasião de visitas regulares que fez ao hospital-prisão feminino de Saint-Lazare, situado nas proximidades de Paris (RUBIN, 1994, pp. 57-59).

Com essa interpretação, além de restaurar o antigo sentido de *vanitas* que alguns haviam visto na gênese de *Les Demoiselles* (cujo significado alegórico não mais residiria na caveira antes carregada pelo jovem estudante de medicina nos esboços preparatórios, mas estaria agora plasmado nas cabeças "monstruosas" das prostitutas sifilíticas à direita da composição), Rubin também minimizava (ao menos no nível formal) o impacto que o contato com as máscaras africanas teria causado em Picasso – fator frequentemente evocado pela literatura quando o tema é a radical plasticidade das figuras femininas em questão. Em suas palavras:

> Em 1983, quando sugeri retificar a interpretação histórica de Steinberg de modo a conceber o psicodrama da pintura menos como uma ode a Eros do que como um estado de *agonização* entre Eros e Tânanos, eu sentia que a cabeça da puta [*whore*] agachada encarnava tudo aquilo sobre mulheres que despertava o ódio, o medo, a raiva e a repulsa de Picasso. [...] Onde a África (ou qualquer outra fonte tribal) se encaixa morfologicamente na cabeça dessa figura agachada? Estou convencido de que em nenhum lugar. [...] Quando Picasso sondou seu inconsciente e procurou em sua memória os rostos mais assustadores que havia visto, certamente terá encontrado as assoladas e distorcidas cabeças das sifilíticas congênitas que ele tinha visto em Saint-Lazare. Essas sifilíticas eram, além disso, *modelos* para as máscaras Pende em questão. [...] O estilo Pende, no entanto, era público, coletivo, tradicional. O ponto de partida de Picasso havia sido seu *próprio* estilo de vanguarda. E sua solução constituiu um ato a um só tempo singular e privado. (RUBIN, 1994, pp. 114-115, grifos presentes no original)

O diagnóstico – que dissociava a forma das figuras à direita da composição de qualquer influência direta da arte africana para associá-las ao corpo "degenerado" da mulher – ecoava nas declarações abertamente contraditórias de Picasso, que por vezes pareciam concernir antes às preocupações do artista no momento de sua fala do que a seu trabalho no momento referido pela fala. "Arte negra? Não conheço" (ZERVOS, 1942, p. 10), teria seriamente replicado o artista a um crítico, em 1920, ao ser questionado sobre a influência de máscaras africanas em sua obra. Algo diametralmente oposto do relato – mas com ele conciliável, ao menos na interpretação de Rubin – que o próprio

Picasso faria a André Malraux anos mais tarde, em 1939, a respeito de sua primeira visita ao Museu Etnográfico do Trocadéro (hoje, Museu do Homem), em Paris, em 1907, poucos meses antes do término de *Les Demoiselles d'Avignon*:

> Sempre falamos da influência dos Negros sobre mim. O que fazer? Todos adorávamos fetiches [...]. Quando eu fui ao velho Trocadéro, foi repulsivo. O cheiro. Eu estava completamente sozinho. Eu queria ir embora de lá. Mas não fui. Eu fiquei. Eu fiquei. Eu entendi que aquilo era muito importante: algo estava acontecendo comigo, certo? As máscaras não eram como quaisquer outras esculturas. De modo algum. Elas eram coisas mágicas. [...] Elas eram contra tudo – contra os espíritos desconhecidos, aterrorizantes. Eu olhava todos os dias para esses fetiches. Até que entendi: eu também sou contra tudo. Eu também penso que tudo é desconhecido, que tudo são inimigos. Tudo! Não só pequenos detalhes, mas as mulheres, crianças, bebês, tabaco, o jogo... tudo. [...] Eu descobri então porque eu era pintor. Sozinho, naquele museu assustador, com as máscaras, os bonecos de pele vermelha, os manequins empoeirados. *Les Demoiselles d'Avignon* deve ter me ocorrido justamente naquele dia, mas jamais por causa das formas: porque tratava-se da minha primeira pintura de exorcismo, sim! (MALRAUX, 1996, pp. 696-7)[16]

Exorcizar os fantasmas de um inconsciente aterrorizado: eis o papel elementar dos artefatos "tribais" na obra de Picasso. Quanto ao modelo alternativo às "leis do academicismo e do sistema anatômico" que Salmon tão logo havia associado à matriz africana no trabalho do artista, não parecia ser ele o fator determinante. Para Rubin, eram as distorções anatômicas causadas pela sífilis (as quais o autor chega a reproduzir em uma nota, e que, por comparação, ironicamente enchem as *demoiselles* da vitalidade que o autor defende não existir) as grandes responsáveis pela plasticidade do corpo na pintura (RUBIN, 1994, pp. 130-131). Picasso – homem de seu tempo, afetado pela atração e pela repulsa que sentia por prostitutas, bem como por um temor irracional a doenças venéreas – só poderia ter visto nessas mulheres a imagem da deformação.

IX.

Durante quinze anos, Rubin fora, como dissemos, curador do departamento de pintura do MoMA (bem como um dos mais reconhecidos intérpretes da obra de Picasso e um intelectual de prestígio, autor de estudos importantes sobre arte moderna e contemporânea), o

16. A conversa foi narrada por Malraux em 1974.

que lhe permitia apresentar suas hipóteses de um lugar privilegiado. Em 1984 – no interregno entre seu primeiro artigo sobre *Les Demoiselles* e a publicação de seu detalhado estudo sobre a pintura –, foi o curador de uma das mais controversas exposições do museu, "'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern", mostra que fazia de *Les Demoiselles* uma de suas peças-chave[17]. Nessa ocasião, pôde testar e desenvolver muitos dos raciocínios que basearam seu estudo posterior sobre a pintura. Pôde difundir a ideia de que ela havia sido impulsionada pela relação de medo e atração de Picasso em face das mulheres, cristalizada, hoje, em grande parte dos estudos mais recentes sobre a obra. Mas mais importante: enfatizando a centralidade do relato de Malraux a respeito da visita de Picasso ao Museu Trocadéro, pôde defender que a pintura nascera de um ato de exorcismo, e que este seria o principal elo entre Picasso e a matriz africana.

17. Para catálogo, cf. RUBIN (1984).

A exposição fincava seus alicerces em uma argumentação divergente: por um lado, apresentava uma série de máscaras de procedências diversas na África e na Oceania, dispostas lado a lado com a pintura, de modo a ressaltar a notória semelhança entre os objetos. Por outro lado, sustentava que, a despeito da suposta conexão, Picasso não poderia ter visto aquelas máscaras em 1907, quando pintou *Les Demoiselles*. Como resposta à aparente contradição nos termos, Rubin defendia a existência de uma "afinidade eletiva entre o tribal e o moderno", procurando assim desvincular-se das desgastadas noções de influência causal e de primitivismo evolutivo, que amiúde atribuíam a Matisse, Derain, Vlaminck e, posterior e decisivamente, a Picasso a "descoberta da arte tribal". Dessa perspectiva, não haveria quaisquer vínculos formais diretos entre *Les Demoiselles d'Avignon* e as máscaras em questão, em geral propostas como *fonte* para a pintura: era sobretudo um "pensamento selvagem" ou um primitivismo intuitivo o que unia os termos em questão.

Ora, não é difícil supor que uma abordagem como essa – que propunha destituir o caráter antinaturalista das *demoiselles* da influência direta da arte africana para atribuí-lo à relação de erotismo e repulsa que o corpo patologizado da mulher despertava em Picasso – tenha gerado um amplo debate e uma série de denúncias à época. Além disso, a posição de Rubin instilaria uma vigorosa disputa em torno do emprego e da validade epistemológica da noção de "primitivismo", cujos pressupostos ideológicos – consolidados em grande parte da

historiografia modernista – pareciam cada vez mais evidentes e foram objeto de diversas críticas, dedicadas ao labor ainda hoje imprescindível de revisão historiográfica[18]. A polêmica continuou em vigor mesmo décadas depois, quando Simon Gikandi publicou um artigo no qual denunciava de forma veemente o lastro etnocêntrico e colonialista do conceito de "afinidades eletivas", mobilizado por Rubin (recorrendo a uma fórmula de Goethe) para descrever os nexos "naturais" que ligariam a arte moderna à arte "primitiva" (GIKANDI, 2003).

A denúncia de Gikandi é contumaz: ao qualificar a relação entre a obra de Picasso e a arte africana como uma relação de afinidade, confiando excessivamente nas declarações do próprio artista de que os objetos tribais em seu ateliê seriam antes testemunhas do que modelos propriamente ditos, Rubin estaria, afinal, estabelecendo uma "esquemata" – ou "estigmata" – de diferenciação, baseada em uma distinção entre o tipo de intertextualidade que a obra de Picasso estabeleceria, por um lado, com a pintura dos mestres da tradição ocidental e, por outro, com a arte tribal. A intertextualidade referida à arte tribal operaria somente no nível afetivo e subconsciente, ao passo que aquela relativa à tradição europeia constituiria um autêntico modelo e fonte de estímulo intelectual. Nessa seara, a arte africana emergiria desidratada, e sua influência sobre a arte moderna seria minimizada, quando não apaziguada. "A luta por um Picasso puro, que não tenha sido contaminado pela África, é, em última instância, a luta para assegurar a ideologia estética do alto modernismo" (Ibidem, p. 466), dirá Gikandi.

No mais, ao psicologizar a relação entre Picasso, o corpo feminino e o continente africano e ao conceber as "máscaras africanas em *Demoiselles* antes como instrumentos para acentuar os temas da sexualidade e da morte do que como modelos" (Ibidem, p. 468) ou como fonte de inspiração direta, Rubin estaria reforçando as estereotipadas conotações sexuais e o primitivismo ideologizado da pintura – ao invés de reconhecer sua plasticidade e potência formal como fonte de interesse para Picasso.

A acusação não carece de relevância: de fato, supor tamanha assimetria hierárquica – quando o caso em questão é a pintura de Picasso – parece, na melhor das hipóteses, duvidoso.

Porém, caberia atribuir tal assimetria exclusivamente ao argumento de Rubin quando, em realidade, a "esquemata da

18. Para críticas publicadas no calor da hora, cf., entre outros, McEVILLEY (1984), DANTO (1984), CLIFFORD (1985), BOIS (1985), FOSTER (1996 [1987]).

diferenciação" por ele instituída sustenta-se ela mesma em declarações do próprio Picasso? Não seria, afinal, o mesmo sistema de valores também contíguo à forma eminentemente ambígua com que também o artista, à sua época, incorporou a matriz africana às suas preocupações estéticas?

A resposta de Gikandi à última dessas interrogações é uma afirmação peremptória. Isso porque no cerne do "modernismo primitivista" de Picasso residiria, na visão do autor, uma meticulosa e bem delimitada separação entre *objetos de arte* africanos e *corpos*, a saber, corpos de seres humanos reais. Ao artista, naquele momento, interessavam somente os primeiros em detrimento dos segundos: Picasso, como nota Gikandi, quando falava em "Negros", referia-se antes aos artefatos do que às pessoas (GIKANDI, 2003, p. 456)[19] – o que lhe permitia manter-se a uma distância relativamente segura dos domínios do Outro.

Em última análise cumpriria, portanto, reformular a pergunta inicial: haveria, de fato, alguma África na obra de Picasso? Afinal, "mesmo em seu 'período negro'", que ocorre após a realização de *Les Demoiselles d'Avignon*, entre 1906 e 1908, "Picasso parecia preferir o objeto africano ao corpo 'inaculturado' africano" (Ibidem, p. 459), constatará Gikandi.

Para sustentar seu argumento, o autor recorre a um raciocínio fundado na periodização da obra de Picasso, defendendo que, durante os anos que antecederam a realização de *Les Demoiselles*, isto é, de sua adolescência até os períodos azul e rosa – quando Picasso estaria preocupado com temas e formas "classicizantes" da história da arte –, o artista teria se voltado à figuração do negro uma única vez, em 1895, quando realizou uma série de estudos acadêmicos a modo naturalista (figura 4), que reforçavam muito da visão estereotipada sobre o corpo negro, concebido como desvio do cânon greco-romano.

Naquela época, argumenta Gikandi, mesmo tendo realizado tais desenhos – usualmente cópias ou esboços que partiam de modelos em gesso –, o jovem Picasso não teria nunca visto, de fato, nenhum africano (Ibidem, p. 469). Isso aconteceria pela primeira vez somente alguns anos mais tarde, em 1900, durante a Exposição Universal de Paris, quando o artista teria encontrado negros "à disposição" no pavilhão colonial – fato que teria sido estranhamente eliminado de sua memória nos anos subsequentes, mas que retornaria inscrito na forma explosiva de *Les Demoiselles d'Avignon*, quando o corpo negro veio a servir como uma espécie de mediador na "valorização da distorção e da dissimetria como parte do [seu] método e assinatura próprios" (Ibidem, p. 463).

19. Gikandi refere-se a uma carta de Picasso a Kahnweiler, datada de 11 de agosto de 1912: "We bought some blacks *[des négres]* at Marseilles and I bought a very good mask and a woman with big tits and a young black.", citada em STALLER (2001). Poderíamos adicionar, também, o início do supracitado relato de Malraux sobre a visita ao Trocadéro: "On me parle toujours de l'influence des Nègres sur moi [...]". Cf. MALRAUX (1996, p. 17).

Ocorre, no que concerne à disciplina história da arte, que tal mecanismo inconsciente de defesa ou recalque – cuja pedra angular seria uma abstração prévia do confronto traumático com o Outro e os fins seriam a purificação ou o expurgo – não poderia encontrar correspondência satisfatória senão em um discurso eurocêntrico, ávido por confinar a África ao inconsciente artístico de Picasso[20].

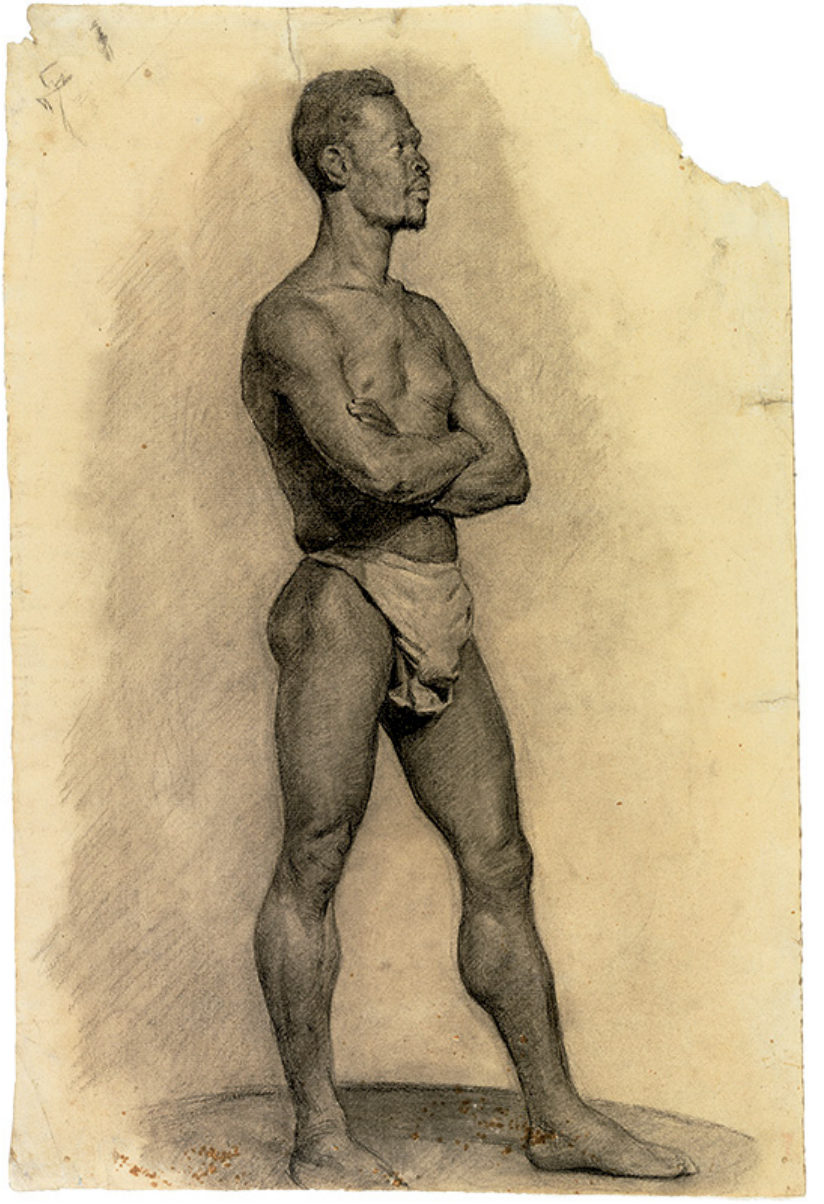


Figura 4. Pablo Picasso, *Estudo acadêmico*, 1895-1897. Grafite sobre papel, 47,3 x 31,8 cm. Museu Picasso, Barcelona. © Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

20. Cumpre mencionar, que, conforme destacado por BAIGES (2014, p. 217), se é bem verdade que ao longo das últimas décadas a historiografia passou a valorizar a função apotropaica das máscaras africanas na gênese de *Les Demoiselles*, em um primeiro momento, a presença da arte negra no Cubismo era descrita em termos predominantemente formalistas, diferentemente do que sugere o texto de Gikandi.

Essa é uma tese audaciosa, uma vez que estabelece um paralelo flagrante entre o eurocentrismo da interpretação de Rubin (e, por extensão, da narrativa então consolidada pelo MoMA) e a atitude fetichista e mistificadora de Picasso em relação à África. Trata-se, por isso mesmo, de uma apreciação de extrema relevância no que diz respeito à revisão do modernismo como um todo, sobretudo em sua vertente primitivista. Arrisco-me a afirmar, contudo, que, ponderadas com o devido vagar, tanto a proposição de que o que dá lastro a uma historiografia eurocêntrica é a separação precisa e muito bem delineada, por parte de Picasso, entre corpos e objetos africanos quanto a hipótese de que a realização de *Les Demoiselles d'Avignon* teria sido possibilitada por uma abstração do encontro traumático com a África merecem atenção ainda mais detida. Pois uma série de desenhos e esboços para a pintura revelados a público pelo Museu Picasso-Paris em 1988 e, posteriormente, a coleção de fotografias de Picasso exposta pela primeira vez em 1995 sugerem um itinerário ainda mais complicado[21].

21. Para os catálogos, cf. SECKEL (1988), BALDASSARI ([1995] 1997).

22. Patricia Leighten, inclusive, recorre a uma reconstituição política do debate entre os defensores e os detratores do colonialismo para argumentar que *Les Demoiselles* expressa um posicionamento anticolonialista. Cf. LEIGHTEN (1990).

X.

Se transitarmos do panorama artístico ao pano de fundo macrocultural, constataremos que, ainda que omissões sejam mais ou menos recorrentes, não é nenhuma incógnita que o colonialismo, como processo histórico, tenha sido condição *sine qua non* para a incorporação da escultura africana em *Les Demoisellles* – o que não necessariamente significa que a pintura seja reflexo das políticas coloniais ou mesmo que a elas responda como simples e pura adesão[22]. O primeiro grau da equação, de todo modo, deriva de uma variável simples: a disponibilidade que permitiu com que os artistas no início do século tivessem acesso às máscaras procedentes da África e da Oceania remonta, em última instância, às expedições coloniais e às transações comerciais assimétricas entre a França e seus domínios extracontinentais.

Mas há, ainda, ao menos uma variável adicional nessa equação: durante as décadas que antecederam a execução de *Les Demoiselles*, não somente as máscaras africanas, mas muitos outros produtos diretamente vinculados aos mercados coloniais circulavam entre o público francês. Dentre eles, fotografias e postais – os chamados cartões postais

ilustrados – que retratavam a população negra, e sobretudo as mulheres africanas, a partir de um viés "etnográfico", cuja aparente objetividade frequentemente escamoteava um conteúdo sexual implícito. Produtos como esses marcaram época enquanto protagonistas de um novo filão no mercado de fotografias e, como era de se imaginar, não passaram incólumes à atenção dos mais diversos artistas.

Um deles, surpreendentemente, era Picasso. Uma análise detida das mais de quinze mil fotografias conservadas atualmente nos arquivos do Museu Picasso-Paris revelou que o artista possuía – dentre diversos cartões de visitas, fotografias estereoscópicas e outras traquitanas caras à cultura oitocentista europeia – ao menos quarenta postais estampados com imagens de Edmont Fortier, um fotógrafo francês que trabalhava em Dacar e que se fez célebre por sua vasta produção de fotos captadas durante uma viagem realizada no interior do continente africano entre 1905 e 1906.

O interesse do artista por esse gênero de imagens chama atenção não só porque sua relação com a linguagem fotográfica era frequentemente caracterizada, até então, como circunstancial, mas também porque a própria natureza dessas imagens de cunho "orientalista" e etnográfico contrasta brutalmente com a manifesta recusa ao "exotismo" oitocentista pela qual Picasso se tornou conhecido[23].

Em meio às tais fotografias, uma chama atenção particular (figura 5): trata-se de uma imagem retratando um grupo de nove mulheres sudanesas que parecem se sentir pouco à vontade e que, dispostas em pose eminentemente frontal e em duas fileiras, desviam o olhar embaraçado enquanto sustentam vasos sobre as cabeças. Anne Baldessari, uma das curadoras do Museu Picasso-Paris, em estudo que ressalta as equivalências estruturais entre a fotografia e a pintura de Picasso (o arranjo e a disposição geral das modelos, sua frontalidade hierática, sua iconicidade, o isolamento entre elas e a relação de implacável alteridade expressa em seus olhares), sugerirá: "uma fonte africana para *Les Demoiselles d'Avignon*"[24].

Uma proposição redentora, é claro. Rendentora, a princípio, porque as ressonâncias entre ambas as imagens se fazem ver e vêm acompanhadas de considerável esforço documental e, em seguida e sobretudo, porque, se estivermos inclinados a reconhecê-las, nos será revelada uma solução rápida e descomplicada a um problema caro à

23. "Permitam-me acrescentar que odeio 'exotismo'", teria dito Picasso, por exemplo, em ocasião registrada nos diários de Apollinaire e mencionada por BALDASSARI ([1995] 1997, p. 9).

24. Cf. Ibidem, pp. 45-62.

historiografia da pintura moderna: a identidade das figuras femininas em *Les Demoiselles d'Avignon*. Elas seriam inspiradas não só por máscaras, mas por corpos e rostos de mulheres africanas.

Se nos convencermos dessa ideia, hipóteses como as de Gikandi, que se inclinam a interpretar o elemento africano em *Les Demoiselles* como uma espécie de "retorno do recalcado" purificado pela inscrição formal, parecem um pouco deslocadas. Se assim o for, por outro lado, deparamo-nos com uma asserção tão espantosa que é preciso que nos ocupemos dela.

Espantosa, em primeiro lugar, porque, como notou Carlo Ginzburg, dificilmente poderíamos chamar de "fonte africana" uma imagem tão eminentemente europeia (GINZBURG, 2002, p. 127). Europeia não somente porque sua procedência é diretamente colonial, como afirmamos anteriormente, e tampouco apenas porque o "tema" ou "objeto" da fotografia são mulheres africanas, ao passo que o "fotógrafo" ou "sujeito" que as retrata (bem como sua audiência), são todos europeus, mas também e principalmente porque a imagem em questão está organizada de acordo com fórmulas e hierarquias de uma *tradição pictórica* específica – uma tradição ocidental. Ou, dito de outro modo, as mulheres sudanesas nessa imagem são dispostas artificialmente por Fortier de modo a recriar uma espécie de friso do Paternon (figura 6), isto é, uma forma clássica por excelência.

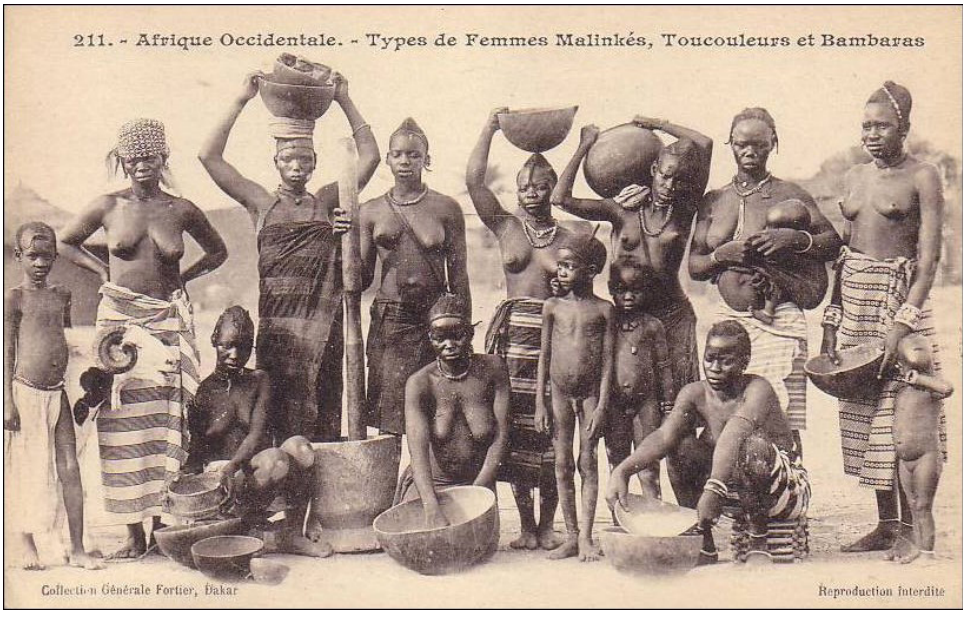


Figura 5. Edmond Fortier, *Tipos de mulheres*, 1906. Postal fotográfico.

Figura 6. Friso do Partenon, face norte, bloco N VI, século V a.C. Mármore. Atenas, Grécia.

Nesse caso, a estratégia adotada pelo fotógrafo merece esclarecimento. Afinal, abeirar-se de realidades não europeias submetendo-as a modelos clássicos é, como também notou Ginzburg, característica recorrente de uma atitude exotizante que provém, em última instância, de um olhar profundamente etnocêntrico e paternalista: "pretende-se transmitir ao espectador uma sensação de diversidade domesticada. [...] Um lugar comum que a Alemanha nazista e a Itália fascista retomaram da antropologia do século XIX" (GINZBURG, 2002, p. 127) algumas décadas mais tarde. Uma sensação de diversidade domesticada, além disso, é o que permite que essas fotografias sejam veiculadas como produtos para satisfação erótica – ou para o prazer visual – sem que o consumidor necessariamente se sinta ameaçado, agredido ou consternado.

Mas sejamos francos: no caso de *Les Demoiselles*, o que está em jogo – ainda que aceitemos a fotografia de Fortier como uma espécie de fonte para a pintura – é uma estratégia de apropriação de natureza um pouco distinta. Supondo que assim o seja, permito-me realizar um breve exercício comparativo entre alguns dos desenhos preparatórios e a fotografia em questão, com o intuito de indicar a forma eminentemente ambígua e pouco ortodoxa como Picasso acolhe elementos retirados tanto da fotografia de Fortier quanto da vasta cultura figurativa clássica, interpolando-os sem, necessariamente, subjugar um ao outro.

XI.

Em 1988, alguns anos antes que se trouxesse à tona a coleção de fotografias de Picasso, uma grande exposição dedicada a *Les Demoiselles d'Avignon* recuperou e expôs em conjunto, pela primeira vez, como mencionamos, os quinze *carnets* de Picasso, que continham os aproximadamente mil estudos preliminares para a hoje célebre pintura. A quantidade de documentos inéditos sobre uma obra realizada mais de sete décadas antes e cuja recepção fora marcada por uma aura de mistério, polêmicas e reviravoltas despertou, como era de se supor, considerável atenção crítica.

Nessa ocasião, além dos *carnets*, alguns pequenos desenhos realizados em 1907 causaram certo alvoroço. Refiro-me a uma série de desenhos informais, em folhas soltas e páginas de catálogos, estudos de morfologia e proporção do corpo humano, baseados em formas geométricas losangulares. Tratava-se de desenhos esquemáticos, que faziam alusão a sistemas e códigos de medidas herméticos e até hoje indecifrados, conformando uma espécie de diagrama, bastante *sui gereris*, de proporções do corpo aos moldes acadêmicos (figuras 7 e 8).

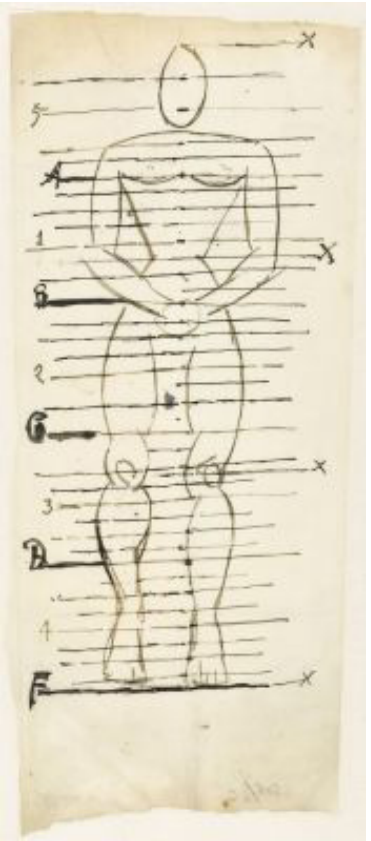


Figura 7. Pablo Picasso, *Estudo de proporções*, 1906-7. Lápis sobre papel, 36,3 x 83,6 cm. Museu Picasso-Paris. © Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

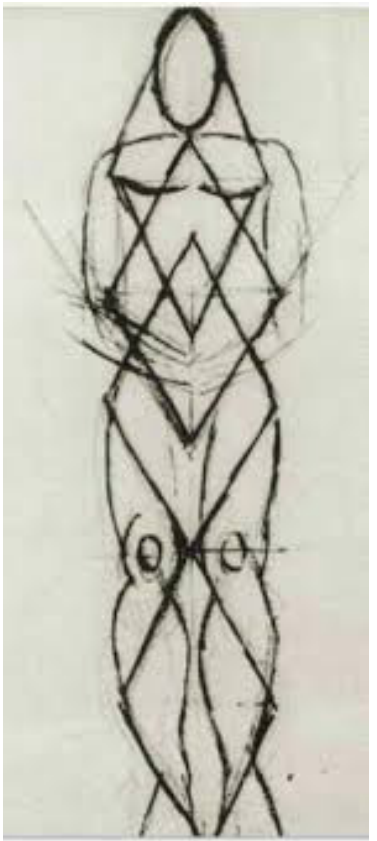


Figura 8. Pablo Picasso, *Estudo de proporções*, 1906-7. Lápis sobre papel, 36,3 x 83,6 cm. Coleção privada. © Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

De um lado, havia aqueles que encaravam tais desenhos como indício contrário à tese de que a anatomia não teria qualquer interesse para Picasso, salvo como parâmetro a ser deformado, distorcido e destruído[25]. Outros, por sua vez, mantinham-se firmes em rechaçar a possibilidade de que a anatomia, em sentido amplo, tivesse desempenhado qualquer papel na gênese de *Les Demoiselles*[26].

Não pretendo, aqui, adentrar nos meandros dessa discórdia. Entretanto, não posso deixar de notar um curioso detalhe: se postos lado a lado, os desenhos em questão e a fotografia apontada por Anne Baldessari como "fonte africana" para *Les Demoiselles* revelam ter mais em comum do que um juízo apressado desconfiaria.

Antes, porém, de dedicar-me a qualquer propósito comparativo, permitam-me algumas considerações, com o simples intuito de situar a existência desse exercício singular na produção e trajetória de Picasso. De uma perspectiva ampla, esses pequenos diagramas – elaborados entre abril e maio de 1907 – parecem ser, como defende Pepe Karmel, uma espécie de formulação sintética para um dilema que vinha se delineando na produção de Picasso naquele período: como conciliar o caráter aparentemente contraditório entre um modo escultural de representar o corpo humano (ao qual Picasso teria se dedicado alguns meses antes, no inverno de 1906/1907) e a presença de elementos decorativos (banidos, em um primeiro momento, para reaparecer, ato contínuo, pouco antes da invenção de tais diagramas geométricos) (KARMEL, 2003, p. 58)?

Para os fins de minha análise, deixarei de lado as especificidades do dilema em questão, limitando-me a apontar que tanto o modo escultural quanto o modo decorativo a que Karmel se refere teriam sido inspirados por objetos de uma mesma tradição: a arte grega. Um torso de origem jônica (figura 8), ou modelos de pintura em terracota em estilo ático (figura 9), para citar alguns exemplos que Picasso teria encontrado à disposição nas inúmeras visitas que fazia ao Louvre no período.

25. Cf., entre outros, DAIX (1988), STALLER (1997), GINZBURG (2002), KARMEL (2003, p. 58), GREEN (2003, pp. 45-46).

26. Cf. BOIS (1988), especialmente páginas 137-138.

(na página anterior) Figura 9. Artista desconhecido *Torso masculino*, estilo jônico, ca. 479 a.C. Mármore, 132 cm (altura). Museu do Louvre, Paris.

Em um primeiro momento, a hipótese de que os diagramas geométricos em questão tenham sido inspirados por um retorno a fontes gregas não causa estranhamento, sobretudo em vista do renovado e bem documentado interesse de determinados círculos parisienses e, em especial, de Picasso pela tradição clássica naquele período[27]. Mas, se nos dispusermos a nos afastar momentaneamente das referências clássicas e recordarmos que, precisamente nessa época, Picasso teria adquirido seus cartões etnográficos de Fortier, outras possibilidades se abrirão.

Note-se, por exemplo, como a compleição física da *demoiselle* de dois dos desenhos preparatórios (figuras 11 e 12, realizadas no período preciso em que Picasso estaria engajado no desenvolvimento do que Karmel define como modo "escultural") faz ressoar a disposição e as feições da mulher de cócoras à direita da fotografia de Fortier (figura 13). Observe-se, ainda, como a estrutura corporal das figuras nesses desenhos parece, por sua vez, sintetizada na edificação linear e de proporções alargadas da figura humana nos diagramas anatômicos em questão.

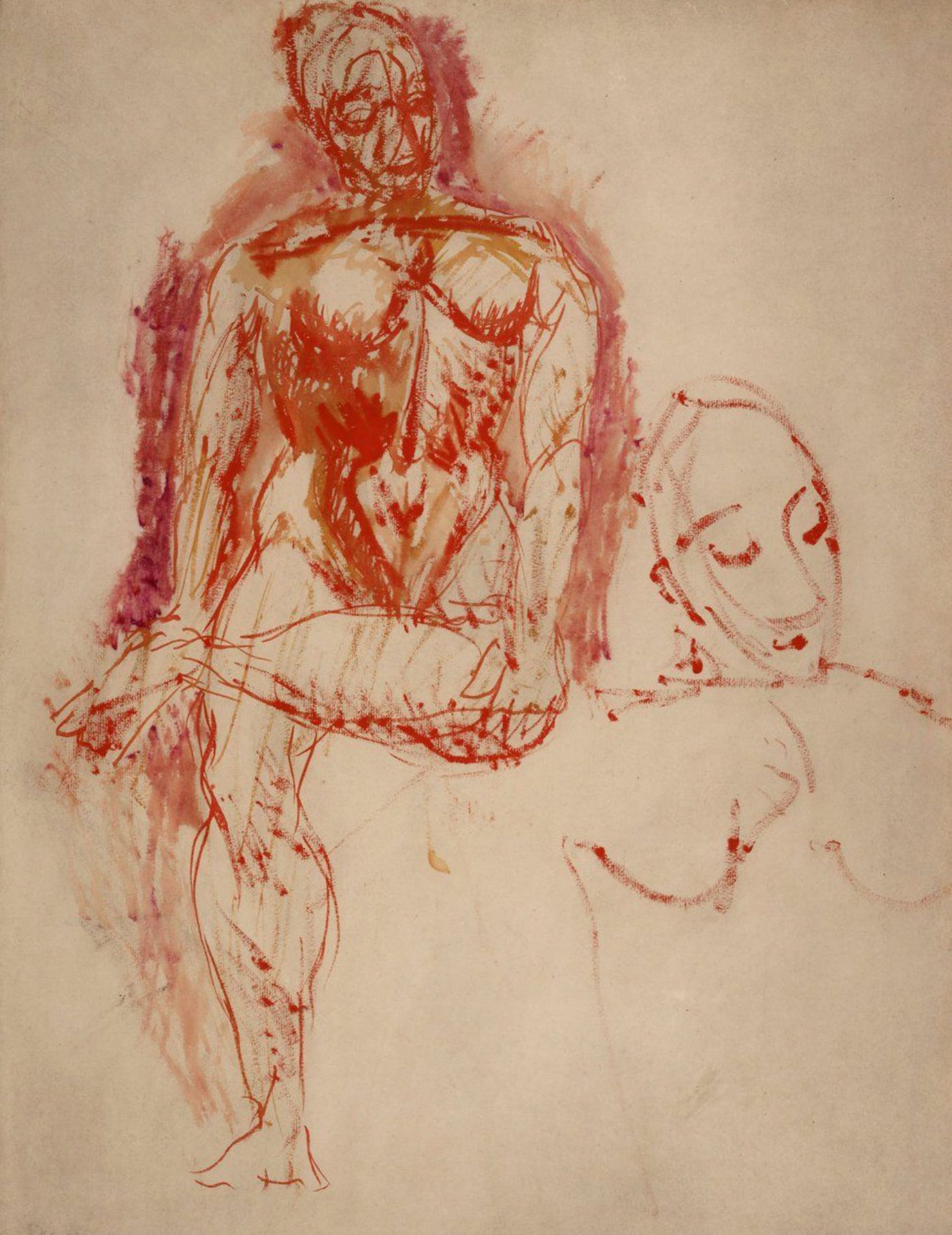
27. Quanto ao interesse de Picasso pelo classicismo, cf. COWLING (2002, pp. 114-200).

Figura 10. Artista desconhecido, *Pintura em estilo ático*, ca. 750 a.C. Fragmento de cerâmica, ca. 58 cm. Museu do Louvre, Paris

Figura 11. Pablo Picasso, *Busto,* 1906. Aquarela sobre papel, 54,8 × 71,8 cm. Museu de Arte Moderna, Centro George Pompidou, Paris. © Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

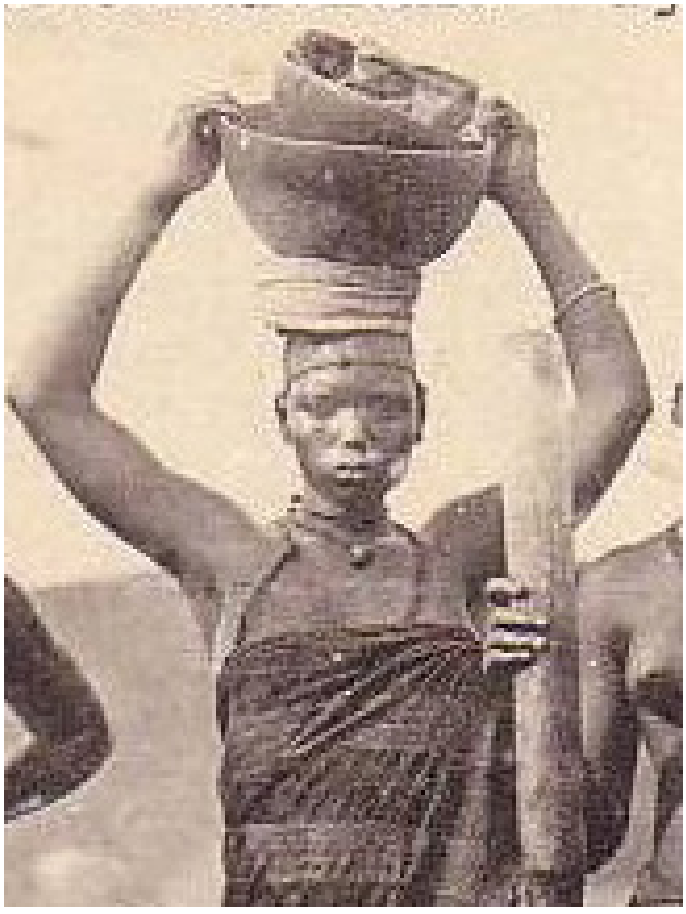
(na página 54) Figura 12. Pablo Picasso, *Demoiselle sentada*, 1906-7. Aquarela sobre papel, 62,6 × 46 cm. British Museum, Londres. © Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

(na página 55) Figura 13. Edmond Fortier, *Tipos de mulheres*, 1906 (detalhe). Postal fotográfico.



56
Janaína Nagata Otoch
Les Demoiseilles d'Avignon, de Picasso, entre a consagração e a contestação: notas sobre a crítica modernista e as contribuições feministas e pós-colonialistas à abordagem da pintura

O mesmo ocorre com desenhos de veia decorativa. O pequeno estudo (figura 16) que, segundo Karmel, é base para a síntese geométrica daqueles diagramas anatômicos parece remeter, por exemplo, tanto a uma das figuras femininas presentes na foto de Fortier quanto a um desenho a óleo em grandes proporções (figuras 17 e 18), de marcadas feições "primitivizantes", no qual tanto as proporções quanto as formas losangulares dos esquemas anatômicos realizados em abril e maio se fazem ver abertamente.



(na página anterior)
Figura 14. Pablo Picasso, *Estudo para Demoiselles d'Avignon, Carnet 10*, 1906-7. Lápis sobre papel, 42,4 × 34,6 cm. Museu Picasso-Paris.
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

Figura 15. Edmond Fortier, *Tipos de mulheres*, 1906 (detalhe). Postal fotográfico.

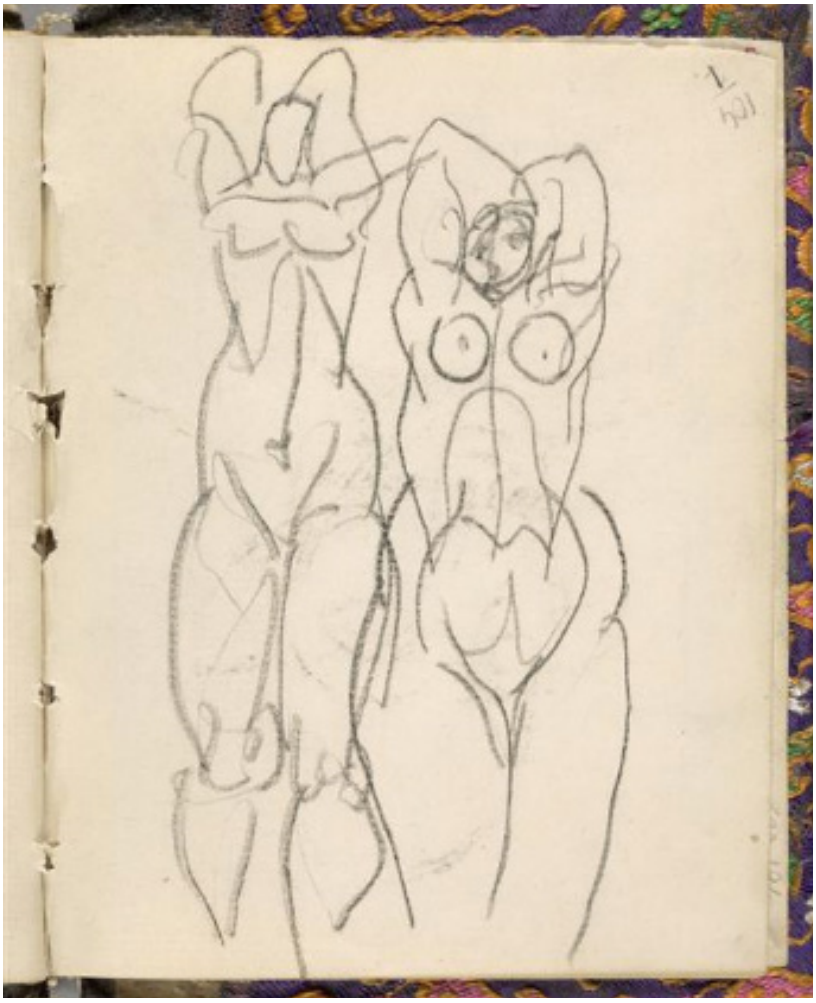


Figura 16. Pablo Picasso, *Carnet 8*, 1906-7. Lápis sobre papel, 44,5 × 57,5 cm. Museu Picasso-Paris.
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

Figura 17. Pablo Picasso, *Nu de costas com braços elevados*, 1906-7. Lápis e aquarela sobre papel, 32,8 × 52 cm. Museu Picasso-Paris. © Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

Caso desejássemos, prosseguiríamos até nos darmos conta de que o quebra-cabeça – no qual cada desenho parece imiscuir-se numa cadeia que o vincula aos outros e estende-se infinitamente – permite soluções variadas. Ao invés de tentar decifrar cada uma delas, atenho-me ao fato de que o sem-número de relações que se oferecem nos dá pistas para compreender o modo como Picasso incorpora a fotografia de Fortier nos estudos preparatórios de *Les Demoiselles*.

Ela está lá, não há dúvida. Está em muitos dos estudos sobre a pose e a expressão de cada uma das *demoiselles*. Está, também, surpreendentemente amalgamada naqueles pequenos diagramas anatômicos, fundida a uma série de fragmentos visuais recolhidos de culturas figurativas heterogêneas, entre elas, a tradição greco-romana. Repito: entre elas, a tradição greco-romana. Ora, mas não havíamos antes argumentado que um dos fatores que distinguia a estratégia de apropriação de Picasso das formas de representação de Fortier era justamente o fato de que o fotógrafo, na contramão de Picasso, recorria a modelos clássicos para aproximar-se de realidades que lhe eram extrínsecas?

De uma perspectiva ampla, é difícil negar que tanto o cartão postal retratando mulheres sudanesas seminuas de Fortier quanto os

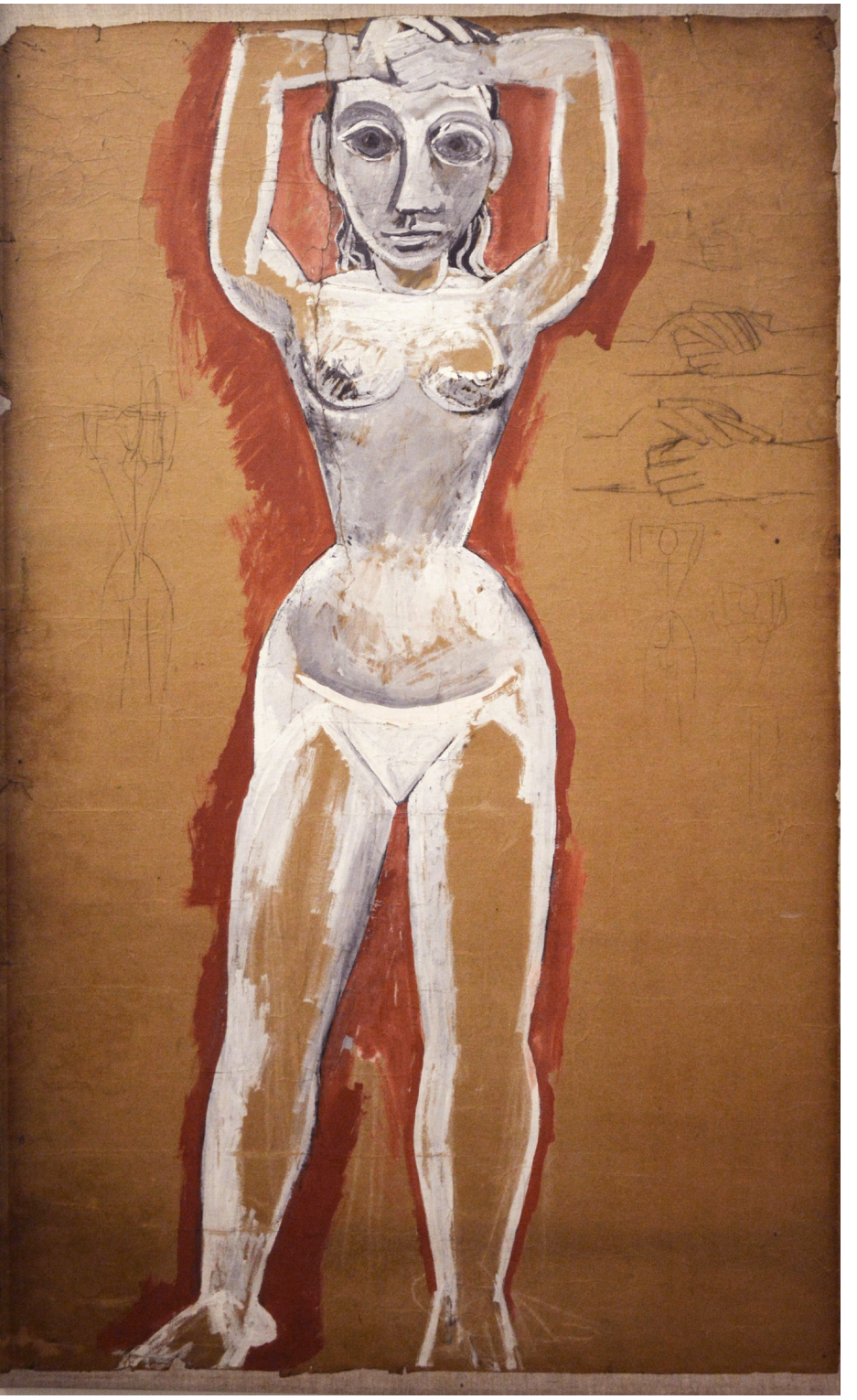


Figura 18. Pablo Picasso, *Nu com braços elevados*, 1906-7. Lápis e aquarela sobre papel, 51,4 × 83,4 cm.
Museu Picasso-Paris.
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

Figura 19. Artista desconhecido, *Pintura em estilo ático* (detalhe), ca. 750 a.C. Fragmento de cerâmica, ca. 58 cm. Museu do Louvre, Paris.

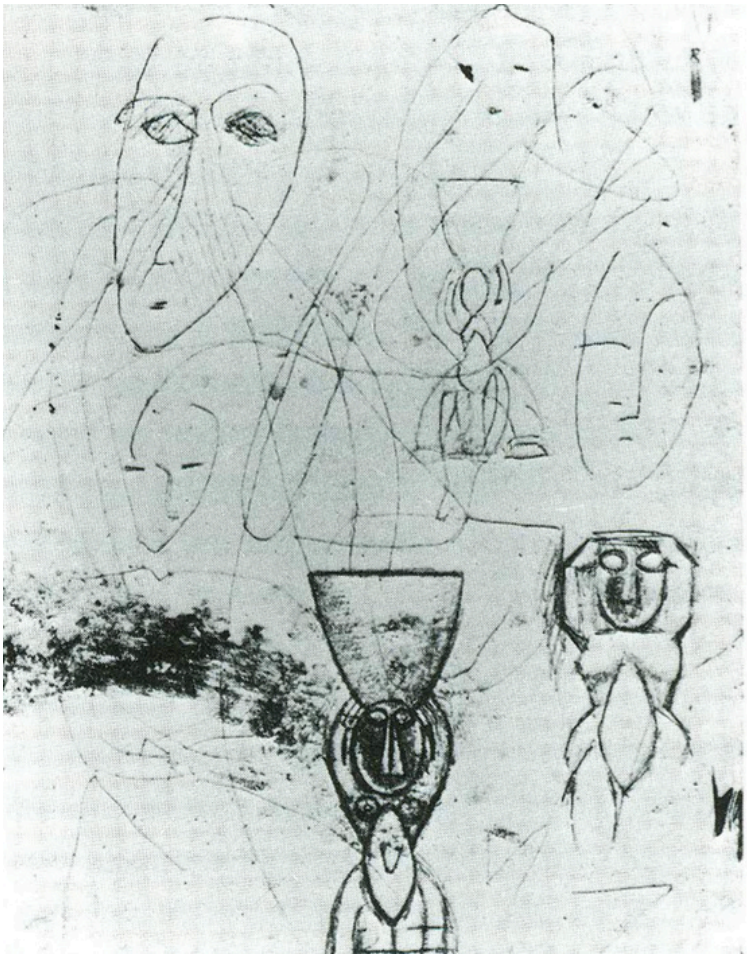


Figura 20. Pablo Picasso, Folha de estudos, 1907. Nanquim sobre papel, 22,5 x 17,5 cm. Museu Picasso-Paris. © Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2020

estudos preparatórios de *Les Demoiselles* (que se apropriam dele para extrair, ainda que informalmente, um esquema anatômico) só podem ser devidamente mesurados em face de um debate caro à cultura de imagens oitocentista, profundamente marcada pela empreitada colonial: o debate em torno da distinção e hierarquia entre as raças, amparado pelo surgimento da antropologia física *[physical antropology]* e suas intersecções com o universo da arte[28]. Ambos (o postal e os estudos) estavam, de uma forma ou de outra, imersos num ambiente no qual sobressaía, com cada vez mais visibilidade, um conjunto de ideias germinadas desde o século XVIII, ou mesmo antes, que ganham estatura considerável no século seguinte, quando uma série de estudos cientificistas passaram a dirigir-se à imagem do corpo negro para formular teorias a respeito de toda a "evolução" da humanidade. Disseminaram-se, por então, um sem-fim de diagramas anatômicos que costumavam colocar lado a lado os diferentes "tipos" humanos, comparando-os (sempre em vista do ideal clássico) e escalonando-os em esquemas lineares artificiais, em busca de evidências empíricas que permitissem medir o corpo segundo parâmetros de um sistema cujo valor mais elevado seriam as "proporções ideais" do paradigma greco-romano. Na maior parte dos casos, eles atendiam a uma vulgata evolucionista, que se punha a serviço de noções de diferenciação racial justificadas pelas mais atrozes teorias de superioridade, ou, em outras palavras, de racismo científico.

Não à toa, após revelarem-se pela primeira vez os primeiros diagramas anatômicos de Picasso e, posteriormente, a existência de fotografias de Fortier dentre seus arquivos pessoais, muitos foram os que, como David Lomas (1993) e Jane Cohen (2015), se prontificaram a contextualizar o surgimento de *Les Demoiselles* em vista desse debate. Quanto ao emprego dos postais de Fortier por Picasso, Cohen demonstrou que procediam de um interesse do artista por um arsenal de fotografias comerciais que incorporavam o estilo "antropométrico", voltado ao estabelecimento de um padrão de medidas anatômicas comparativo que se prestava ao paradigma de diferenciação racial. Quanto aos estudos anatômicos que antecederam a execução da pintura, Lomas buscou demonstrar que, ainda que fossem parte de um esforço de "destruição do cânone greco-romano", eram inevitavelmente legatários de todo o debate da antropologia física e de sua iconografia da prostituta e do negro – fundamentada em estereótipos "altamente

28. Para um balanço sobre a relação entre a antropologia física e ideias artísticas, cf. MICHAUD (2019, pp. 52-68).

denegridos *[denigratory]* de alteridade" (LOMAS, 2003, p. 427), ora concebidos como emblema da degeneração do ideal clássico, ora tidos como espécimes "primitivos" e desproporcionais do ser-humano.

De fato, a apropriação de Picasso de imagens das mais diversas procedências (entre artefatos de culturas materiais não ocidentais[29], diagramas anatômicos, fotografias "orientalistas" etc.) não deixa de remeter a essa ampla cultura de imagens em circulação na sociedade finisecular, obcecada por estabelecer parâmetros anatômicos, supostamente capazes de reger a "evolução" de toda a humanidade. Ainda assim, a maneira com que Picasso articula esse reservatório de imagens (do qual se apropria sem pudor) é bastante distinta daquela que prevalecia em grande parte das teorias cientificistas em vigor que as embasavam. Isso porque estas últimas valiam-se, primordialmente, de duas premissas que lhe são essenciais – a da superioridade do cânon greco-romano e a da comparação entre as supostas raças e suas respectivas culturas. E no caso de Picasso, nenhuma dessas premissas parece imperar soberana: em seus esboços e desenhos preparatórios, elementos recolhidos de matrizes heterodoxas não obedecem à lógica da *contraposição hierárquica*, mas são *justapostos* ou mesmo aglutinados, até fundirem-se em um amálgama inextricável. Afinal, o que são os seus esquemas esboçados em pequenas folhas avulsas senão, para usar as palavras de Pepe Karmel (2003, p. 58), uma espécie de *reductio ad absurdum* de todo o sistema de medidas anatômicas, que amparava o surgimento dessas tantas teorias cientificistas? Eles semeiam, enfim, um esforço de reinvenção anatômica, ou de invenção de novas anatomias – anatomias cada vez mais geometrizadas e sintéticas –, que, mais tarde, eclodiriam com força na obra de Picasso. Em última instância, as diversas fontes das quais se extraem esses diagramas concatenam-se a tal ponto que o discernimento de cada uma delas se torna impossível: tanto é assim que a presença do esquema de superposição proporcional de losangos dos diagramas anatômicos a que nos referíamos pode ser rastreado não só em *Les Demoiselles d'Avignon*, mas mesmo em pinturas cubistas posteriores que, num primeiro momento, não parecem dever nada nem às fotografias de Fortier, nem à tradição clássica[30].

Dito de forma simples: naquele momento, Picasso não parecia se contentar em seguir à risca categorias que amiúde se impunham na cultura parisiense da virada do século, que insistia na comparação hierárquica entre a figura do negro e a imagem do corpo na tradição

29. Utilizo "não ocidentais" visando apenas estabelecer um marcador mais ou menos indeterminado de procedências diversificadas, sem qualquer pretensão de descrição ou definição de um vasto arsenal de culturas específicas somente por oposição à cultura ocidental.

greco-romana. Isso não significa que as hierarquias tenham, em si, caído por terra em sua obra, mas que o esforço por fundir imagens de tradições figurativas frequentemente posicionadas em espectros opostos era, sem dúvida, parte de um árduo desafio frente à multiplicidade de imagens de uma cultura urbana que despontava, sempre assombrada pela disponibilidade visual do expugno colonial.

É claro que um desafio nunca oferece respostas simples ou unívocas. Prova disso, a meu ver, são os tantos caminhos que Picasso dá mostras de querer seguir, mas que, muitas vezes, não lhe parecem satisfatórios. Uma solução considerada pelo artista e, posteriormente, abandonada, pode ser identificada se dirigirmos nossa atenção a um pequeno desenho, também realizado em folha de estudos avulsa no ano de 1907 (figura 20), no qual se constata, ao que tudo indica, um laço figurativo tanto com desenhos ao modo decorativo de Picasso quanto com detalhes da fotografia de Fortier (figura 17). A julgar pelo conhecimento de Pierre Daix, tratava-se de um projeto para uma escultura de cariátide que nunca foi levado a cabo (DAIX, 1988, 518)! Pois bem, não seria demasiado didático que o esforço por reunir e sintetizar tantas imagens de procedências diversas fosse cristalizado, no fim das contas, na forma de uma coluna grega, um emblema do belo e do funcional, cujas proporções celebram o corpo do homem em suas medidas?

30. Para a presença desses diagramas em pinturas cubistas, cf. HIROMI (2015).

XII.

Elaborar soluções para problemas e descartá-las quando os resultados não satisfazem é parte integrante de qualquer processo de criação. Em tal caso, cumpre recordar que também os esquemas anatômicos aos quais me referi anteriormente foram parcialmente abandonados por Picasso, e sua relevância para a versão final da pintura segue bastante controversa. A existência desse conjunto de estudos, não obstante, faz-nos atentar para um ponto fundamental: ao longo do extenso período em que se dedicou à concepção de *Les Demoiselles d'Avignon*, Picasso não estava preocupado em simplesmente "destruir" ou "deformar" o cânone, como frequentemente se diz, mas também em articular modelos heterodoxos, nos quais se encontrassem engastados vestígios de culturas figurativas diversas.

Ora, mas a deformação a que se faz menção, seria possível

objetar, ocorre justamente na versão final da pintura, quando as operações iconoclastas que Picasso aplica à figura do corpo da mulher (ou, mais especificamente, às figuras do corpo da prostituta e do corpo da mulher negra) têm lugar. Não seria também essa, enfim, a tal "desvenutização" à qual se fez referência anteriormente?

Sob determinado ponto de vista – isto é, caso consideremos como paradigma as diretrizes prescritas para a representação do corpo feminino pela academia no século XIX –, certamente. Afinal, toda vez que utilizamos a palavra "deformar" para designar certa operação plástica, admitimos a existência de determinada "forma" como modelo, que, mesmo desfeito ou desarticulado, permanece sendo o ponto de partida.

Entretanto, quando analisamos *Les Demoiselles*, falar em "deformação" me parece demasiado estreito. Pois o que a justaposição de fontes heterodoxas no processo de gestação dessa pintura evidencia é precisamente a dissolução da ideia unitária de modelo – ou da ideia de cânone, concebido como um conjunto deles – e das prerrogativas de autoridade que lhe são intrínsecas.

Anos mais tarde, em uma de suas afirmações que ressoam a clichê e que nem sempre são confiáveis, Picasso o teria formulado em palavras simples: "a formação acadêmica em beleza é uma farsa. As belezas do Partenon, as das vênus, ninfas e narcisos são todas uma mentira. A arte não consiste na aplicação de um cânone da beleza, mas no que o instinto e o cérebro podem conceber para além de qualquer cânone"[31].

De um ponto de vista abrangente, *Les Demoiselles* não é apenas uma obra inaugural do modernismo por ter operado a destruição das formas vigentes ou a distorção da anatomia humana. Trata-se de uma obra que revela, também, a crise de modelos anatômicos universais, que devem ser não só deformados, mas também revisitados, ampliados e fundidos a matrizes heterogêneas, de extração ocidental e não ocidental.

Em suma, essa atitude, por ir de encontro a uma noção unitária de cânone, prescinde, como dissemos, de um princípio de comparação hierárquico, que atravessava grande parte do cientificismo oitocentista. Muitas de suas premissas e implicações, entretanto, seguem à espera de um escrutínio ainda mais minucioso. Há poucos anos, em 2015, por exemplo, o historiador da arte francês Eric Michaud publicou um estudo com a pretensão de traçar uma genealogia da história da arte em face das noções de raça que atravessavam a consolidação da disciplina enquanto tal. Nele, entre muitas outras coisas, Michaud aponta a eclosão, a

31. Para a presença desses diagramas em pinturas cubistas, cf. HIROMI (2015).

partir de meados do século XIX, de um novo interesse de pesquisadores europeus por buscar, através do olhar sistemático aos monumentos do passado, provas tangíveis de características imutáveis (físicas e morais) de grupos étnicos contemporâneos (MICHAUD, 2019, pp. 185-199). Tratar-se-ia do que logo veio a ser caracterizado como a "persistência das raças" – um produto bastante explícito do pensamento racializado, que, em consonância com a antropologia física à qual nos referíamos anteriormente, procurava encontrar no estudo da arte a salvaguarda para teorias sobre populações inteiras, do passado ao presente, sob o pretexto de continuidade antropomórfica.

Um dos defensores dessa abordagem era, precisamente, E.-T. Hamy, curador do Museu do Trocadéro até o início de 1907 e professor de antropologia do Museu de História Natural de Paris. Em um de seus estudos, Hamy chega a colocar fotografias de monumentos antigos e sujeitos contemporâneos lado a lado, com o intuito de identificar as "ressonâncias étnicas" entre eles – o que lhe permitia transitar entre a apreciação de culturas materiais diversas, a caracterização de "tipos" fisionômicos não ocidentais, seus costumes e tradições (figura 21) (HAMY, 1907, pp. 116-132). Um princípio semelhante transparecia na organização que Hamy imprimira ao Trocadéro, no qual "objetos etnográficos" eram classificados e dispostos, como argumenta Christopher Green, de acordo com uma taxonomia "instrutiva" que visava introduzir os visitantes ao modo como populações denominadas "selvagens" ou "semicivilizadas" atualmente viviam (GREEN, 2003, pp. 56-57). Em ambos os casos, residia a convicção de que era possível encontrar, em obras antigas, a imagem do sujeito contemporâneo, em um processo que tendia a nivelar, através da procura por traços de permanência, seres-humanos e objetos produzidos por seus supostos antepassados.

Figura 21. Comparação feita por E.-T. Hamy, em 1907, entre o perfil de um homem curdo do século XX e fragmento de tábua da dinastia Ur-Nina (Mesopotâmia), ca. 2500 a.C. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1907_num_8_1_6988#bmsap_0037-8984_1907_num_8_1_T1_0120_0000 Acesso em: 15 jul. 2020.

Em termos gerais, esse era, portanto, o museu etnográfico que Picasso teria encontrado na visita que antecedeu a realização de *Les Demoiselles*. Seria leviano, é claro, traçar uma rota que, sem mais mediações, vinculasse o pensamento de Hamy à obra de Picasso. Ainda assim, caberia indagar em que medida o método de trabalho de *Les Demoiselles* – que transita entre fotografias de mulheres contemporâneas sudanesas, máscaras africanas, esculturas antigas, modelos anatômicos, entre outros, fundindo-os a partir de um movimento oscilante entre imagens de objetos e de sujeitos – abraça, ou não, pressupostos ideológicos semelhantes, no seio do projeto expográfico do Trocadéro.

Esse, no entanto, é um assunto complexo, e adentrar em seus meandros exigiria mais cuidado e cautela do que permitem as exíguas linhas que nos restam. Por ora, limito-me a assinalar o mais evidente: que esse é mais um dentre os tantos caminhos ainda em aberto, capazes de revelar que novas interpretações de *Les Demoiselles d'Avignon* – com sua vasta fortuna crítica – são tão possíveis quanto necessárias e não devem jamais esgotar-se.

Bibliografia

BARR Jr., Alfred H. **Picasso: Forty Years of His Art.** Nova York: The Museum of Modern Art, 1939.

BARR Jr., Alfred H. **Picasso: Fifty Years of His Art.** Nova York: The Museum of Modern Art, 1985 [1946].

BAIGES, Mayte. Los discursos poscolonialista y feminista sobre el arte moderno: la crítica de *Les Demoiselles d'Avignon*. **Quintana**, n. 13, 2014, pp. 211-219.

BALDASSARI, Anne. **Picasso and Photography:** The Dark Mirror. Paris e Houston: Flammarion, [1995] 1997.

BOIS, Yve-Alain. La pensée sauvage. Review of the exhibition and the catalogue. **Art in America**, 73(4), 1985, pp. 178-188.

BOIS, Yve-Alain. Painting as a Trauma. **Art in America**, 76(6), 1988, pp. 131-173.

BOIS, Yve-Alain. Painting as a Trauma. In: GREEN, Christopher (org.). **Picasso's Les Demoiselles d'Avignon**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 31-54.

BROUDE, Norma. Picasso, Artist of the Century (Late Nineteenth). **Arts Magazine**, 55, 1980, pp. 84-86.

CHAVE, Anna C. New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*: Gender, Race and the Origins of Cubism. **The Art Bulletin**, 76(4), 1994, pp. 596-611.

CLIFFORD, James. Histories of the Tribal and the Modern. **Art in America**, 73(4), 1985, pp. 166-171.

CLARK, T. J. A escolha de Olympia. In: CLARK, T. J. **A Pintura da Vida Moderna:** Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo:

Companhia das Letras, 2004, pp. 129-209.

COHEN, Jane. Staring Back: Anthropometric-style African Colonial Photography and Picasso's Demoiselles. **Photography & Culture**, 8(1), 2015, pp. 59-80.

COUSINS, Judith; SECKEL, Helène. Chronology of *Les Demoiselles d'Avignon*. In: RUBIN, William (ed.). **Studies in Modern Art**, n. 3, Nova York: The Museum of Modern Art and Thames and Hudson, 1994, pp. 145-206.

COWLING, Elisabeth. **Picasso:** Style and Meaning, Londres: Phaidon, 2002.

DAIX, Pierre. L'historique des Demoiselles d'Avignon révisé à l'aide des carnets de Picasso. In: SECKEL, Helène (ed.). ***Les Demoiselles d'Avignon***, cat. exp., Musée Picasso, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988, pp. 490-545.

DANTO, Arthur. Defecting Affinities: 'Primitivism' in 20th Century Art. **The Nation**, n. 1, 1984, pp. 590-592.

DUNCAN, Carol. The MOMA's Hot Mamas. **Art Journal**, 48(2). Images of Rule: Issues of Interpretation, 1989, pp. 171-178.

FLORMAN, Lisa. The Difference the experience makes in 'The Philosophical Brothel'. **The Art Bulletin**, 85(4), 2003, pp. 769-783.

FOSTER, Hal. Primitive Scenes. **Critical Inquiry**, n. 20, 1993, pp. 69-102.

FOSTER, Hal. O inconsciente "primitivo" da arte moderna ou pele branca, máscaras negras. In: FOSTER, Hal. **Recodificações:** Arte, espetáculo, política cultural / trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, pp. 237-268.

FOSTER, Hal. Mudança do MoMA / trad. Sônia Salzstein. **ARS**, 18(38), 2020, pp. 315-327.

GARB, Tamar. To kill the Nineteenth Century: Sex and spectatorship with Gertrude and Pablo. In: GREEN, Christopher (org.). **Picasso's *Les Demoiselles d'Avignon***. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 55-76.

GIKANDI, Simon. Picasso and the Schematta of Difference. **Project Muse**, Modernism/modernity. John Hopkins University Press, 10(3), 2003, pp. 455-480.

GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: GINZBURG, Carlo. **Relações de força**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 118-137.

GREEN, Christopher (org.). **Picasso's *Les Demoiselles d'Avignon***. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GREEN, Christopher. **Picasso, Architecture and Vertigo**. New Haven, Londres: Yale University Press, 2003.

HAMY, Ernst-T. La figure humaine dans les Monuments chaldéens, babyloniens et assyriens. **Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris 8**, n. 8, 1907, pp. 116–132.

HIROMI, Matsui. De l'apprentissage du dessin à la naissance d'une nouvelle représentation du corps humain. **Colloque Revoir Picasso**, Museu Picasso-Paris, março de 2015.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. **The Rise of Cubism**. Nova York: George Whittenborn, 1949 [1920].

KARMEL, Pepe. **Picasso and the Invention of Cubism**. New Haven: Yale University Press, 2003.

KRAUSS, Rosalind. In the name of Picasso. **October**, vol. 16, 1981, pp. 5-22.

KRAMER, Hilton. The Primitivist 'conundrum'. On *'Primitivism' in 20th Century Art*, on MoMA. **The New Criterion**, 3(4), 1984, pp. 1-7.

LEIGHTEN, Patricia. The White Peril and l'Art Nègre: Picasso, Primitivism and Anticolonialism. **Art Bulletin**, 72(4), 1990, pp. 609-630.

LOMAS, David. A Canon of Demormity: Les Demoiselles d'Avignon and Physical Anthropology. **Art History**, 16(3), 1993, pp. 424-446.

McEVILLEY, Thomas. T. Doctor Lawyer Indian Chief: "'Primitivism' in 20th Century Art" at the Museum of Modern Art in 1984. **Artforum**, n. 23, 1984, pp. 54–60.

MICHAUD, Eric. **The Barbarian Invasions:** A Genealogy of History of Art / trad. Nicholas Huckle. Cambridge: MIT Press, 2019.

MALRAUX, André. La tête d'obsidienne. In: **Ouevres Complètes**. Paris: Gallimard, 1996, pp. 696-697, v.3.

MULVEY, Laura. O prazer visual e o cinema narrativo. XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983, pp. 437-453.

OLIVIER, Fernande. **Picasso and His Friends**. Nova York: Appleton-Century, 1965.

ROSENBLUM, Robert. Picasso and the Anatomy of Eroticism. In: BOWIE, Theodore; CRISTENSON, Cornelia (eds.). **Studies in Erotic Art**. Nova York: Basic Books Inc Publishers, 1970, pp. 337-350.

RUBIN, William. From Narrative to "Iconic" in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a Table and the Role of Les Demoiselles d'Avignon. **The Art Bulletin**, 65(4), 1983, pp. 615-649.

RUBIN, William (org.). **"Primitivism" in 20th Century Art:** Affinity of the Tribal and the Modern, cat. exp. Nova York: The Museum of Modern Art, 1984, v. 2.

RUBIN, William (ed.). **Studies in Modern Art**, n. 3, Nova York: The Museum

of Modern Art and Thames and Hudson, 1994.

SALMON, Andre. **La jeune peinture française**. Paris, Societé de Trente, 1912.

SECKEL, Helène (ed.). ***Les Demoiselles d'Avignon***, cat. exp., Musée Picasso, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988.

SECKEL, Helène. Anthology of Early-Commentary on *Les Demoiselles d'Avignon*. In: RUBIN, William (ed.). **Studies in Modern Art**, n. 3, Nova York: The Museum of Modern Art and Thames and Hudson, 1994.

STALLER, Natasha. Gods of Art: Picasso's Academic Education and its Legacy. In: Marilyn MCCULLY (ed.). **Picasso, The Early Years**, 1892-1906, cat. exp., New Haven e Londres, 1997, pp. 67-81.

STALLER, Natasha, **A Sum of Destructions:** Picasso's Cultures and the Creation of Cubism. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2001.

STEINBERG, Leo. The philosophical brothel. **October**, vol. 44, 1988 [1972], pp. 7-74.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios:** Confrontos com a Arte do Século XX / trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STEINBERG, Leo; DUNCAN, Carol. From Leo Steinberg. **Art Journal**, 49(2), Depictions of the Dispossessed, 1990, p. 207.

WOLLHEIM, Richard. **A Pintura como arte** / trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZERVOS, Christian. **Pablo Picasso**. Paris: Cahier d'Arts, 1942, v.2.

Janaína Nagata Otoch é doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É mestra em História, Teoria e Crítica de Arte pela mesma instituição, onde defendeu a dissertação "Visualidade e sexualidade em *Las Meninas*, de Picasso, e na obra madura do artista (1957-1972)", realizada com apoio CAPES/FAPESP.

Artigo recebido em 14 de fevereiro de 2020 e aceito em 20 de julho de 2020.

75
ARS
ano 18
n. 39

Ricardo Coelho*

Lições de anatomia: do corpo eterno à eternidade do corpo

Anatomy Lessons: from the Eternal Body to the Body's Eternity

Lecciones de anatomía: de lo cuerpo eterno hasta la eternidad del cuerpo

Artigo Inédito

Ricardo Coelho
0000-0002-1487-883X

palavras-chave:
anatomia; dissecação; corpo; clássico; contemporâneo

As duas pinturas de Rembrandt van Rijn (1606-1669) nas quais o artista holandês retrata lições de anatomia em 1632 e 1656 revelam limitações que a leitura de uma obra de arte pode impor ao olhar contemporâneo se nos ativermos apenas ao universo de nossa subjetividade, ignorando o panorama histórico no qual tais representações foram criadas. A partir dessa constatação aparentemente óbvia, o presente trabalho pretende apontar os parâmetros clássicos que determinaram a longa tradição das práticas anatômicas e alguns de seus desdobramentos contemporâneos, com especial enfoque nos trabalhos do polêmico artista, ou seria melhor dizer, médico e anatomista alemão Gunther Von Hagens. Como no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, a associação de imagens estrutura o eixo das reflexões.

keywords:
Anatomy; Dissection; Body; Classic; Contemporary

The paintings by Rembrandt van Rijn (1606-1669) in which the Dutch artist portrays anatomy lessons in 1632 and 1656 reveal the limitations that the interpretation of a work of art can impose on the contemporary outlook if we stick only to the realm of our own subjectivity, ignoring the historical context of creation of such representations. Based on this apparently obvious remark, the present work intends to point out the classic parameters that determined the long tradition of anatomical practices and some of its contemporary developments, focusing specially on works of the controversial artist, or should we say German physician and anatomist Gunther Von Hagens. As in Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*, the association of images represents the axis of reflection.

*Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.166452

CC BY

Las dos pinturas de Rembrandt van Rijn (1606-1669) en las cuales el artista holandés retrata lecciones de anatomía en 1632 y 1656 revelan limitaciones que la interpretación de una obra puede imponer a la mirada contemporánea si nos atenemos al universo de nuestra subjetividad simplemente y ignoramos el panorama histórico en lo cual esas representaciones fueron creadas. Partiendo de esa constatación aparentemente obvia, este trabajo intenta señalar los parámetros clásicos que han determinado la larga tradición de las prácticas anatómicas y algunos de sus desdoblamientos contemporáneos, enfocando trabajos del polémico artista, o deberíamos decir médico y anatomista alemán Gunther Von Hagens. Como en el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, la asociación de imágenes estructura el axis de las reflexiones.

palabras clave:
anatomía; disecación; cuerpo;
clásico; contemporáneo

I. Humores e dissecação

Como podemos ler no texto "Dissecação e anatomia", de Rafael Mandressi (2010), ocorre um crescente interesse pela dissecação de cadáveres a partir dos séculos XII e XIII, inicialmente motivada por uma curiosidade anatômica e que se intensificaria como procedimento a partir do século XVI.

> Foi mais ou menos no fim da Idade Média que se começou, na Europa, a abrir cadáveres humanos para o estudo da anatomia. Isto não se fazia desde o século III a.C., quando dissecações humanas – as únicas que o mundo antigo conheceu – foram feitas em Alexandria. (Ibidem, p. 411)

O que nos interessa desse texto é o que irá perdurar até pelo menos o século XIX, ou seja, a influência de Claudio Galeno (131-200), médico e filósofo romano de origem grega, preservada particularmente pela tradução de sua obra *De usu partium corporis humani*. Nela, Galeno explica o funcionamento do corpo humano, subordinando a saúde e a doença à ação de quatro humores: "Na teoria humoral, o corpo é constituído de quatro humores fundamentais: o sangue, a pituíta ou fleugma, a bílis amarela e a bílis escura." (Ibidem, p. 438)

Olivier Faure (2010), em "O olhar dos médicos", reforça a ideia de uma íntima relação entre as representações do corpo na medicina e o contexto de uma dada sociedade.

> Mais que isso, derivada da medicina antiga, a representação de um corpo essencialmente composto por quatro humores (o sangue, a bílis, a fleuma e a atrabílis, ou bílis negra), penetrou fortemente o corpo social. Lê-se abertamente nas correspondências e registros íntimos do século XVIII o caráter dominante da representação humoral do corpo. (Ibidem, p. 17)

É interessante perceber como as obras da antiguidade pagã estão presentes como fontes de referências em todas as áreas do conhecimento durante o Renascimento e depois. A influência da medicina humoral de Galeno, por exemplo, irá perdurar até que uma concepção mecanicista e vitalista do corpo humano, própria do pensamento cartesiano do Iluminismo e a ele adequada, comece a configurar uma nova representação do universo. Nesse contexto, em que as duas concepções médicas do corpo passam a coexistir e se misturar (Ibidem), temos a formulação e a definição dos estados nacionais, o que irá favorecer o desenvolvimento e a institucionalização da medicina clínica.

Segundo Mandressi (2010), as orientações de Galeno não ensinam apenas o modo de ver, mas também o que ver, misturando ciência e crença como resultado de uma evidente impossibilidade contextual. Desse modo, as dissecações têm apenas um caráter demonstrativo-descritivo; queremos dizer, de posse de traduções e desdobramentos da obra clássica de Galeno, segue-se um procedimento pré-determinado que não revela nada além do estabelecido – intuitivamente e sem qualquer confirmação científica – muitos séculos antes.

No campo das artes visuais vale lembrar o longo caminho que liga essas primeiras dissecações, desde antes do Renascimento e seus manuais de anatomia, passando pelo mórbido Honoré Fragonard (1732-1799), no século XVIII, aos nossos dias de polêmicas alimentadas pela plastinação, técnica criada e patenteada nos anos 1970 e desenvolvida até o presente pelo anatomista alemão Gunther Von Hagens[1].

II. De Galeno a Gunther Von Hagens: anatomias de uma tradição

Como mencionamos acima, o pensamento do médico e filósofo romano Claudio Galeno exerceria a maior influência já vista no campo da medicina no Ocidente. A leitura da obra de Galeno, baseada na teoria humoral, forneceria uma hierárquica estrutura[2] para as dissecações públicas, desde sua retomada na Idade Média até o século XVI (MANDRESSI, 2010, p. 414), período no qual André Vesálio (1514-1564) propõe algumas mudanças significativas para a prática anatômica (VESALIUS, 1543).

Eduardo Henrique Peiruque Kickhöfel (2003, pp. 389-404) aponta o nome de Vesálio como um dos responsáveis por, no Renascimento, divulgar e ampliar o conhecimento da obra de Claudio Galeno, tendo importância também por insistir no estudo e no ensino anatômico, que restituía aos médicos-professores o comando das dissecações, indispensável ao desenvolvimento daquela prática, até então restrita a uma tradição em que o professor apenas expunha aos alunos algo que já estava estabelecido nos textos clássicos (figura 1). Também Mandressi (Op. cit., pp 425-427) explicita o condicionamento das dissecações no século XVI aos textos clássicos, os quais ensinavam, como já dissemos, o modo de ver e também o que ver.

1. "Dono da empresa sediada em Heidelberg - BIODUR™, que comercializa os equipamentos e os polímeros utilizados na técnica de plastinização e também um Instituto onde põe em prática o trabalho de conservação e fixação das peças anatômicas." (REBOLLO, 2003, p. 101). Sob críticas da Igreja Protestante e da Sociedade de Anatomia da Alemanha, foi inaugurado, em 18 de fevereiro de 2015, o Menschen Museum (Museu Humano, em tradução livre), na cidade de Berlim, a primeira exposição permanente dos corpos plastinizados de Hagens. Disponível em: https://bodyworlds.com/city/berlin/. Acesso em: 17 jul. 2020.

2. "O professor comandava seu desenrolar, lia e comentava os escritos de autoridades do alto de sua cátedra. Ele era secundado por um demonstrator, que fazia os assistentes ver o que o mestre explicava, enquanto a preparação do cadáver era em geral confiada a um cirurgião ou um barbeiro." (MANDRESSI, 2010, p. 414); "[...] o ensino universitário da anatomia entre o século XIV e a metade do século XVI consistia na leitura de um texto pelo professor para os alunos, geralmente o pequeno e prático Anathomia de Mondino dei Liucci, seguido no século XVI por textos de Galeno, enquanto um

assistente, usualmente um cirurgião iletrado, mostrava junto do cadáver as estruturas descritas nesse texto." (KICKHÖFEL, 2003, p. 391).

3. Arasse (2010, p. 567) refere-se às qualidades de Leonardo, que baseava grande parte de seu conhecimento na observação direta; no entanto, não deixa de frisar a liberdade a que o artista se permite "[...] em inventar anatomias prováveis para satisfazer a necessidade da própria representação, quando a observação não foi possível".

4. A partir da indicação de Arasse (2010, p. 567, nota 66), chegamos a um antiquário italiano que possuía duas gravuras da célebre publicação de Vesálio. Na nota explicativa da gravura, o antiquário faz a mesma referência a *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento* (1976), de Michelangelo Muraro e David Rosand, citando o nome de Sthephan van Calcar como autor das pranchas.

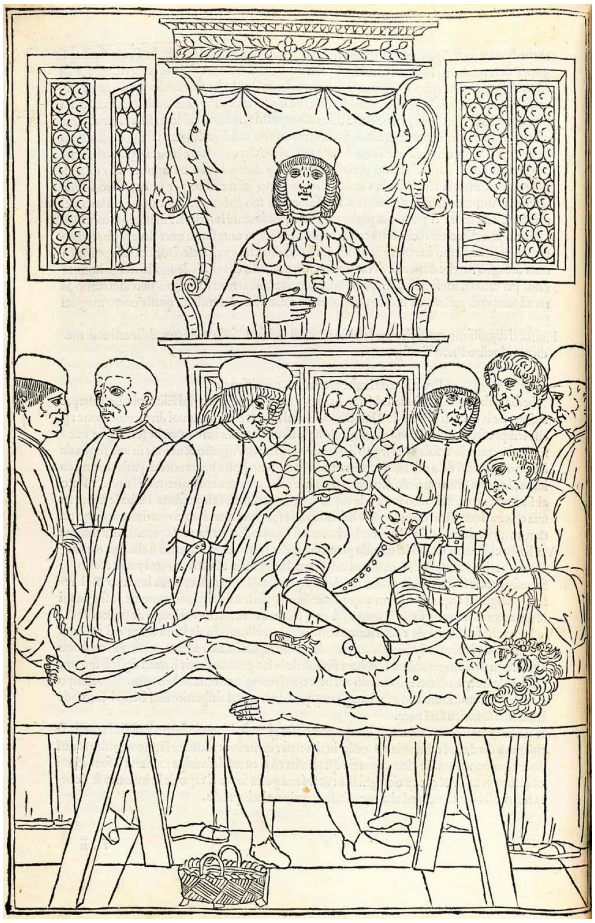
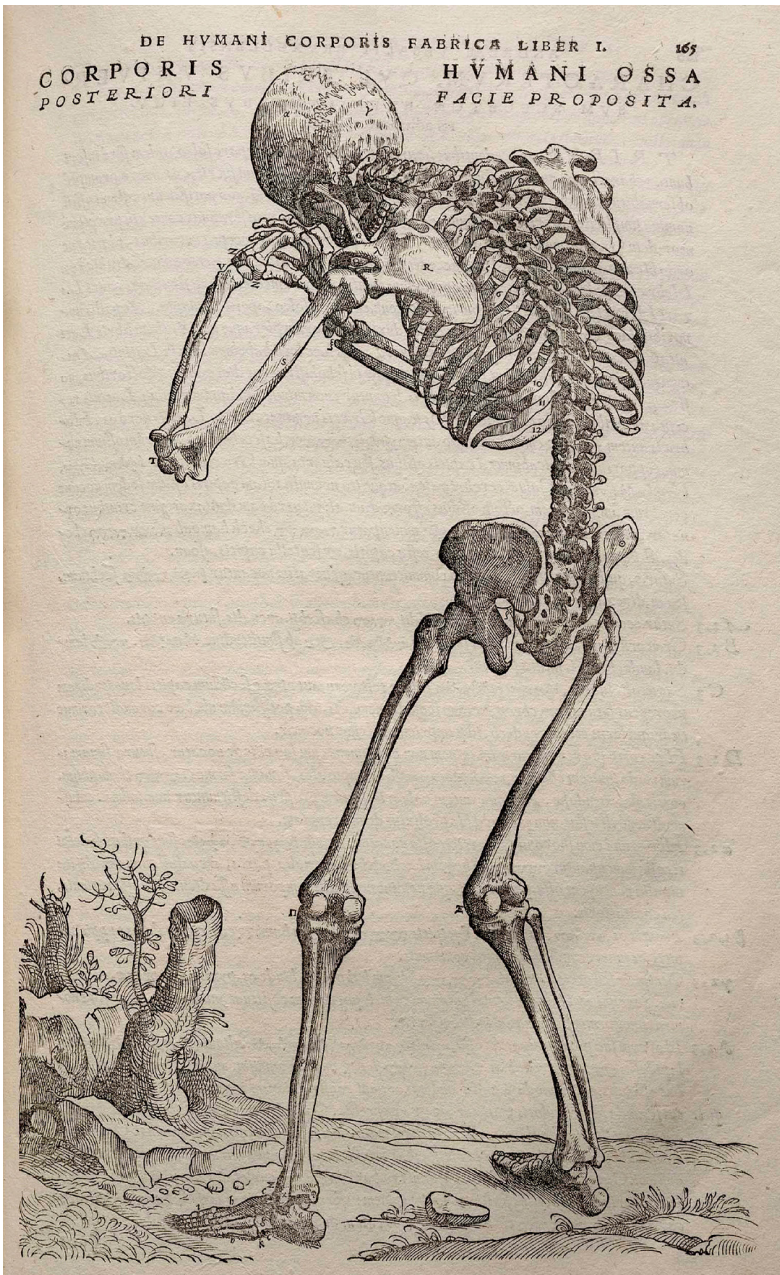


Figura 1. Johannes de Kethan, *Cena de Dissecação*, 1494. Publicado em **Fasiculo de medicina**. Veneza: Zuane & Gregorio di Gregorii, 1494. Disponível em: https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/ketham_home.html . Acesso em: 30 jan. 2020.

Visto que considera Leonardo da Vinci (1452-1519) uma exceção de alcance limitado à sua época, Daniel Arasse[3] refere-se a Vesálio como "o grande iniciador da anatomia moderna" (ARASSE, 2010, p. 570), por meio de seu *De humani corporis fábrica*, publicado em 1543, cujas ilustrações foram atribuídas por Vasari ao pintor e gravador flamengo Sthephan van Calcar[4] (1499-1546), ex-aluno de Tiziano (1490-1576) em Veneza.

> Dar a ver no papel o que podia ser observado na mesa de dissecação, eis o papel atribuído por Vesálio às suntuosas pranchas que ilustram sua obra. A transformação do leitor em espectador, o intuito pedagógico no uso das ilustrações e seu desdobramento intensivo são novidades trazidas pelo anatômico século XVI. (MANDRESSI, 2010, p. 424)

Em relação à estética das ilustrações presentes nos manuais de anatomia, a partir do exemplo de Vesálio e de várias publicações posteriores, Mandressi (2010, p. 425) refere-se a uma encenação dos corpos como a mistura de um interesse científico com uma expressão sensível das artes daquele contexto. Arasse (2010, pp. 569-571) reforça esse aspecto, enfatizando que a observação científica aparece incorporada ora pela moral cristã (figuras 2 e 3), ora pela arte clássica (figuras 4 e 5).



(na página anterior, à esquerda)
Figura 2. Masaccio, *A expulsão do Paraíso* (detalhe), ca. 1425. Afresco, 214 x 88 cm, Capela Brancacci, Florença.

(na página anterior, à direita)
Figura 3. Stephan van Calcar, *Esqueleto humano*, 1543. Publicado em **De human corporis fábrica**, de Andreas Vesálius. Basiléia: Joannes Oporinus, 1543. Disponível em: https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/vesalius_home.html . Acesso em: 30 jan. 2020.

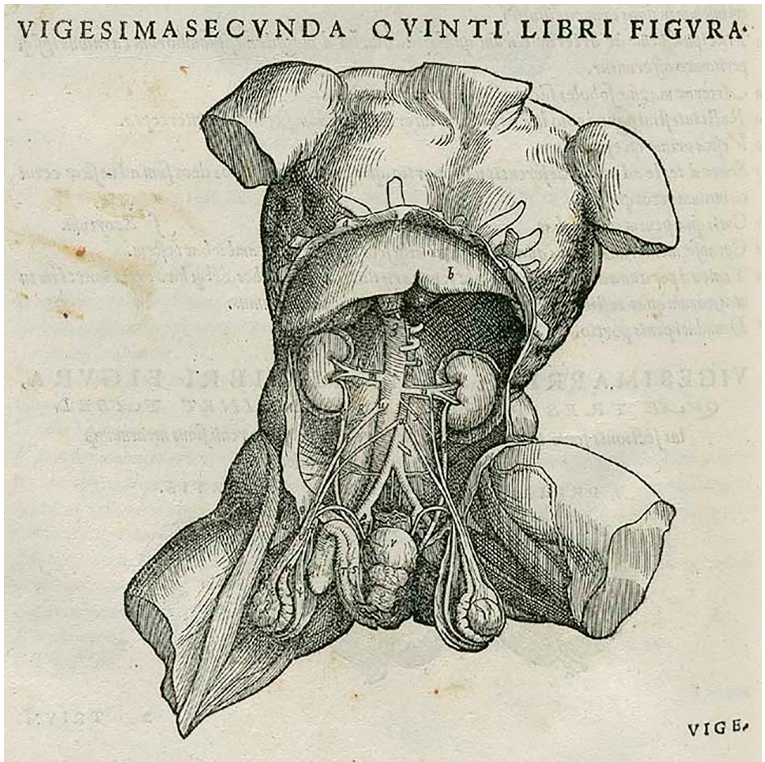


Figura 4. Torso Belvedere, ca. 200 a.C. Mármore. Coleção Museus Vaticanos, Roma.

Figura 5. Stephan van Calcar, 1543. Publicado em **De human corporis fábrica**, de Andreas Vesálius. Basiléia: Joannes Oporinus, 1543. Disponível em: https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/vesalius_home.html . Acesso em: 30 jan. 2020.

> Este amalgama teve provavelmente por função legitimar, cultural e moralmente, uma ciência nascente cuja prática, apesar da autorização da Igreja, era há pouco conotada negativamente: a encenação artística ou moral do corpo anatomizado contribuiu, paradoxalmente, para proclamar "a autonomia de uma nova ciência do corpo". (ARASSE, 2010, p. 571)

Após mencionar uma série de outras publicações, Arasse (Ibidem, p. 574) destaca os aspectos dramáticos de uma das gravuras (figura 6) de Jacques Gamelin[5] (1738-1803) publicada em 1779 no *Novo compêndio de osteologia e de miologia desenhado a partir da natureza: para a utilização de cientistas e artistas*, uma das primeiras anatomias artísticas que teriam grande sucesso no século XIX, dado o evidente neoclassicismo de sua abordagem. No entanto, o autor conclui sua interpretação dessas imagens, realizadas em pleno século XVIII, com um certo cunho dramático, definindo-as como a expressão estética das dificuldades que a anatomia encontrava para se firmar enquanto uma ciência igual às outras e analisando por esse aspecto também as duas pinturas de Rembrandt mencionadas no início deste texto.

5. Cf. GAMELIN (1779).

Nesse momento nos demos conta de que as representações visuais, mesmo as mais fascinantes, sempre surgem em meio a outras representações – sociais, políticas, religiosas, jurídicas, médicas, científicas e sexuais – do corpo, sendo as obras de arte fruto de um diálogo consciente ou inconsciente por parte dos artistas com esse contexto cultural mais amplo. Em outras palavras, analisar as lições de anatomia de Rembrandt com o olhar contemporâneo é, simplesmente, sobrepor a essas obras a maior revolução científica que se processou no conhecimento do corpo humano, quase trezentos anos depois, durante o século XX.

> Depois de ter tentado "civilizar" a prática anatômica como ciência autônoma, sua encenação figurativa coloca ao contrário em valor o que pode sugerir que o corpo não é um "objeto científico" indiferente, que o ser humano é indissociável de seu corpo. (ARASSE, 2010, p. 574)

De uma abordagem neutra e distanciada que enfatiza a dimensão científica da cena na *Lição de anatomia do doutor Tulp* (1632) (figura 7) passa-se a uma abordagem dramática da *Lição de anatomia do doutor John Deyman* (1656) (figura 8), cuja iluminação e composição – que, sem dúvida, remetem à *Lamentação pelo Cristo morto* (ca. 1475-1478), de Andrea Mantegna (1431-1506) (figura 9) – parecem enfatizar um espaço de incerteza reforçado pelo olhar perdido do assistente (Ibidem, p. 574). Seja como for, há, de fato uma mudança no espírito das obras, e essa resistência em encarar o corpo como um objeto para a análise científica perdura de um modo ou de outro no presente.

(na página anterior)
Figura 6. Jacques Gamelin, *Surgite mortui venite ad Judicium*, 1779. Publicado em **Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné après nature:** pour l'utilité des sciences et des arts. Tolouse: J. F. Desclassan, 1779. Disponível em: https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/gamelin_home.html. Acesso: 30 jan. 2020

84

Ricardo Coelho

Lições de anatomia:
do corpo eterno à
eternidade do corpo

(na página anterior)
Figura 7. Rembrandt van Rijn, *A Lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*, 1632. Óleo sobre tela, 169,5 x 216,5 cm. Coleção Mauritshius, Haia.

Figura 8. Rembrandt van Rijn, *A Lição de anatomia do Dr. John Deyman*, 1656. Óleo sobre madeira, 100 x 134 cm. Coleção Amsterdan Museum, Amsterdã.

Figura 9. Andrea Mantegna, *Lamentação pelo Cristo morto*, ca. 1475-1478. Têmpera sobre tela, 68 x 81 cm. Coleção Pinacoteca di Brera, Milão.

Uma inquietante versão contemporânea desse tema, intitulada *VOOM Portraits: Robert Downey Jr.*[6] (figura 10), foi realizada no ano de 2004 pelo aclamado diretor e artista multimídia americano Robert Wilson. A princípio, trata-se de uma imagem fotográfica que apresenta um corpo morto em escala real no momento em que se processa a análise anatômica de seu braço esquerdo, assim como na *Lição de anatomia do doutor Tulp*. As primeiras diferenças ficam para o cenário: não há aprendizes e não podemos distinguir com clareza o corpo do anatomista, que permanece imerso nas sombras. Sua identidade é omitida, e vemos apenas parte do braço direito e sua mão iluminada, "manipulando" um instrumento semelhante ao da pintura de Rembrandt. Na realidade, parece que o artista processou uma síntese entre a lição do doutor Tulp e a do doutor John Deyman. Da primeira, aproveita a composição aberta, expondo o belo corpo em sua totalidade e, da segunda, o aspecto sombrio que nos foi legado e, talvez, intensificado acidentalmente pela incompletude da pintura.

6. O nome da série *VOOM Portraits* refere-se ao estúdio VOOM HD Networks, nos Estados Unidos. Em sistema de residências artísticas nomes como Robert Wilson são convidados a criarem trabalhos em vídeo de alta-definição.

Figura 10. Robert Wilson, *frame* de *VOOM Portraits: Robert Downey Jr.*, 2004. Vídeo de alta definição. 08'52"

Quando nos damos conta de que se trata de um "retrato em vídeo" de altíssima definição, as coisas ficam ainda mais intrigantes: numa espécie de inversão do que ocorre nos trabalhos da série *Black Mirror*[7] (2014), de Matt Colishaw, na qual pinturas de Caravaggio (1571-1610) parecem ganhar alma e movimento, aqui é como se a vida resistisse à imobilidade da pintura, desafiando sua perene iconicidade por meio de nossa relutante percepção (figura 11). O diafragma do ator americano Robert Downey Jr. sobe e desce lentamente, assim como seus olhos, que se abrem em nossa direção. Em meio à penumbra do fundo e à luminosidade fria do corpo, destaca-se o braço anatomizado em seus tons quentes, animado pelos quase imperceptíveis movimentos do sombrio doutor que o sustenta pelo tendão, enquanto seu corpo oscila num limiar entre realidade física e representação. A trilha sonora é uma faixa do CD *Bone Machine* (1992), de Tom Waits, e intensifica o estranhamento da cena, não apenas pelo som, mas também pelos sentidos de "The Ocean"[8]:

7. Cf. COLIVA; CIARALLO (2014). Folder sobre intervenção na Galleria Borguese apresentada entre outubro de 2014 e janeiro de 2015. Trabalho visto e fotografado pelo autor do presente texto. "Três pinturas de Caravaggio [...] aparecem e desaparecem detrás das superfícies de grandes espelhos emoldurados em vidro negro de Murano. As figuras são animadas e se apresentam como em pose

Figura 11. Robert Wilson, *frame de VOOM Portraits: Robert Downey Jr.*, 2004. Vídeo de alta definição. 08'52"

O oceano não me quer hoje
Mas amanhã eu estarei de volta para brincar
E os *estranjos [anjos estranhos, do original strangels (strange angels)]* vão [me levar
Para o fundo de seu mar salgado
Os cerebranjos *[anjos cérebros, do original braingels (brain angels)]* [maliciosos
Para dentro de um vinho azul sem fim
Abrirei minha cabeça e deixarei sair
Todo meu tempo
Adoraria me afogar
Mas o oceano não me quer hoje
Vou entrar até aqui
Não é possível que vá me machucar
Tudo que encontrarão é minha cerveja
E minha camisa
A maré está ficando enfurecida
E o salva-vidas não está
Mas o oceano não me quer hoje
Mas o oceano não me quer hoje

A atuação sobre os limiares também parece ser um dos segredos do interesse despertado por Gunther Von Hagens, seja pelas polêmicas, seja pelas qualidades que escapam à restrição de muitos dos olhares críticos que se lançam sobre essa figura singular de nosso tempo. Certamente ele não foi o primeiro a causar estranhamento no âmbito da dissecação, sendo que um de seus mentores mais ilustres do passado – o francês Honoré Fragonard[9] – já havia sido fortemente criticado à sua época, quem diria, por especialistas alemães (ARASSE, 2010, p. 616). Quando Arasse, para além dessas críticas, destaca a originalidade de Fragonard, parece estarmos lendo uma análise endereçada ao anatomista contemporâneo:

> Mais do que interessa à pesquisa anatômica e médica propriamente dita, ele aperfeiçoa sem cessar seus próprios métodos para melhorar a "expressão vigorosa" de suas anatomias. Assim, ele se coloca "numa posição de esteta da ciência". Mas, é preciso acrescentar, sua estética só pode ser muito pouco científica: operando a partir de tecidos naturais, a "expressão vigorosa" que ele busca é a de um efeito de realidade inevitavelmente mais perturbador ainda do que a cera, em consequência da identidade entre o representante e o representado, e da recuperação de um pelo outro. (Ibidem, p. 617)

Felizmente para nós, não há qualquer incompatibilidade na aproximação que fazemos, e o próprio Hagens explicita isso de maneira eloquente, ao homenagear Fragonard numa releitura de

para a pintura; elas respiram, fecham os olhos e se movem em nossa direção. São pessoas comuns, prestes a se transformarem em ícones religiosos, como espectros apanhados em um espaço indefinido entre o mundo real e o reino da pintura. (COLIVA; CIARALLO, 2014, não paginado, tradução nossa).

8. Tradução realizada pela professora Dra. Deborah Castro, da Universidade Federal de Alfenas.

9. "Honoré Fragonard, primo coirmão do pintor de sucesso, é 'professor e demonstrador de anatomia' de 1766 a 1771 na escola veterinária de Alfort, dotando-a rapidamente de um laboratório de anatomia [...]" (ARASSE, 2010, p. 616)

sua obra mais famosa, o conhecido *Cavaleiro do Apocalipse* (figuras 12 e 13). Quando postos lado a lado fica evidente que estamos ante um patamar sem paralelos, como se Hagens tivesse levado ao pé da letra o aperfeiçoamento da técnica para melhorar a expressão vigorosa de suas anatomias, sendo, mais do que qualquer outro, e a partir de todos os outros, um esteta da ciência, ou, como nós preferimos, simplesmente um anatomista que usa corpos reais para dar visibilidade para a ciência da anatomia através da arte. Sobre a mostra "Body Worlds", Mariluce Moura escreveu:

> O corpo visível em sua completa materialidade, camada após camada, e perceptível nas adaptações ao movimento, em suas funções, muitas, uma após a outra até a compreensão de sua fantástica funcionalidade. O corpo insistentemente reiterado, inteiro, depois dissecado em partes, em fatias, ossos, músculos, nervos, vasos e vísceras. Numa multiplicidade atordoante, ele se oferece ao olhar leigo nessa exposição pensada em cada detalhe para iluminar um espetáculo fascinante, espantoso talvez, e minucioso da anatomia humana. (MOURA, 2007, sem paginação)

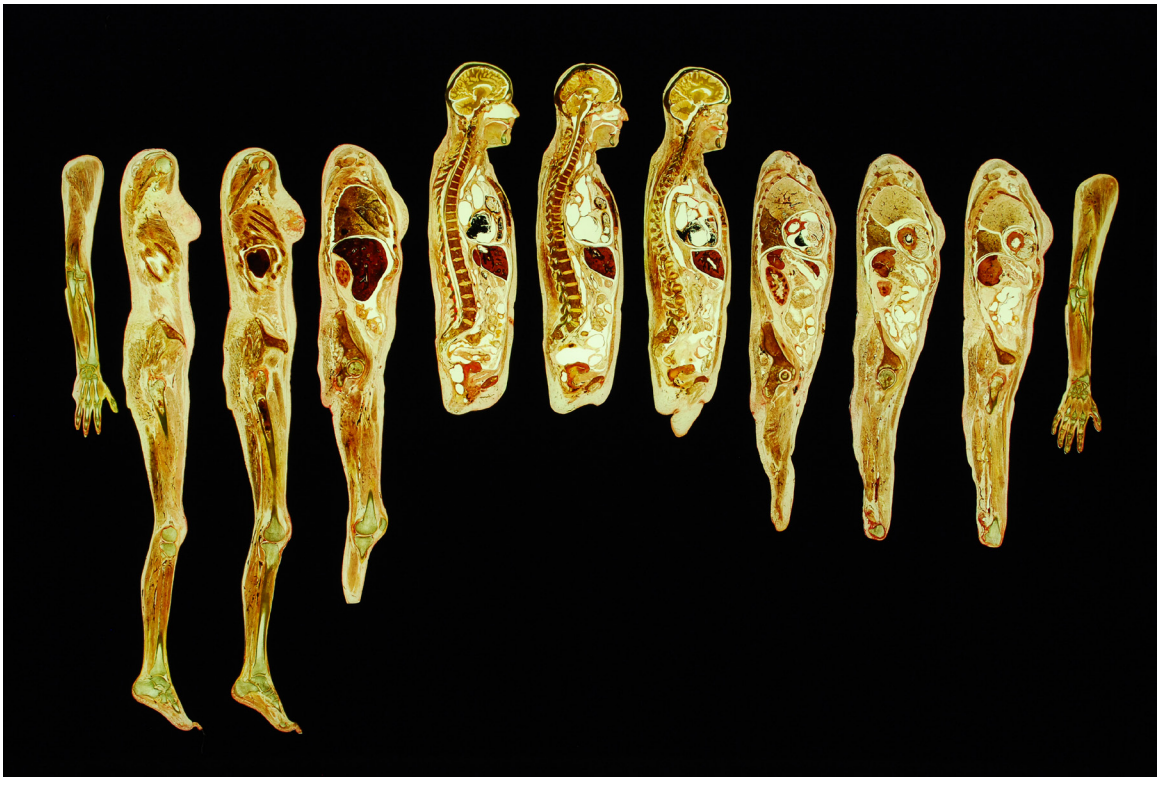
(abaixo, à esquerda)
Figura 12. Honoré Fragonard, *O Cavaleiro do Apocalipse*, 1766-1771. Coleção Musée Fragonard d'Alfort, Paris.

(abaixo, à direita)
Figura 13. Gunther von Hagens, *Homem em cavalo empinado*. Corpos de cavalo e homem plastinizados. © Gunther von Hagens' BODY WORLDS, Institute for Plastination, Heidelberg, Germany

Nascido em 1945, com apenas 30 anos o jovem e virtuoso Gunther Von Hagens criou a técnica da plastinação, ou plastinização[10], patenteada em 1977 e aperfeiçoada até se encontrar em condições de utilização, em 1990. Ao contrário do que se pode imaginar, a divulgação da técnica se fez primeiro no âmbito científico. No Brasil, foi o professor Aldo Junqueira, da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP), o primeiro a perceber, ainda em 1988, a importância dessa nova técnica para a atualização dos estudos de anatomia, em particular, para a anatomia seccional (figura 14).

> É preciso notar que só 5% dos seres humanos têm total capacidade espacial, habilidade de intuir com clareza como os elementos se distribuem no espaço e formam volumes, a partir de imagens em duas dimensões ou de peças dispersas. Ora, como tentar perceber a anatomia sem espacialidade é algo estéril, quanto mais próximos colocarmos os estudantes de medicina dessa anatomia real e espacializada, melhor os formamos. (JUNQUEIRA, 2007 apud MOURA, 2007, sem paginação)

10. "O método incide sobre duas questões fundamentais para a preservação do corpo após a morte: a desidratação e a criação de um meio adequado para impedir a proliferação de fungos e bactérias e, assim, assegurar a manutenção dos tecidos e das demais estruturas anatômicas." (JUNQUEIRA, 2007 apud MOURA, 2007, sem paginação); "A plastinização substitui os fluidos corporais e a gordura com polímeros



Talvez, de maneira apressada ou simplesmente por desconhecer as reais possibilidades dessa técnica que permite a obtenção de lâminas de órgãos do corpo humano de até um milímetro de espessura, ideais para suprir essas deficiências da percepção humana, que atinge a mesma e assustadora porcentagem entre os estudantes de medicina (MOURA, 2007), Regina André Rebollo (2003) faz duras críticas ao trabalho e à postura de Hagens, contrapondo as polêmicas de suas exposições à bem sucedida "Spectacular bodies: the art and science of the human body from Leonardo to now", ocorrida na Hayward Gallery, em Londres, no ano 2000.

> Hagens não é um cientista e nem se comporta enquanto tal. Por isso, ao se comparar aos grandes anatomistas do passado, como Galeno e Vesálio, Hagens ignora que tais anatomistas estavam estabelecendo um novo método de observação e sistematização do corpo humano, que trouxe ao conhecimento médico e científico novos resultados. (REBOLLO, 2003, p. 105)

Pelas palavras da autora, percebe-se que os condicionamentos socioculturais constroem, com grande uniformidade, também os parâmetros e as expectativas para parte do comportamento acadêmico e profissional! Além disso, o que tem feito Hagens senão estabelecer um novo e, evidentemente, incomparável método de observação e sistematização do corpo humano, servindo, antes de mais nada, ao conhecimento aplicado no campo do ensino da medicina?

Hagens não ignora essa tradição, incorporando dela as duas faces que se apresentam a partir do próprio Vesálio durante o Renascimento, ou seja, o conhecimento científico sob as formas sensíveis das artes visuais. Assim como seus antecessores, portanto, ele também criou um método de observação, mas que, graças aos avanços da medicina no século XX, está baseado em procedimentos e em conhecimentos comprovados cientificamente, ao contrário do que ocorria na teoria humoral que se estende de Galeno na antiguidade ao final do século XIX.

Se, como afirmou Rebollo (2003, p. 106), a exposição na Hayward Gallery foi aceita e elogiada, isso se deve à rede de informação que sustenta o próprio sistema da arte contemporânea, cujos artistas, representados pelas mais poderosas galerias comerciais do mundo, fornecem a sua própria justificação. O fato de haver discussões conceituais e filosóficas em torno da exposição apenas enfatiza o poder

reativos, tais como silicone, borracha, resinas de epóxi ou poliéster. Na primeira fase do processo, solventes substituem gradualmente os fluidos com um banho de solvente gelado ('substituição por congelamento'); em seguida, a peça desidratada é colocada num banho de imersão de solvente na temperatura ambiente, para a retirada da gordura. A peça desidratada e sem gordura, [sic] é colocada numa solução de polímero. O solvente é, então, fervido a vácuo e continuamente extraído. O solvente evaporado cria um vazio dentro da peça que será gradualmente preenchido pelo polímero. Após o processo (chamado de 'impregnação forçada'), a peça é curada com gás, luz, ou calor, dependendo do tipo de polímero utilizado." (REBOLLO, 2003, p. 101)

(na página anterior)
Figura 14. Gunther von Hagens. Corpo humano plastinizado e seccionado © Gunther von Hagens' BODY WORLDS, Institute for Plastination, Heidelberg, Germany

de organização dessa rede que, por meio do conhecimento acadêmico e de parcerias com as grandes instituições culturais, oferecem bases "incontestáveis", disseminadas por um pesado sistema de divulgação nas mídias eletrônicas e de informação.

Segundo Anne Cauquelin (2005, p. 14) "há de fato um 'sistema' da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras". Os critérios de valor utilizados na modernidade, período que a autora define como regime de consumo, não podem mais ser aplicados com a mesma segurança aos padrões da arte contemporânea ou ao regime da comunicação[11]. Os que seriam, no primeiro contexto, produtores e produtos, ou seja, artistas e obras, a princípio considerados em sua autonomia como constituintes da rede, na realidade são absorvidos pela comunicação coordenada por um outro grupo de profissionais, ou, se preferirmos, pelos verdadeiros produtores do sistema da arte há algum tempo – conservadores de grandes museus, importantes *marchands*/galeristas, *experts*, diretores de fundações internacionais (CAUQUELIN, 2005).

O problema de "Body Worlds" parece residir justamente no fato de se tratar de corpos reais, o que se evidenciou nas polêmicas geradas desde a primeira vez em que a mostra foi apresentada, em 1996. Acusado de possuir corpos de indigentes e pacientes siberianos com problemas mentais[13] (REBOLLO, 2003, p. 102), "argumentou-se que a exibição feria a dignidade humana e a ética do fazer científico" (MOURA, 2007, sem paginação). Surpreende-nos pensar que a mesma sociedade que ignora corpos vivos, a ponto de classificá-los na categoria da indigência – "situação de extrema necessidade material, de penúria; miséria, pobreza, inópia" (HOUAISS, 2009, p. 1073) – até que morram de frio, de fome ou assassinados, demonstre uma falsa hipocrisia ética que questiona a possível utilização desses corpos. Talvez o incômodo seja gerado pela vaga possibilidade dessa existência ignorada adquirir a identidade de uma úlcera permanente, como índice do sistema social em sua desumana decadência.

III. Do corpo eterno à eternidade do corpo

A partir do pensamento de Erwin Panofsky (2011), podemos afirmar que o Renascimento inicia uma história que perdura até nossos

11. Walter Benjamin, ainda nos anos de 1935/1936, em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", intui mudanças que Cauquelin analisa com clareza no cenário artístico contemporâneo: "Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribuiu-lhe *funções inteiramente novas, entre as quais a 'artística'*, a única de que temos consciência, *talvez se revele mais tarde como secundária.*" (BENJAMIN, 1994, p. 173, grifo nosso).

12. Antes do início da divulgação da plastinização, Omar Calabrese (1987, p. 66) escreveu: "O fantástico já está entre nós, basta apenas levá-lo mais além. [...] Dado o confim de um certo domínio científico examinemos-lhe os rebordos, os susceptíveis de fazerem avançar o próprio confim para onde o não havia, e, implicitamente, declara-se a existência de uma zona de fronteira variável ou irreconhecível entre 'real' e 'possível inactual'".

13. "De fato, Hagens possui um contrato com o Instituto de Anatomia da Universidade de Novossibirsk, autorizando-o a recolher

dias, uma integração, por vezes conflituosa, entre o mundo pagão da Arte Clássica e o mundo religioso da Idade Média. A Arte Clássica é preservada e inflectida por mudanças de função no requerimento das imagens segundo os interesses da Igreja, depois os valores pagãos são retomados no Renascimento, estabelecendo uma tensão que, de algum modo, permanece em nossos dias, influenciando de maneira decisiva a leitura e interpretação de imagens e trabalhos como os produzidos por Gunther Von Hagens.

Assim como nos exemplos de Vesálio ou Juan Valverde de Amusco[14] (1525-1587) (figura 15 a 17), em que a base visual de suas ilustrações era extraída da própria arte, as representações anatômicas dessa tradição de raízes clássicas delineada no Renascimento – entendidas também como ícones que fundaram padrões idealizados da representação do corpo humano no Ocidente – servem a Hagens

os corpos não reclamados de moradores de asilos e instituições assistenciais." (REBOLLO, 2003, p. 102); "A procedência dos corpos foi questionada, e a dimensão ética veio a tona [sic], ainda que o próprio Hagens sempre tenha afirmado que se tratavam [sic] de corpos doados voluntariamente, segundo os termos de um rígido contrato que rege as doações." (MOURA, 2007). Para o leitor interessado no programa de doação de corpos, basta acessar o link: https://bodyworlds.com/plastination/bodydonation/ Acesso em: 17 jul. 2020.

14. Cf. VALVERDE DE AMUSCO (1560).

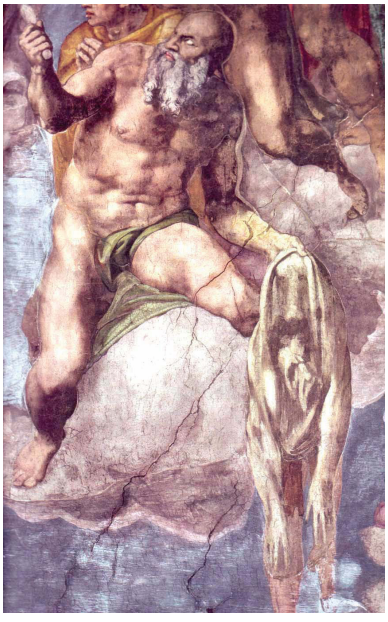


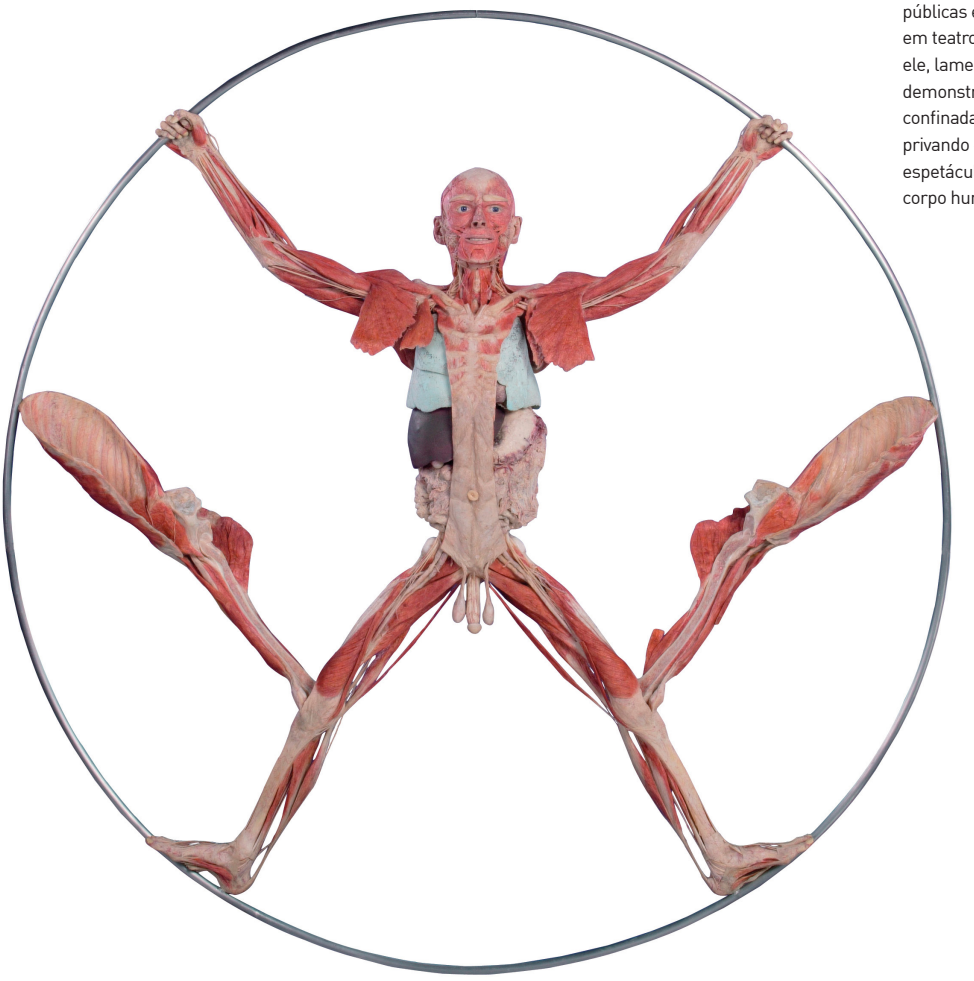
Figura 15. Michelangelo Buonarrotti, *O Juízo Final* (detalhe), 1537-1541. Afresco. Capela Sistina, Vaticano, Roma.

Figura 16. Juan Valverde de Amusco, página de **Anatomia del corpo humano**. Roma: Ant. Salamanca and Antonio Lafrery, 1560. Disponível em: https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/valverde_home.html. Acesso em: 30 jan. 2020

Figura 17. Gunther von Hagens, *Homem sem pele*. Corpo humano despelado e plastinizado. © Gunther von Hagens' BODY WORLDS, Institute for Plastination, Heidelberg, Germany

como argumentos com forte apelo estético e conceitual (figura 18). Além disso e das polêmicas que o acompanham, a dúvida que se impõe é: em qual patamar devemos classificá-lo, o da técnica, o da ciência, do espetáculo[15] ou das artes?

Se consideramos o atual cenário da arte contemporânea, no qual se manifestam simultaneamente todas as linguagens tradicionais e eletrônicas, além das interfaces digitais, dos ideais de uma "evolução" *cyborg* e das experiências de manipulação biotecnológica (MICHAUD, 2009), poderíamos dizer que Hagens é um jogador (figura 19). E como um bom e consciente jogador (figura 20), transita pelos tênues limites que perpassam o conhecimento e os meios atuais através de sua própria técnica, embaralhando as já imprecisas fronteiras entre a realidade e as suas representações, sejam elas tomadas como técnicas, científicas, artísticas ou sociais.

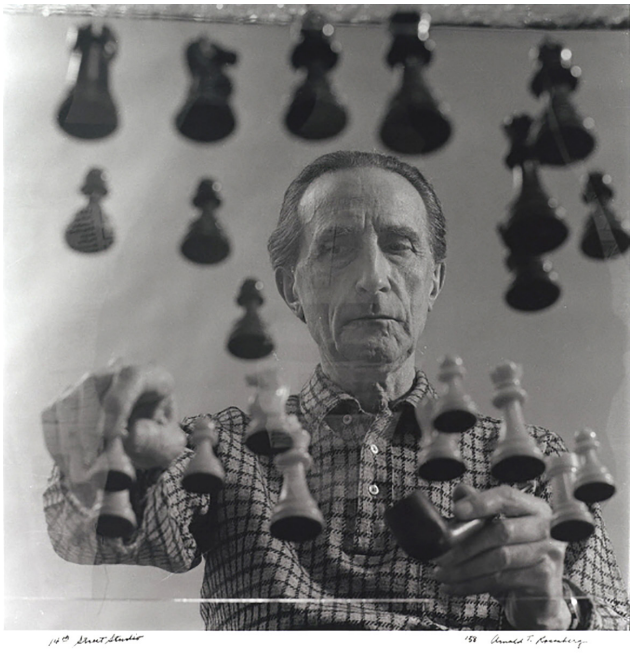


15. Rebollo (2003, p. 104) refere-se a esse aspecto, citando a dissecação pública realizada em Londres por Hagens no dia 20 de novembro de 2002, 170 anos após a proibição dessa prática no Reino Unido. Atrás do médico foi fixada uma reprodução da *Lição de anatomia do doutor Tulp*. "Ele afirma que é um continuador da tradição anatômica de Galeno e Vesálio e de uma época na qual as demonstrações públicas eram promovidas em teatros anatômicos. Para ele, lamentavelmente, tais demonstrações estariam hoje confinadas a uma elite médica, privando o público leigo "do espetáculo e da maravilha do corpo humano" (Ibidem, p. 104).

(na página anterior)
Figura 18. Gunther von Hagens, *Homem vitruviano*. Corpo humano plastinizado. © Gunther von Hagens' BODY WORLDS, Institute for Plastination, Heidelberg, Germany

Figura 19. Gunther von Hagens, *O jogador de xadrez*. Corpo humano plastinizado e tabuleiro de xadrez. © Gunther von Hagens' BODY WORLDS, Institute for Plastination, Heidelberg, Germany

Figura 20. Arnold T. Rosenberg, *Marcel Duchamp jogando xadrez sobre um pedaço de vidro*, 1958. Fotografia. Coleção National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Wahington D.C. © Arnold Rosenberg



Nesse mesmo sentido, parece-nos ainda oportuno analisar o fenômeno Hagens a partir da aproximação com um iconoclástico evento contemporâneo. Por iniciativa do inglês Damien Hirst (n. 1965) a prestigiada casa de leilões Sotheby's promoveu, em 2008, "Beautiful inside my head forever"[16]: leilão histórico no qual o artista negociou diretamente suas obras, excluindo os intermediários que comandam a estrutura das redes de informação na arte contemporânea (*marchands*, galerias, curadores, críticos de arte, grandes museus e outras instituições culturais)[17]. Hagens, de modo similar, promove o próprio espetáculo de maneira independente, utilizando, pela primeira vez na história da arte ocidental, o corpo humano em sua identidade física e biológica – ainda que inanimado – como suporte e matéria para a representação. Talvez não seja mera coincidência o fato de Hagens repetir, com sua escolha dando-se sugestivamente entre tantos animais, o assustador protagonista de *The physical impossibility of death in the mind of somenone living*, realizado por Hirst em 1991.

Seja como for, não se pode negar as excepcionais habilidades do fazer de Hagens, fato ao qual se soma a evidência de uma rica cultura visual, não apenas pelo modo como mobiliza a tradição já mencionada, mas também a arte como um todo, inclusive por sutis citações da arte moderna e contemporânea que se escondem no choque da exposição de corpos reais e na generalidade banal de seus títulos, configurando mais indícios de sua refinada consciência artística[18].

Esse é o caso de *O corredor*, trabalho com forte teor subjetivo que não encontraria justificativas nas práticas da ciência anatômica ou na análise do próprio movimento não fosse a confrontação com *Formas únicas de continuidade no espaço*[19], obra prima do Futurismo italiano, realizada em 1913 por Umberto Boccioni (figuras 21 e 22). Estamos diante de uma evidente releitura de um corpo que se deforma pelo movimento, como um construto da nova era anunciada pelo seu "profeta" (MARINETTI, [1909]1988, p. 290) mais radical um século atrás:

> Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia. (Ibidem)

16. O leilão, ocorrido nos dias 15 e 16 de setembro de 2008 na Sotheby's, em Londres, vendeu 223 obras, tendo alcançado uma cifra final de 365 milhões de reais em meio a um desastre financeiro em escala global. "Nesse mercado, o poder está nas mãos dos galeristas. Eles vendem as obras produzidas pelos artistas e embolsam comissões que variam de 30% a 50%. Só depois de cerca de cinco anos é que as mesmas obras chegam aos leilões – vendidas não pelos artistas diretamente, mas por colecionadores e galeristas que as compraram na baixa e vêem [sic] aí sua chance de lucrar. Por esse sistema, até o artista mais valorizado não ganha nada quando um trabalho seu atinge altas cotações nos leilões – apenas na Inglaterra eles têm direito a uma comissão ínfima, de 3% do valor da venda. Há dezoito meses, Hirst resolveu que era hora de peitar esse status quo. Planejou em detalhes a operação, produziu o lote de obras a toque de caixa e só avisou os galeristas que o representam em maio passado. O inglês Jay Jopling e o americano Larry Gagosian a princípio espernearam contra o golpe. Mas deram o braço a torcer: suas galerias terminaram por apoiar o leilão." (REVISTA VEJA, 24 de setembro de 2008, pp. 102-103)

Apesar dessa homenagem à plasticidade mecânica de Boccioni, não é à velocidade moderna que Hagens rende reverência[20], mas aos tempos da musa de Samotrácia, não apenas por se considerar um continuador das tradições clássicas da anatomia de Galeno e Vessálio, mas porque seu interesse pela expressão contemporânea também se manifesta na direção de um corpo clássico, no sentido dilatado proposto por Omar Calabrese (1987)[21]. Em outras palavras,

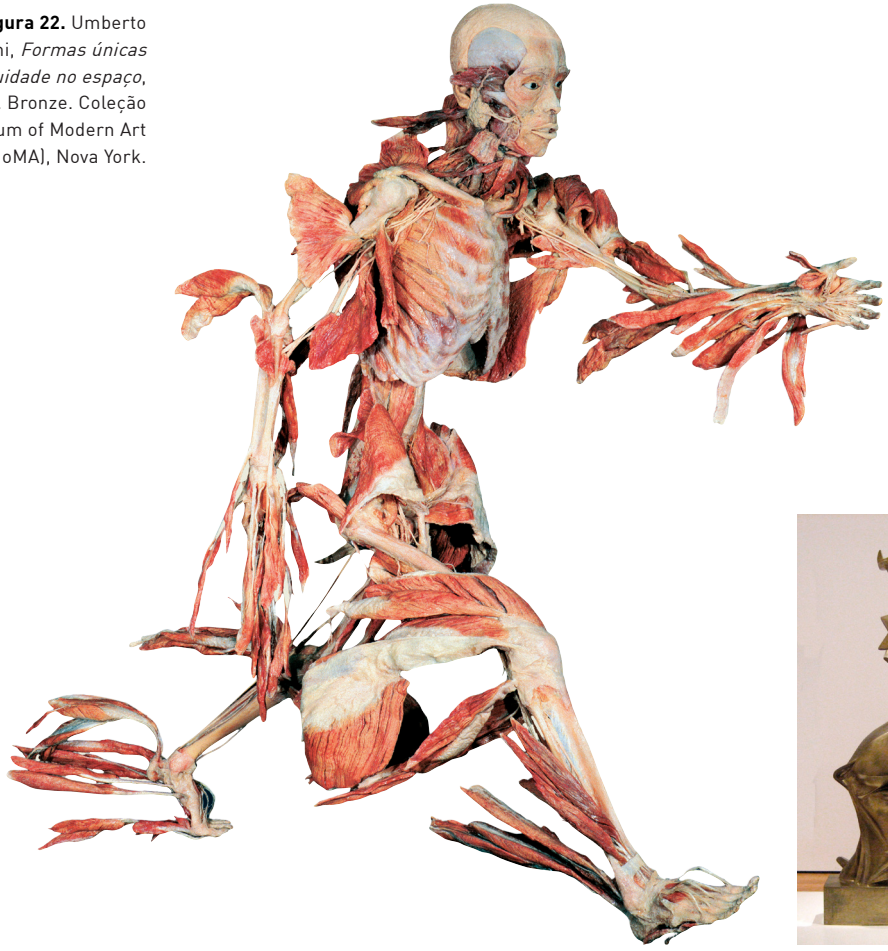


Figura 21. Gunther von Hagens. *O corredor*. Corpo humano plastinizado. © Gunther von Hagens' BODY WORLDS, Institute for Plastination, Heidelberg, Germany

Figura 22. Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidade no espaço*, 1913. Bronze. Coleção Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.

diante de *Homem impulsionando roda* (figura 23) foi impossível não recordarmos do belo Thomas (1987), de Robert Mapplethorpe (figura 24), fotógrafo que melhor ressignificou o fascínio exercido pela beleza do corpo clássico, numa abordagem contemporânea dotada de ordem, equilíbrio dinâmico e simetria.

17. O fato descrito na nota anterior, de que as próprias galerias "apoiaram" e até compraram obras no referido leilão, confirma o que Omar Calabrese disse em 1987, quando afirmou que os excessos são previstos pelo próprio sistema: "A fronteira, por causa de um excesso 'aceitável', é simplesmente empurrada mais para lá (até muito mais para lá do que dantes), com a consequente absorção, mesmo que conflitual, do excesso" (CALABRESE, 1987, p. 79).

18. "A citação é um modo tradicional de construir um texto, que existe em todas as épocas e estilos. [...] Importaria então saber antes qual é o tipo e a natureza da citação actual. Esta revela-se um elemento relevante, de facto, só e somente se difere em alguns traços da citação do passado." (Ibidem, p. 187)

19. O gesso original foi comprado de Benedetta Marinetti (viúva do poeta futurista), em 1952, por Ciccillo Matarazzo e doado pelo colecionador ao antigo MAM de São Paulo. Em 8 de abril de 1963, o trabalho foi doado para a USP e, desde então, faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). A cronologia completa da obra pode ser consultada no texto "Cronologia das obras *Formas únicas de continuidade no espaço* e *Desenvolvimento*

Os gregos construíram uma idealização perene do corpo porque dele partiram, a ele retornando a cada gesto de sua expressão. Se entre as muitas e complexas características que singularizam a humanidade em sua animada existência simbólica está, como afirmou em entrevista Jean Pierre Lebrun (2009, p. 21), a consciência de sua mortalidade, o trabalho de Hagens parece partir desse último suspiro, momento no qual a beleza de nossa constituição efêmera perde seu encanto, para, a partir dessa matéria inerte, animá-la "plasticamente" à eternidade da arte (figura 25).

Por outro lado, não seria demasiado apontar que a técnica da plastinização criada por Hagens, assim como várias manifestações produzidas pela arte contemporânea, não redimem nossa humanidade através do uso de corpos reais, isso porque, entre outros motivos, muitas representações de nosso tempo sugerem, de maneira quase inocente, ora ilusórias possibilidades de reconexão do corpo com um passado humano distante, ora pretensas limitações que a nossa constituição física em sua complexa condição biológica poderia encerrar. A imagem do reencontro com um corpo mítico irá permear parte significativa da produção artística a partir da segunda metade do século XX, com uma característica que permanece na ordem do dia: a arte toca a vida e, desse modo, constrói um testemunho específico de seu tempo. No caso de Gunther Von Hagens, a arte se faz a partir de um toque na morte.

de uma Garrafa no espaço de Umberto Boccioni", de Marina Barzon Silva. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/boletins/escultura/pdfs/CRONO_BOCCIONI_PORT.pdf . Acesso: 15 jul. 2020.

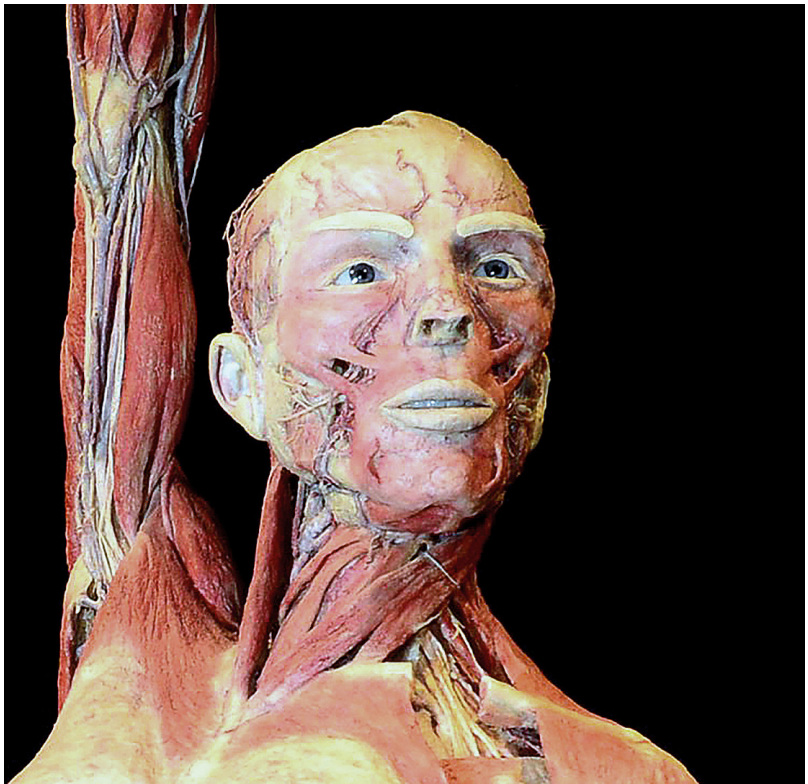


Figura 23. Gunther von Hagens, *Homem impulsionando roda*. Corpo humano plastinizado. © Gunther von Hagens' BODY WORLDS, Institute for Plastination, Heidelberg, Germany

Figura 24. Robert Mapplethorpe, *Thomas*, 1987. Fotografia, 48,8 x 48,8 cm. Adquirida em conjunto pelo Los Angeles County Museum of Art, com fundos subsidiados pela The David Geffen Foundation e The J. Paul Getty Trust, 2011.7.31. © Fundação Robert Mapplethorpe, EUA.

Figura 25. Gunther von Hagens, *A equilibrista* (detalhe). Corpo plastinizado. © Gunther von Hagens' BODY WORLDS, Institute for Plastination, Heidelberg, Germany

Bibliografia

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo:** Da Renascença às luzes / trad. Lúcia M. E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, v.1, pp. 535-620.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura / trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 165-196.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca** / trad. Carmem de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução / trad. Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Coleção Todas as artes.

COLIVA, Anna; CIARALLO, Valentina. **Black Mirror:** Mat Collishaw, cat. exp., Roma, 2014, sem paginação.

FAURE, Olivier. O olhar dos médicos. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo:** Da Revolução à Grande Guerra / tradução João Batista Kreuch e Jaime Clasen; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, v.2, parte I, cap.1, pp. 13-55.

GAMELIN, Jacques. **Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné après nature:** pour l'utilité des sciences et des arts. In: HISTORICAL ANATOMIES ON THE WEB. Tolouse: De l'imprimiere de J. F. Desclassan, 1779. Disponível em: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/gamelin_home.html . Acesso em: 25 jan. 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance** / trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2008. Coleção Debates 206.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da**

língua portuguesa. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte** / trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KICKHÖFEL, Eduardo Henrique Peiruque. A licão de anatomia de Andreas Vesalius e a ciência moderna. **Scientiae Studia**. 1(3), 2003, pp. 389-404.

LEBRUN, Jean-Pierre. Ensinem seus filhos a falhar. **Revista Veja**, 5 de dezembro de 2009, edição 2142, pp. 21-25. Entrevista realizada por Ronaldo Soares.

MANDRESSI, Rafael. Dissecação e anatomia. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo:** Da Renascença às luzes / trad. Lúcia M. E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, v.1, cap. 6. pp. 411-440.

MARINETTI, Filippo Tomaso. Manifesto Futurista (1909). In: CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna** / trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MICHAUD, Yves. Visualização: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: As mutações do olhar. O século XX / tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, parte V, cap. 4. pp. 541-565.

MOURA, Mariluce. Lição de anatomia: Exposição Bodies produz um espetáculo espantoso e minucioso da anatomia humana. **Revista Pesquisa FAPESP**, ed. 132, fev. 2007, sem paginação. Disponível em http://revistapesquisa.fapesp.br/2007/02/01/licao-de-anatomia/ . Acesso em: 12 abr. 2015

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes Visuais** / trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

REBOLLO, Regina André. "De humani corporis circus" de Gunther Von Hagens. **Scientiae Studia**, 1(1), 2003, pp. 101-107.

REVISTA VEJA. **Faturar é uma Arte**. São Paulo: Revista Veja, 24 de setembro de 2008, edição 2079, pp. 102-103.

SILVA, Marina Barzon. **Cronologia das obras *Formas únicas de continuidade no espaço* e *Desenvolvimento de uma Garrafa no espaço* de *Umberto Boccioni***. Seminário Internacional de Conservação de Escultura Moderna, MAC – USP, 2012. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/boletins/escultura/pdfs/CRONO_BOCCIONI_PORT.pdf. Acesso em: 15 jul. 2020.

VALVERDE DE AMUSCO, Juan. Anatomia del corpo humano. **HISTORICAL ANATOMIES ON THE WEB.** Rome: Ant. Salamanca and Antonio Lafrey, 1560. Disponível em: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/valverde_home.html. Acesso em: 30 jan. 2020.

VESALIUS, Andreas. De humani corporis fabrica libri septem. **HISTORICAL ANATOMIES ON THE WEB**. Basel: Johannes Oporinus, 1543. Diposnível em: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/vesalius_home.html. Acesso: 25 jan. 2020

Bibliografia complementar:

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão:** Um estudo da psicologia da representação pictórica / trad. Raul de Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

MAYAYO, Patrícia. La reinvención del cuerpo. In: RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.). **Tendendias del arte, arte de tendências a principios del siglo XXI**. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2004, pp. 85-125.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à ciber-cultura. São Paulo: Paulus, 2003.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne** / trad. Joaquin Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2010.

Ricardo Coelho é Doutor em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) (2015), tendo realizado parte de sua pesquisa na Universitat de Barcelona (2014), com bolsa sanduiche subvencionada pela CAPES; Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unesp (2003) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição (1999). Desde 2009, é professor do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas da Universidade Federal de São João del-Rei, em Minas Gerais. Atua, ainda, como curador independente, designer de exposições e, como artista visual, participou de mais de 40 mostras de arte contemporânea e festivais de vídeo em espaços como a Casa das Rosas, Centro Cultural São Paulo, Funarte, Fundação Bienal, Centro Cultural Banco do Brasil, além de contar com participações no 2º Prêmio Cultural Sérgio Mota e no Festival VideoBrasil. É autor dos Livros *Em trânsito* (2012) e *O que há de humano em nós* (2016, 1º volume da série "Ensaios de Arte e Cultura"), ambos financiados e produzidos pela Ars et Vita, produtora cultural responsável pelo Festival Artes Vertentes - Festival Internacional de Artes de Tiradentes.

Artigo recebido em 7 de fevereiro de 2020 e aceito em 2 de julho de 2020.

104
Fernando Gerheim
Cruzamentos entre
palavra e imagem
em três momentos
da arte brasileira

105
ARS
ano 18
n. 39

Fernando Gerheim*

Cruzamentos entre palavra e imagem em três momentos da arte brasileira

Artigo Inédito

Fernando Gerheim
0000-0001-6102-3087

Crossovers between Word and Image in Three Moments of Brazilian Art

Cruces entre palabra y imagen en tres momentos del arte brasileño

palavras-chave:
arte brasileira; palavra e imagem; participação semântica

Este artigo aborda o cruzamento entre palavra e visualidade em três momentos da arte brasileira: Concretismo, Neoconcretismo e Nova Objetividade Brasileira. De um primeiro momento em que se busca a identidade entre palavra e imagem de modo predominantemente óptico passa-se a outro em que essa identidade está na dimensão simbólica da palavra identificada com o corpo e o espaço, tornando-se háptica, e chega-se a um terceiro em que palavra e imagem instauram uma relação de contiguidade, metonímica, que mobiliza o contexto que as inscreve numa rede de significações e relações de poder. É traçada, a partir do conceito de "participação semântica" (1967), de Hélio Oiticica, uma mudança de paradigma na relação entre palavra e imagem.

keywords:
Brazilian Art; Word and Image; Semantic Participation

This article approaches the intersection between word and visuality in three moments of Brazilian art: Concretism, Neo-Concretism, and New Brazilian Objectivity. From a first moment in which the identity between word and image is pursued in a predominantly optic way, a second occurs in which the word is admitted in its symbolic dimension and identified with space, becoming haptic. At a third moment, these instances maintain their differences, establishing a relation of metonymic contiguity that mobilizes the context in which they are inscribed. The hypothesis here formulated is that a shift in the semantic-visual relation paradigm takes place, having as a point of inflection a theoretical text by Hélio Oiticica from 1967 and his concept of "semantic participation".

*Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.148634

CC BY

Este artículo aborda el cruce entre palabra y visualidad en tres momentos del arte brasileño: Concretismo, Neoconcretismo y Nueva Objetividad Brasileña. Desde un primer momento en que se buscaba la identidad entre palabra e imagen de manera predominantemente óptica se pasó a otro interesado en la dimensión simbólica de la palabra, que, identificada con el cuerpo y el espacio, se convierte en háptica. En otro momento, palabra y imagen mantienen su diferencia, estableciendo una contigüidad metonímica que moviliza el contexto en que existen tanto en sentido sensorial cómo de red de significaciones y relaciones de poder. A partir del concepto de "participación semántica" (1967), de Hélio Oiticica, se traza un cambio de paradigma en la relación entre palabra y imagen.

palabras clave:
arte brasileño; palabra
y imagen; participación
semántica

I. Palavra e imagem no Concretismo e no Neoconcretismo

Quando o manifesto "Plano-Piloto Para a Poesia Concreta" (1958) declara o "isomorfismo" entre imagem e palavra, essa identidade pressupõe um ponto comum onde palavra e imagem se encontram e do qual partem (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS in AMARAL, 1977, p. 79). Com razão, Mário Pedrosa observa, em "Poeta & Pintor Concreto" (1957)[1], que, enquanto a ambição do poema concreto é tornar a palavra imagem, a da pintura concreta é, inversamente, tornar a imagem conceito (PEDROSA in AMARAL, 1977, pp. 145-146). O desejo de tornar a palavra imagem é o de torná-la imediata. Nessa identidade, o poema concreto é simultaneamente visto e lido, e o sentido surge com a percepção sensível. Ao fazer da palavra imagem, o poema concreto recusa, num primeiro momento, sua dimensão simbólica e seu poder de abstração, que, num segundo momento, surgem indissociáveis da percepção sensível. O que diferencia esses dois momentos é a decifração. Ao se aproximar do poema, o leitor depara-se, primeiro, com a imagem; à medida que passa da imagem contemplada para a decifrada, surge o sentido. Para que esse processo gradual de apreensão do poema concreto seja melhor compreendido, convém examinar alguns conceitos. A percepção sensível refere-se àquilo que vem pelos sentidos, que não é ainda um signo; para ela, tudo é particular e concreto. O signo é inerente à dimensão simbólica da linguagem, para a qual tudo é "em geral", abstraído. Claro que a Poesia Concreta, ao transformar em imagem a escrita alfabética, pretende exatamente a simultaneidade e o "isomorfismo" entre sentido e imagem. Apesar disso, o sentido evidentemente ambíguo do poema não se entrega de imediato. A leitura do poema concreto se dá num processo que vai da percepção sensível, puramente óptica, ao simbólico e propriamente semântico, para culminar em sentido e imagem poéticos indissociáveis[2]. O poema concreto torna visível a escrita tipográfica, protótipo da escrita mecânica industrial, que se destina à coletividade social. Ele recupera o aspecto icônico, apagado pelo alfabeto – e pela poesia literária tradicional –, em seu caráter impresso, gráfico. Enquanto decifração, o recurso à paronomásia – palavras com forma parecida e significados diferentes – induz a fitar a própria palavra, cuja evidência na página, a partir das letras nela impressas, torna o suporte da escrita igualmente evidente. A página é a unidade formal mínima do poema concreto,

1. O artigo foi publicado originalmente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1957.

2. Para discussão da relação entre percepção sensível e dimensão simbólica da linguagem, ver sobretudo os capítulos "Ser é perceber" e "Os graus da experiência", (GERHEIM, 2008).

que cria um jogo permutacional, cibernético, com as letras/palavras no espaço gráfico. A visão funcionalista e matemática dos elementos gráficos no plano propõe uma educação estética pela universalidade da razão sensível, fundamentada nos valores modernos da coletividade e da objetividade. Como proclama o manifesto supracitado, a expressão da individualidade subjetiva é superada pelo poema como fato social.

À medida que explora a tipografia, podemos identificar na poesia concreta um movimento na direção da escrita como imagem (o manifesto a aproxima do ideograma), mas também um movimento na direção da escrita como conceito. Ou seja, o poema concreto quer reconciliar a língua, privilegiada pelo alfabeto fonético, com a imagem, por ele domada. A poesia concreta deixa visível o aspecto icônico da escrita, para o qual o alfabeto fonético nos tornou cegos[3]. E ela o faz de modo a supor um lugar comum onde palavra e imagem se encontram (figura 1).

3. Este argumento é desenvolvido no artigo "Da imagem à escrita", de Anne-Marie Christin (SÜSSEKIND; DIAS, 2004, pp. 279-292).

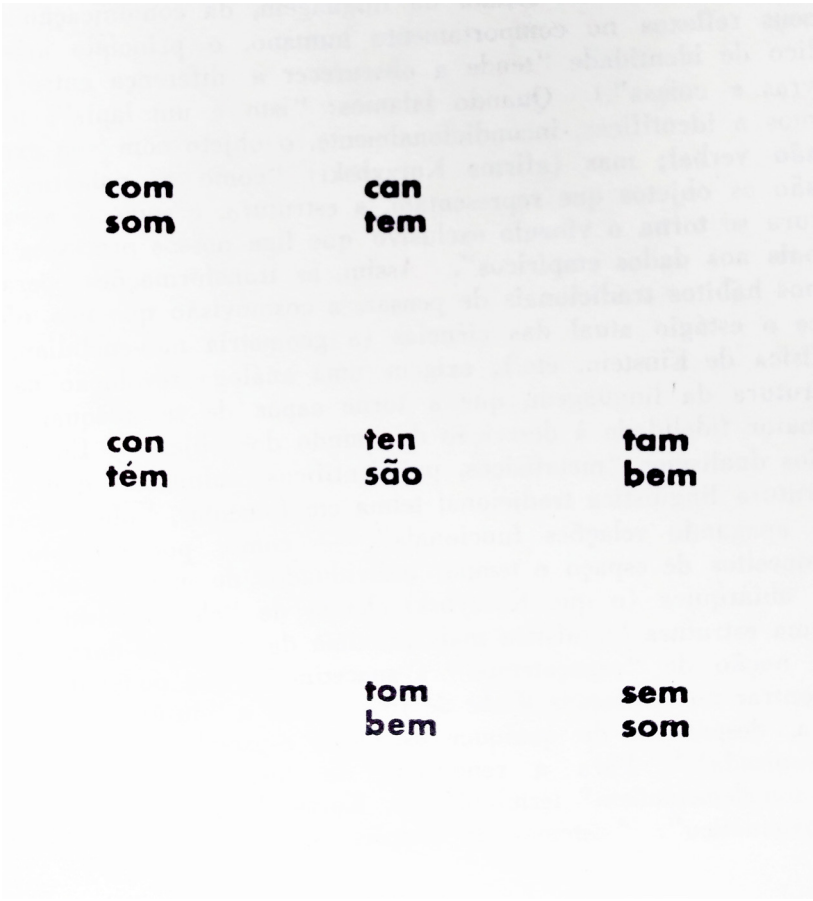


Figura 1. Augusto de Campos, *Tensão*, 1956. Fonte: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta:** textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 69.

A relação entre palavra e imagem se dá de modo bem diferente no Neoconcretismo, que reúne poetas e artistas visuais no Rio de Janeiro no ano seguinte ao da publicação do *plano-piloto* concretista, em 1959. O manifesto neoconcreto proclama o orgânico no lugar da máquina como metáfora representativa do movimento. Cito-o: "Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de 'verbo', isto é, de modo humano de apresentação do real" (GULLAR in AMARAL, 1977a, p. 84). O texto propõe o envolvimento do leitor com seu corpo pela participação, assim como a palavra em sua dimensão simbólica. Se a poesia concreta busca, dentro do cânone modernista, a essência do *medium*, a escrita em sua iconicidade própria, o movimento neoconcreto força os limites da especificidade do meio através da participação. Da "matemática da composição" concretista, o Neoconcretismo passa à fenomenologia; do tempo mecânico concretista, ao conceito de *durée* de Bergson. Mas podemos dizer que a concepção de espaço orgânico neoconcreta é ainda a de um espaço abstrato na consciência individual. A síntese sensório-mental proposta por Ferreira Gullar na "Teoria do Não-Objeto", de 1960 (Idem, 1977b, pp. 85-90), é como uma formulação primeira. Sua concepção de tempo pressupõe uma noção de memória tendo em vista o corpo fenomenológico, a consciência individual como ponto zero dotado de certa pureza não contaminada pelo contexto, a história, as ideologias. O *não-objeto* destitui o objeto do que é contingente: nome e uso. É interessante notar que poemas espaciais do Neoconcretismo empregam uma única palavra, enfatizando a dimensão nomeadora. Se o Concretismo estava próximo da racionalidade sensível do Neoplasticismo de Theo Van Doesburg e seus utópicos desdobramentos na Bauhaus, o Neoconcretismo redireciona o projeto construtivo brasileiro, buscando raízes no início da abstração de Kandinsky e Klee e, principalmente, no sentido de espiritualidade de Mondrian. As palavras "lembra" e "rejuvenesça", utilizadas em dois poemas espaciais de Gullar (respectivamente *Lembra* e *Poema Enterrado*, ambos de 1959), são verbos na forma imperativa, dirigidos ao leitor/participador cuja ação de levantar o cubo e revelá-las constitui o ato de leitura como ação e sensação. Depois de recolocar o cubo sobre a base, a palavra "lembra", lida pelo "olho-corpo", deve reverberar na memória. Assim como, depois de descer a escada para o subterrâneo em que o *Poema Enterrado* se

encontraria, a palavra "rejuvenesça" deve ser vista/lida/sentida numa "simbólica geral do corpo" (GULLAR in AMARAL, 1977b, p. 94). A semântica torna-se háptica. Se, no poema concreto, o "olho-máquina" segue a palavra-imagem pelo plano da página, examinando-a num tempo mecânico, pelo qual a imagem passa da contemplação à decifração, no poema neoconcreto a palavra revela-se de súbito ao "olho-corpo" no tempo de leitura da duração bergsoniana, em que o presente é dotado de profundidade ao mesmo tempo que a obra é "integral", como uma "formulação primeira" (Idem, 1977a, p. 82) (figura 2).

O *Livro da Criação* (1959-1960), de Lygia Pape, faz, segundo a artista, uma "narrativa visual abstrata" da gênese do mundo "baseada em relações espaciais e temporais" (CARNEIRO; PRADILLA, 1998, p. 29). Sua preocupação principal é a saída do plano e a volta a ele, bem de acordo com as questões neoconcretas. A imaginação geométrica ambiciona a pureza de uma formulação primeira que invoca a percepção não contaminada pelo uso e o nome. O objeto integrado à participação é ainda abstrato, e o corpo é ainda fenômeno da consciência. Na prancha com o título-legenda "unidade sistema planetário", círculos cor de laranja giram independentemente em torno do mesmo eixo (figura 4). A obra remete à narrativa bíblica da criação do mundo, mas o papel ativo do leitor/observador de se locomover em torno das pranchas para perceber relações espaciais e cromáticas ou, no caso dos livros-objeto manipuláveis de Gullar, de virar as páginas para encontrar a palavra, substitui o bíblico "no princípio era o Verbo" pelo construtivista "no princípio era a Ação" (VIGOTSKI, 2011, p. 98). O livro espacial de Pape, assim como os livros-objeto de Gullar, procura a relação da palavra com a ação também como ato simbólico: as páginas para manipular de Gullar revelam a palavra – "flauta", "prata", "fruta", por exemplo – em um tipo de jogo de esconde-esconde, em que elas são descobertas ao folhearmos o livro (figura 3). As pranchas vazadas de Pape, com dobras ou transpassadas pela luz, produzem uma leitura de formas e, ao mesmo tempo, não obstante impliquem a ação participativa, simbólica. A participação e o corpo, nos livros-objeto por ela produzidos no contexto neoconcreto, são comandados por uma relação eminentemente simbólica em que a palavra aparece como imagem e como espaço por ser multívoca. Do mesmo modo, nos poemas espaciais para folhear de Gullar, a dimensão simbólica envolve a participação e em *Lembra* e *Poema Enterrado* a espacialização é

Figura 2 (abaixo). Ferreira Gullar, *Lembra*, 1959. Fonte: AMARAL, Aracy A. (org). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p. 161.

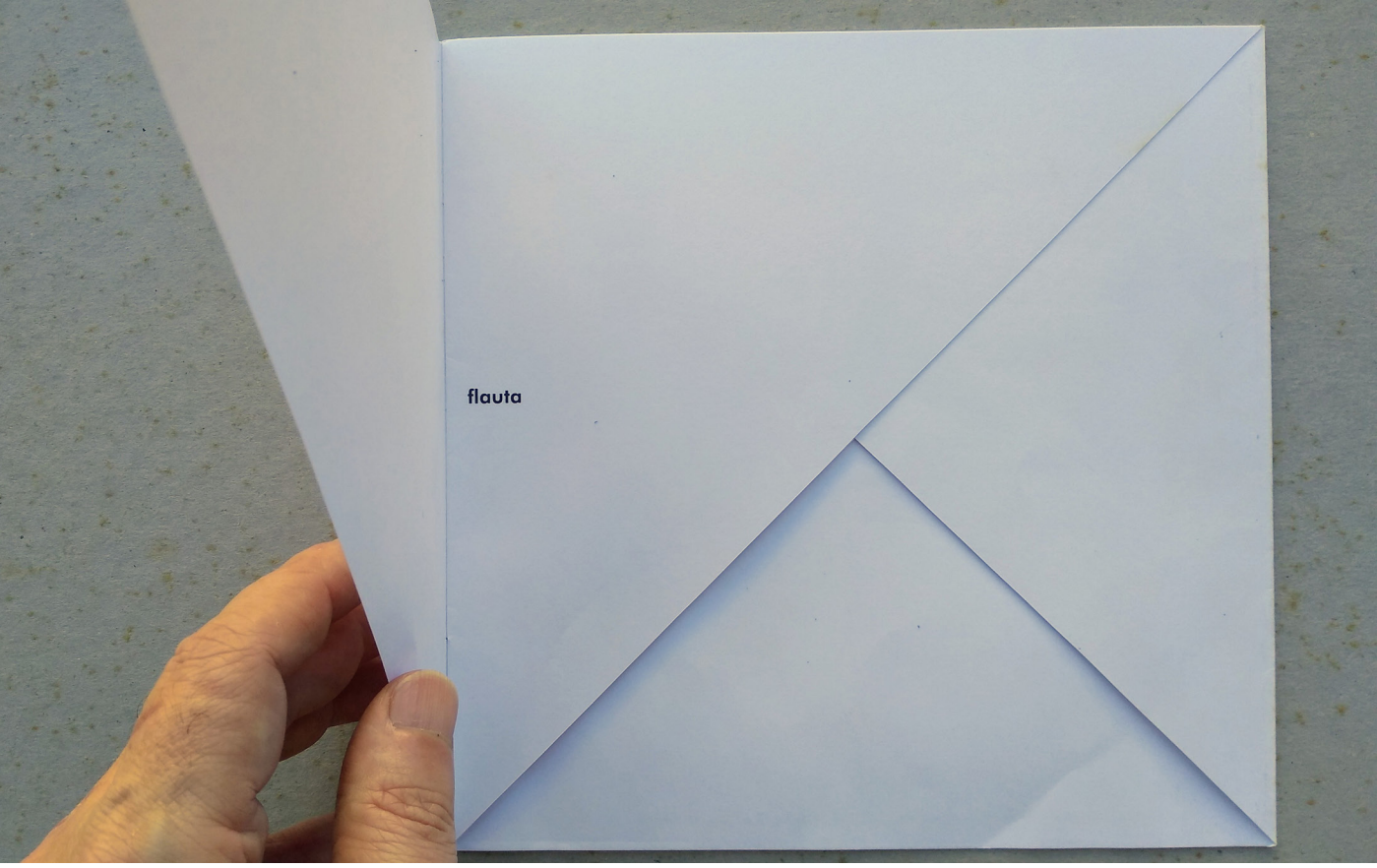


Figura 3. Fac-símile de livro-objeto de Ferreira Gullar, editado em GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta:** momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Foto: Fernando Gerheim.

eles, a palavra envolve uma "simbólica geral do corpo". A multivocidade própria da linguagem não expressa uma identidade entre palavra e imagem nos termos do Concretismo, mas uma reincorporação das questões da expressão e da subjetividade individual, que haviam sido eliminadas pela racionalidade concreta. Enquanto o Concretismo tendia a manter os gêneros, separando pintura e poesia, o Neoconcretismo rompia com eles, ambicionando um espaço mais primordial – o "espaço real" –, em que os meios específicos, sempre levados ao limite pelo modernismo, podiam enfim deixar de ser a questão da arte.

O Neoconcretismo admite a palavra em seu caráter simbólico, mas ainda pressupõe, em continuidade com o Concretismo, a geometrização, deslocando-a, porém, da racionalidade para a imaginação. Negar a representação é ainda uma maneira de estar preso a ela, e o Neoconcretimo propõe a superação dessa crise, afirmando-se simplesmente como um lugar de "presentação". Se este é um lugar comum entre o semântico e o visual/espacial, ele não está mais situado no olho-máquina concretista, mas no olho-corpo. O cruzamento

neoconcreto entre palavra e imagem é mesmo a expressão do desejo desse encontro entre palavra e imagem numa síntese sensório-mental. A palavra, embora seja considerada em sua dimensão simbólica, não é medial. A significação vem apenas em um segundo momento, depois que ela é encontrada – e contemplada.

Figura 4. Lygia Pape, *Livro da Criação*, 1959-1960. Fonte: AMARAL, Aracy A. (org). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p. 279.

II. Palavra e imagem na "Nova Objetividade Brasileira"

Em um terceiro momento da arte brasileira, marcado pela exposição "Nova Objetividade Brasileira"[4], a relação entre palavra e imagem se transformará outra vez. Dois elementos que aparecem na relação neoconcreta entre palavra e imagem permanecem sendo utilizados agora que essa relação não é mais acompanhada pela abstração geométrica: 1) a palavra admitida em sua dimensão propriamente simbólica, medial; 2) a participação do leitor/observador num tipo de escrita desdobrada no espaço, em que a palavra deve ser encontrada. Hélio Oiticica diz, no texto "Esquema Geral da Nova Objetividade", que acompanha a exposição, que o processo de participação é estreitamente ligado à ruptura neoconcreta do quadro e à chegada ao objeto, que "se manifesta de mil maneiras e se tornou a principal orientação do neoconcretismo, principalmente na área da poesia, palavra e palavra-objeto" (OITICICA, 2006, p. 163).

A relação visual-semântica do Neoconcretismo ainda pressupõe um ponto comum onde palavra e imagem se encontram. Essa relação não está mais presente na "Nova Objetividade". O conceito de "participação semântica", de Hélio Oiticica, propõe, além da manipulação ou participação sensorial-corporal, uma participação significativa:

> Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos [...], isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. (Ibidem, p. 163).

No texto que acompanha a mostra, Oiticica menciona "proposições semânticas da palavra pura e da palavra no objeto", entre outras. A palavra agora também é medialidade. Ela é explorada como algo que é encontrado – como nos poema-objetos de Roberta Camila Salgado incorporados a *Tropicália*, apresentada por Hélio na exposição – e também como mensagem direta e significativa – como na frase "A pureza é um mito", que aparece no *Penetrável* homônimo.

Interessante notar também que Hélio emprega o termo "proposição" numa conotação diferente do sentido linguístico do conceitualismo de Joseph Kosuth, referenciado pela filosofia analítica. Kosuth o toma da lógica, para a qual a proposição descreve o conteúdo

4. Hélio Oiticica foi o curador dessa exposição, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM - RJ) em 1967, da qual também participou como artista e autor do texto "Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira".

da asserção[5]. Hélio o emprega no sentido de *proposta*, a partir da qual o participante pode se envolver na dimensão tanto sensorial quanto significativa da obra. Hélio fala de "uma busca interna fora e dentro do objeto" (OITICICA, 2006, p. 163), objetivada pela proposição da participação do espectador no processo. O observador recebe um apelo para contemplar os significados propostos de uma "obra aberta". Não vemos, na relação entre palavra e visualidade da "participação semântica", a autorreferencialidade tautológica da arte conceitual de Kosuth. Pelo contrário, a proposição, para Hélio, não é lida como simples dado a ser identificado com a obra integral, mas como mensagem de alcance geral ou crítico. E o apagamento do autor não se dá pela autorreferencialidade linguística do trabalho, mas pela participação coletiva, como ocorre nos penetráveis de *Tropicália*. A obra, instalada pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1966, contém dois penetráveis: *PN 2 A pureza é um mito* (1966) e *PN 3 Imagética* (1966-67) (figura 5). O trabalho, que pode ser visto como protótipo de uma área coletiva e pública, é uma proposição para o espectador se tornar autor da experiência de que o artista é *propositor*.

O aforismo "A pureza é um mito" no alto da cabine substitui o reducionismo asséptico da palavra, como ela é explorada no conceitualismo de Kosuth, pela "volta ao mundo", na expressão de Oiticica. O artista parece entender a expressão como uma abertura para que a arte passe de um conceito puramente estrutural para uma visão "realista dialética", sendo retirada de uma esfera à parte e ligada a questões ético-político-sociais e ao campo maior da cultura. Uma vez que a arte deixa o plano, mergulha no espaço e "volta ao mundo", ela é contaminada pela palavra no sentido de passar a propor "novos significados", de incluir, como "obra aberta", o elemento significativo – use explicitamente ou não palavras, que podem entrar como outro elemento qualquer, uma vez que, por essa própria nova relação com a linguagem, não há mais elementos privilegiados para a arte.

Talvez a questão da imagem possa dar uma chave para entender como palavra e imagem passam a se relacionar a partir do conceito de "participação semântica" e como os vínculos entre elas se dão, objetivamente, no trabalho de Oiticica. Este diz, sobre o penetrável *Imagética*:

5. O trabalho *One and three chairs*, de Kosuth, emblemático da arte conceitual, é de 1965.

Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências táctil-sensoriais, abertas ao participador, que cria aí seu sentido imagético através delas, chega-se ao final de um labirinto escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participador, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial, aliás, este penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado [...]; é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira. (OITICICA, 1968 apud SOUZA, 2006, p. 97)

Se, na poesia concreta, a relação entre palavra e imagem evidenciou o suporte da página e o caráter icônico da escrita, elementos próprios a ela, podemos nos perguntar qual seria a relação entre esses termos no trabalho de Hélio e, de modo geral, na "Nova Objetividade" a partir da questão sobre o meio colocada por Rosalind Krauss em *Voyage on the North Sea:* Art in the Age of Post-Medium Condition (1999). Para a autora, um dos fatores determinantes para a arte passar a ser concebida como alguma coisa muito diferente das propriedades materiais de um mero suporte físico foi o lançamento da câmera de vídeo portátil Portapak, pela Sony, em 1965, o que permitiu que o vídeo se tornasse um meio da arte. No penetrável *Imagética*, a relação da palavra com o meio não é mais a de um mero suporte físico, ou seja, não é mais somente a da escrita no sentido estrito, gráfico. Agora, a palavra está livre não somente para funcionar em seu sentido propriamente simbólico, que o Neoconcretismo já havia apresentado, mas também como "busca interna dentro e fora do objeto", como escreve Hélio. A palavra está também nas camadas discursivas que inscrevem o trabalho em seu contexto social e histórico. Do mesmo modo, o corpo envolvido na leitura e na participação não é mais o da pureza fenomenológica, mas está contaminado pela alteridade desse "lado de fora interno" que são as camadas discursivas que o inscrevem nas contingências histórico-sociais. A busca interna acontece dentro e, ao mesmo tempo, "fora do objeto".

A percepção não nasce da essência do *medium*, ou como alguma formulação primeira que o torna um *não-objeto* na pura percepção fenomenológica, e sim da imagem da TV, "mais ativa" que o "criar sensorial", que devora e que remete ao corpo coletivo – a tela eletrônica está para a imagem como a tipografia industrial está para a escrita. A impureza – ao lado do penetrável *Imagética* está o penetrável *A pureza é um mito* – pode bem ter como emblema esse aparelho de televisão. A imagem, tema ausente das questões neoconcretas, pode nos ajudar a entender a nova forma de presença das palavras. Em *Tropicália*, a imagem é a própria TV ligada, fora de sintonia, encontrada no final do labirinto escuro, como um *ready-made*. Somos "devorados pela imagem". Essa televisão no interior de *Imagética* talvez possa ser considerada a primeira experiência de videoarte no Brasil[6]. Hélio não explora a imagem eletrônica plasticamente. A TV no interior do penetrável, com o seletor de canais disponível, aponta para a forma

6. Há um consenso entre os críticos de que a videoarte surge oficialmente no Brasil em 1975, num movimento de expansão das artes plásticas pelas mãos de artistas que não utilizavam o vídeo com exclusividade. A câmera portátil de vídeo Portapack, da Sony, lançada em 1965, só chega bem mais tarde ao Brasil.

(na página anterior)
Figura 5. Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967. Captura de tela, foto de César Oiticica Filho. Fundação Hélio Oiticica.

simultânea de transmissão da imagem, comentando criticamente a própria TV (o que inclui o modelo *broadcasting*, o fato dela estar submetida a fluxos de capital e a leis específicas de concessão). O vídeo como *meio* de massa, e não como nova categoria da imagem ou novo suporte físico específico, é exatamente o sentido, um tanto cético, que Krauss lhe daria[7]. O aparelho de TV em *Imagética*, em contraponto com a imagem folclórica de brasilidade representada pelas araras de *Tropicália*[8], lança uma interrogação sobre a modernidade brasileira e, ao mesmo tempo, responde, a partir do contexto nacional, à condição pós-mediática da arte que seria teorizada mais tarde por Krauss. Num pedaço de isopor ou de madeira apoiado no chão de areia, encostado em uma caixa de feira, estão escritas à mão as palavras "Caixa/Zinco/Papelão/Areia/Terra/Cimento/Madeira/Latão/Águas" e, abaixo delas, "CONSTRUÇÃO". Esse é um dos poemas-objeto de Roberta Camila Salgado, que propunham uma nova forma de circulação poética (figura 6). Escritos sobre suportes diversos, industrializados ou não, os poemas deviam estar em qualquer lugar, dentro e fora de casa, nas ruas, esquinas, pontos de ônibus e também alcançar outros autores. Podiam ter como suporte pedaços de madeira, zinco, plástico, tela, cerâmica, telhas, tijolos. Esse movimento de expansão poética, que Oiticica incorporou em *Tropicália*, confrontava o endurecimento do regime militar. A convivência entre poesia experimental e artes visuais mostrava a indistinção entre campos da arte. Hélio comenta:

> [...] são como inscrições no material que lhes dá a completa significação – a frase, o poema, estão inscritos numa estrutura-objeto: o tijolo, o isopor, o concreto, a madeira: não se sabe onde começa o material a ser poema ou passa este a ser material. Estes poemas-objeto, entretanto, pedem um lugar (isto já acontecia nos não-objetos de Gullar, de outro modo), um ambiente onde devem ser achados, como algo secreto no seio deles. Essa relação é adquirida depois de o poema ser inscrito, ser "escondido" ou colocado, fugindo assim a certas implicações literárias de cunho surrealista (aliás, os surrealistas fizeram poemas-objeto, mas o sentido destes procurava ser sempre relacionado a problemas literários, vivenciais etc). (OITICICA, 1986, pp. 100-101)

Esse "lado de fora interno", essa intervenção tanto no modo de produção quanto de circulação do poema podem ser ampliados para a relação da palavra com o corpo. Da leitura individual e subjetiva do poema neoconcreto dentro de uma simbólica geral do corpo passa-se ao corpo real que veste os panos coloridos dos parangolés com suas faixas e estandartes inscritos com palavras. Da ênfase no caráter simbólico da

7. Cf. KRAUSS (2008, p. 144). Texto publicado originalmente em 1976.

8. Cf. BRETT (2005, p. 37).

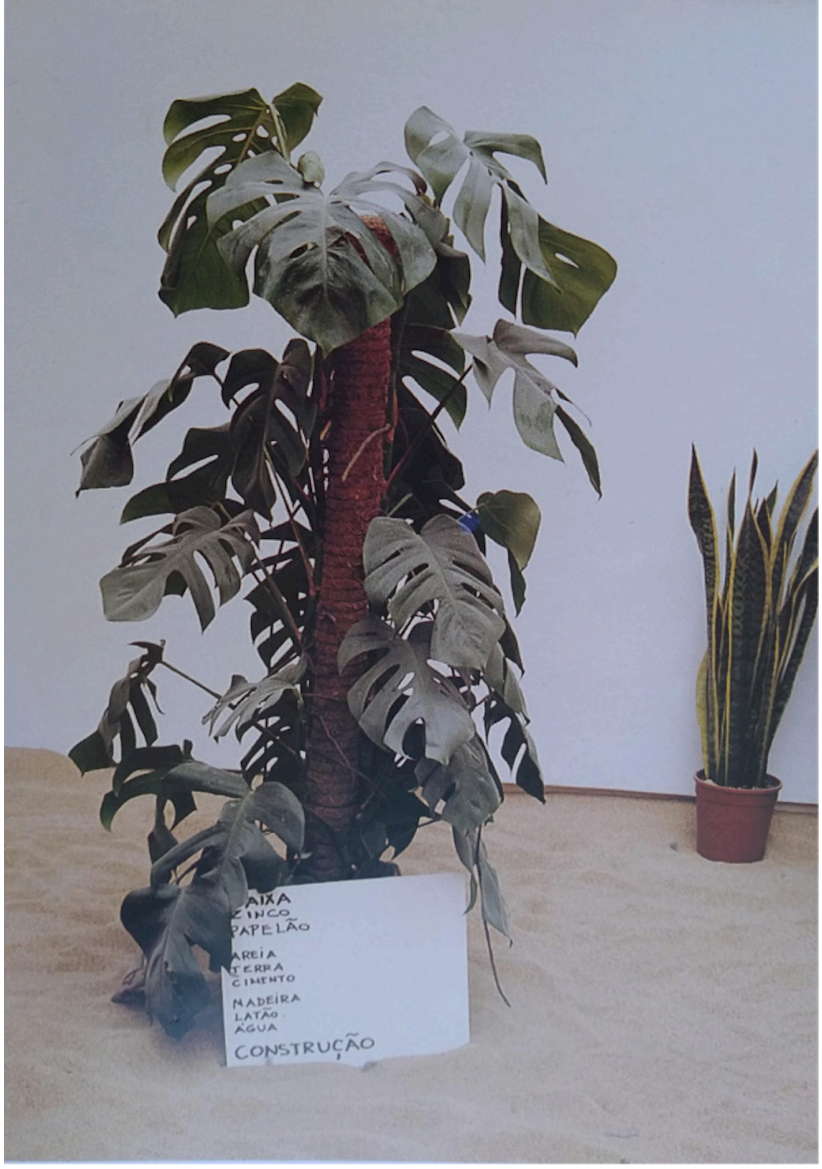


Figura 6. Camila Roberta Salgado, *Poema-Objeto* fotografado em *Tropicália*, 1967, de Hélio Oiticica. Foto de César Oiticica Filho. Fundação Hélio Oiticica.

palavra nomeadora passa-se à mensagem de protesto – "INCORPORO A REVOLTA" –, à comunicação direta – "DA ADVERSIDADE VIVEMOS" – e à eficácia mágica – "ESTOU POSSUÍDO". São proposições que não se dirigem de modo autorreferencial à própria arte, como no conceitualismo de Kosuth, mas rompem os limites da arte enquanto esfera separada ao incluírem nela a exterioridade que a circunscreve – a rua.

A palavra nesses trabalhos, tornados visíveis pelo corpo que os veste e com eles dança, é avessa à lógica concretista da especificidade do *medium* e também àquela neoconcretista do corpo interiorizado da consciência individual. Como esse lado de fora é também interno ("uma busca interna dentro e fora do objeto"), podemos dizer que, do

tempo mecânico puramente óptico concretista e do tempo-duração neoconcreto, a "Nova Objetividade" passa ao tempo do "realismo dialético", simultaneamente sensorial e histórico, subjetivo e ético-político-social. Estão implícitas novas formas de subjetivação em que a interioridade da consciência individual é substituída pela dissolução do indivíduo na dança, na distração e na inventividade. Experimental e *no-tech* demais para a arte multimídia, a incorporação da palavra pela ideia de "participação semântica" acompanha o acento político do modo como a "Nova Objetividade" processa a velocidade e a comunicação direta da arte *pop* e substitui, ao mesmo tempo, a abordagem lógico-analítica do conceitualismo de Kosuth por outra, impura, corporal e coletiva. A palavra, como a TV no centro do penetrável *Imagética*, passa a ser uma exterioridade devoradora. No Brasil da época, o conceitualismo passa ao largo da frágil esfera institucional controlada pela repressão e a censura e vai para a rua. Se, no Neoconcretismo, a ação ainda era embalada numa interiorização, na antiarte dos parangolés e trabalhos ambientais está em jogo uma nova forma de subjetivação, que, sem abrir mão da sensorialidade, rompe com o que ainda restava da contemplação transcendental. O tempo agora é também uma atividade semântica. Nessa espécie de temporalidade simultaneamente sensorial e escritural[9], a participação está também na dimensão significativa que circunscreve o trabalho. "O *Parangolé* é o oposto do ícone"[10], escreve Oiticica. Enquanto o ícone torna a linguagem objeto, o *Parangolé* não a congela em nenhuma forma, mas é o próprio motor imaterial do formar-se: uma linguagem que está em movimento, como a dança. Como se sabe, os ritmistas e passistas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, com quem Hélio iria performar os parangolés na abertura da exposição "Opinião 65" (1965), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foram proibidos de entrar no recinto purista da arte erudita, que não podia abrigar negros da favela. Em protesto, o trabalho foi apresentado do lado de fora. Não só o parangolé não se torna objeto como, em sua "busca interna dentro e fora", inclui e confronta as redes de signos e relações de poder que o inscrevem.

É sintomático que a palavra se entranhe de tal modo nas artes visuais que estas e a poesia experimental possam passar a conviver num espaço comum, como ocorre com os *poemas-objeto* de Camila Roberta Salgado em *Tropicália*.

9. A ideia de escritura usada aqui é emprestada de Walter Benjamin. A concepção de uma história catastrófica e de um mundo cifrado, características do Barroco, influenciam a concepção de alegoria de Benjamin, em que perceber e ler tendem a ser equiparados. Cf. SELLIGMAN (2004, pp. 293-312).

10. Cf. OITICICA (1986, p. 73).

III. A contiguidade entre palavra e imagem na arte contemporânea

Depois de ter tornado visível a planaridade no poema concreto e ter saído do plano para o espaço no poema neoconcreto, o cruzamento entre palavra e imagem "volta ao mundo" na "Nova Objetividade", e a corporeidade passa a ser permeada por camadas discursivas. Lygia Pape apresenta *Caixa de Baratas* e *Caixa de Formigas* na exposição de 1967 como uma "crítica à arte trancada e morta dentro do museu". Mas, para não cair em "resultados meramente discursivos", a artista criou "uma situação de repugnância, de nojo mesmo" (CARNEIRO; PRADILLA, 1998, p. 29). A segunda era uma caixa de formigas com um pedaço de carne crua no meio de um alvo e, em letras pretas, em bordas opostas, as inscrições "a gula ou" e "a luxúria". "Era a ideia da devoração sexual e da fome. [...] Era uma satisfação ver aquelas saúvas enormes. Eu deixava uma fresta para elas respirarem e algumas delas fugiam" (Ibidem, p. 29). Pape define a *Caixa Brasil*, realizada no ano seguinte, como "uma espécie de poema visual". Ao abrirmos a caixa, vemos, sobre um forro de veludo vermelho, mechas de cabelos de três raças – índia, branca e negra – e a palavra "Brasil" escrita em letras prateadas. As palavras, nas duas últimas caixas, mantêm com os objetos e imagens uma relação de contiguidade metonímica, remetendo tanto ao contexto físico quanto discursivo em que estão inseridas. Do corpo como "simbólica geral" passamos à carne crua. Do espaço abstrato, às formigas vivas.

O modo pelo qual a palavra entra nos trabalhos da "Nova Objetividade" mostra que sua relação com a imagem tem um novo paradigma. A visualidade e objetualidade da palavra – seja como espaço gráfico, multivocidade da linguagem ou participação semântica –, que havia sido tornada invisível pela concepção alfabética, são recuperadas de modos diversos num regime estético. O Concretismo remonta essa genealogia a Mallarmé. Ao introduzir a participação, o Neoconcretismo já começa a romper com a concepção moderna de espaço em que palavra e imagem se encontravam. Com a participação, a linguagem deixa de ser icônica e de prospectar o futuro. A partir da "Nova Objetividade" a arte não intenta fazer coincidir ou convergir palavra e imagem, seja no espaço gráfico, como no Concretismo, seja conectando-as num ponto zero fenomenológico, como no Neoconcretismo. Sob a condição pós-

mediática, o *medium*, como o entende Rosalind Krauss, é considerado autodiferencial e dotado de uma pluralidade interna[11]. Como na "volta ao mundo" e na "participação semântica" postuladas por Hélio, o trabalho não se identifica com o meio físico. Do mesmo modo, a palavra não se atém à imaterialidade significativa. O que importa não é mais a essência dos meios verbal ou plástico específicos, mas como eles podem produzir, através de seus dispositivos, deslocamentos nos sistemas em que se inscrevem. A contemplação de significados novos proposta pela "participação semântica" explora o intervalo existente entre imagens e palavras e nelas próprias. Esse intervalo indica a exterioridade da rede de signos e das relações de poder que circunscrevem o trabalho. O Concretismo nega a palavra em seu caráter simbólico para torná-la concreta, o Neoconcretismo promove o retorno desse caráter simbólico numa síntese sensorial-mental, e a "Nova Objetividade" relaciona palavra e imagem através da contiguidade. Nesse novo paradigma, cada qual mantém seu lugar, mas elas se relacionam através de metonímias. Os cruzamentos entre palavra e imagem descrevem assim um percurso da identidade à contiguidade.

Para dar dois exemplos, a fim de testar essa hipótese, cito trabalhos escolhidos por serem representativos da questão aqui tratada. O primeiro, de Fernanda Gomes, é constituído por duas moedas de um franco envolvidas por fio de seda, deixando visível apenas a palavra *liberté*, inscrita na estreita espessura (figura 7).

11. Cf. KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea:** Art in the Age of Post-Medium Condition. Londres: Thames & Hudson, 1999.

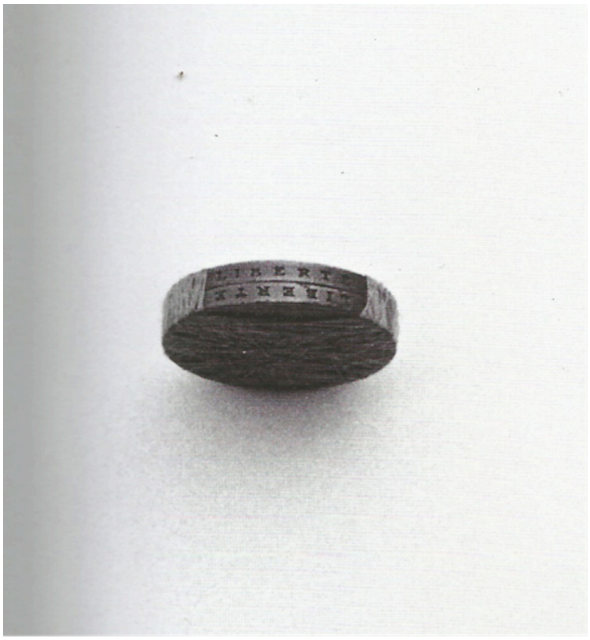


Figura 7. Fernanda Gomes, sem título, 1991. Moedas, fio de seda. Foto: Pat Kilgore.

A palavra ou, mais precisamente, o nome da ideia a ser encontrada, de modo a surpreender o observador, está literalmente gravado no próprio metal. A artista isola a palavra, ocultando o que está em volta. Nessa operação de subtração, ela passa a ser notada. A transparência do sentido – expressão da própria dimensão simbólica, aquela que nomeia – e a opacidade da coisa se ressaltam mutuamente. Há algo de primordial nesse objeto inseparável do seu nome e uso, inteiramente cultural, apropriado. Esse mínimo deslocamento transfere o sistema monetário ao da arte, e esta, à cotidianidade prosaica e de bolso. Não se sabe bem onde uma coisa começa e outra termina, mas isso torna maior o seu conflito. A palavra se relaciona, primordialmente, ao suporte original a que pertence de modo metonímico. A partir dessa condição, e justamente por causa dela, suas significações são deflagradas.

Algo similar ocorre com a bandeira de duas listras horizontais, uma verde e outra rosa, remetendo à escola de samba Mangueira, feita por Marcos Chaves para o Museu de Arte do Rio (MAR). Hasteado no topo do prédio, esse trabalho, orientado para o espaço específico e institucional, tem de um lado da bandeira as palavras "VAI PASSAR" e, do outro, o sinal gráfico "?". A leitura se completa na alternância entre um lado e o outro, se o vento for favorável. A bandeira é considerada um objeto tridimensional, em que, no lugar da insígnia, as palavras desdobram a imagem no evento. Ler tem algo de fortuito. Aqui também a palavra se relaciona por contiguidade com objeto/imagem e, ao invés de abstrair, torna mais concreta sua espessura, antes despercebida (figura 8).

Nos dois trabalhos, ao mesmo tempo que podemos dizer que há uma surpresa envolvida na leitura, assim sensorializada, à maneira neoconcreta, palavra e imagem se relacionam, deixando aberto o intervalo entre duas linguagens – a dos nomes, simbólica, e a das coisas, muda –, produzindo novas significações a partir desse desajuste. O tempo da leitura não é mecânico, nem tão somente sensorial, mas envolve o observador em seu contexto num ritmo de revelação. Ele lê as palavras como quem interroga uma constelação cuja configuração tensa revela o próprio presente transitório.

(nas próximas páginas)
Figuras 8 e 9. Marcos Chaves, *Bandeira*, 2019. Fotos: Marcos Chaves.

VAI
PASSAR

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. Questões Introdutórias de Crítica do Conhecimento. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão** / tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 49-79.

BRETT, Guy. Experimento Whitechapel 1. In: MACIEL, Katia (org.). **Brasil Experimental - arte/vida:** proposições e paradoxos. Rio de Janeiro, ContraCapa, 2005, p. 37.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-Piloto para Poesia Concreta. In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte**. Edição fac-similar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 78-79.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. **Lygia Pape:** entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, Centro de Arte Hélio Oiticica, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1998.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). **A historiografia literária e as técnicas da escrita:** do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, 2004, pp. 279-292.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens Inventadas - palavra imagem objeto:** formas de contágio. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte.** Edição fac-similar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977a, pp. 80-84.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte.** Edição fac-similar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM -RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977b, pp. 85-94.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea:** Art in the Age of Post-Medium Condition. Londres: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. **Arte & Ensaios** (PPGAV - EBA),15(16), 2008, pp. 144-157.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto** / seleção de textos Luciano Figueiredo, Ligia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artista Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 154-168.

PEDROSA, Mário. Pintor & Poeta Concreto. In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte**. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 145-146.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e os sistemas de escritura. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). **A historiografia literária e as técnicas da escrita:** do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, Vieira e Lent, 2004, pp. 293-312.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias. A transgressão do "popular" na década de 60: os parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. **Risco:** Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, 2 (3), 2006, pp. 86-103.

VIGOTSKI, L. S. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Fernando Gerheim é professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECo-UFRJ), do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA), ambos da UFRJ. Pós-doutor pela Universidade de Barcelona (2019). É autor dos livros de ficção *Infinitômetros* (Rio de Janeiro, Sete Letras, 2018) e *Signofobia* (Rio de Janeiro, Multifoco, 2012) e do ensaio Linguagens Inventadas - palavra imagem objeto: formas de contágio (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008). É membro de grupo de pesquisa internacional Todas as Artes. Participou como entrevistado do livro Poesia e Videoarte (Rio de Janeiro, Circuito, 2013), organizado por Renato Rezende e Katia Maciel.

Artigo recebido em 5 de agosto de 2018 e aceito em 5 de junho de 2020.

129
ARS
ano 18
n. 39

Alejandra Soledad González*

De las artes visuales a lo "pluridisciplinario" en 1986: una feria artística en la posdictadura de Argentina

Artigo Inédito

Alejandra Soledad González*
0000-0001-8593-6630

From Visual Arts to the "Multidisciplinary" in 1986: An Artistic Fair in Post-Dictatorship Argentina

Das artes visuais ao "multidisciplinar" em 1986: uma feira artística na Argentina pós-ditadura

palabras clave:
artes; feria; retorno democrático; historia; sociología

En este artículo se analizan las características de la tercera edición de la feria El Arte en Córdoba, concretada en la ciudad homónima en 1986. La reconstrucción de este episodio implicó el trabajo con vestigios escritos, orales y visuales, conformando un archivo de documentos hasta ahora inexistente. Esta feria fue una experiencia significativa, donde confluyeron numerosos organizadores, instituciones, públicos y creadores. Las artes visuales mantuvieron protagonismo en todas las ediciones, pero en 1986 se incorporaron otras artes, como música y teatro. Para emprender esta investigación se recurrió a un enfoque transdisciplinar de Historia cultural y Sociología del arte, analizando posiciones, relaciones, capitales, obras y autonomías relativas que conformaban al campo artístico local durante los años de la posdictadura en Argentina.

keywords:
Arts; Fair; Democratic Return; History; Sociology

This article analyses the third edition of Art in Córdoba fair, carried out in the city of Córdoba in 1986. This event's reconstruction entailed working with written, oral and visual sources, forming a hitherto non-existent file of documents. The fair was a noteworthy experience in which many organizers, institutions, audiences and creators coexisted. In spite of the prominence of Visual Arts in all the editions, in 1986 other arts such as music and theater were incorporated. This research was conducted from a transdisciplinary approach of Cultural History and Sociology of Art, in order to analyze positions, relations, capitals,

*Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.168705

CC BY

artworks, and relative autonomies that constituted the local artistic field in post-dictatorship years in Argentina.

Neste artigo, analisam-se as características da terceira edição da feira El Arte en Córdoba, realizada na homônima cidade argentina no ano de 1986. A reconstrução desse episódio implicou o trabalho com fontes escritas, orais e visuais, conformando um arquivo de documentos até o presente inexistentes. Dita feira foi uma experiência significativa, reunindo numerosos organizadores, instituições, públicos e criadores. As artes visuais mantiveram seu protagonismo em todas as edições, mas, em 1986, foram incorporadas outras artes, como música e teatro. Para realizar esta pesquisa, foi utilizada uma abordagem transdisciplinar da História Cultural e da Sociologia da Arte, analisando posições, relações, capitais, obras e autonomias relativas que moldaram o campo artístico local durante os anos de pós-ditadura na Argentina.

palavras-chave:
artes; feira; retorno democrático; História, Sociologia

Introducción: (dis)continuidades entre dictadura y democracia[1]

Durante la última dictadura (1976-1983) y en el retorno democrático alfonsinista (1983-1989) Argentina transitó coyunturas "inestables" en las cuales se vivía "entre el terror y la fiesta"[2]. Ese clima nacional impregnaba al macrocosmos condicionando a los procesos culturales, económicos, sociales y políticos[3]. En la década de 1980, habitar en la ciudad de Córdoba implicó para muchos sujetos vivenciar una atmosfera "que adosaba el miedo, la (in)tranquilidad y la diversión en una figura particular, como el oxímoron, que teñía el cotidiano" (BLÁZQUEZ; LUGONES, 2012, p. 4). En ese marco, el análisis de la Feria El Arte en Córdoba (en adelante, FAC), desarrollada entre julio de 1983 y diciembre de 1989, permite complejizar ambos períodos en términos tanto de permanencias, discontinuidades y giros como de prácticas de corta y media duración que hicieron posible sus distintas ediciones (CHARTIER, 2005, p. 51).

En este artículo socializo algunos resultados de una investigación en curso que pretende aportar a la Historia de las artes del pasado reciente argentino[4]. Si bien los "vestigios" sobre las FAC presentan un estado de escasez, fragmentación y dispersión que dificulta su reconstrucción; relevé corpus diversos (testimonios orales, colecciones privadas, imágenes y notas en diarios), conformando un archivo que previamente no existía (BURKE, 2005, p. 16). En publicaciones anteriores avancé en la reconstrucción de las ediciones primigenias de la feria, desarrolladas en 1983 y 1985. El objetivo principal de este artículo es profundizar sobre las especificidades y (dis) continuidades de la tercera edición concretada en el "campo artístico" local durante 1986[5]. Sobre las experiencias previas, cabe sintetizar algunas características.

Una de las condiciones para el surgimiento de la primera edición de la FAC durante la última dictadura fue la política cultural del régimen. En ese sistema dual, la acción destructiva, que hizo "desaparecer" a aquellas personas e ideas consideradas "subversivas", se combinó con una faceta constructiva, que proclamaba reorganizar un orden social tradicional cimentado en la trilogía de valores de "Dios, Patria y Familia". Allí, las "Bellas Artes" adquirieron funciones "espirituales", las cuales aparecían sustentadas por un discurso oficial

1. Este trabajo cuenta con aval y subsidio del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

2. Entre las escasas investigaciones sobre procesos artísticos que traspasaron ambas coyunturas, se sugiere dos emprendidas desde la capital de Argentina: USUBIAGA (2012), LONGONI (2013). Sobre el grupo de investigación dirigido por Longoni y las Jornadas tituladas "Entre el terror y la fiesta", ver: http://ayapariigg.sociales.uba.ar/convocatorias/ . Acceso en: 31 mar 2020.

3. Con el 40 aniversario del Golpe de Estado, se publicaron dossiers sobre la etapa (post)dictatorial. Recomiendo dos publicados: MACÓN; MELENDO (2016), UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA (2016).

4. Quedan múltiples terrenos por investigar, principalmente en contextos provinciales, sobre las experiencias artísticas de la última dictadura y de la llamada transición democrática. Algunos indicadores de avances y lagunas pueden encontrarse en: Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Historia Reciente. Buenos Aires, c. 2006. Disponible en: http://www.riehr.com.ar/riehr.php . Asociación de Historia Oral de la República

de "guerra integral" – armada y simbólica – contra el comunismo. En ese contexto, la feria se inauguró el día del 410º cumpleaños de Córdoba, el 6 de julio de 1983, "en conmemoración de la fundación" y con asistencia de autoridades provinciales (GONZÁLEZ, 2019, p. 367-ss). Otro de los factores que impulsó el establecimiento de la FAC fue su recepción activa por parte de los agentes del campo artístico. Como ocurrió en otras ciudades latinoamericanas, mientras algunos sujetos prestaron su consenso para el patrocinio estatal, otros encontraron en las actividades artísticas (aún en aquellas oficiales) refugios para la libertad de expresión, intersticios para reconstruir lazos sociales quebrados por el terror y estrategias creativas ante las dictaduras[6].

Analizando los cambios del gobierno nacional desde Córdoba, algunas investigadoras explican que, desde diciembre de 1983, el retorno formal de la democracia "generó diversas expectativas en torno a la posibilidad de recomponer tradiciones y redes preexistentes; recuperar y ampliar derechos y terminar con el autoritarismo" (GUTIÉRREZ; GORDILLO, 2019). El proyecto liderado por el presidente Raúl Alfonsín proponía una cuádruple democratización (del estado, la sociedad, la cultura y la economía) cuyo despliegue abarcaría etapas sincrónicas y diacrónicas hasta 1989 (PHILP, 2009, pp. 312-ss). Sin embargo, su gobierno atravesó problemas graves: disputas con el poder militar saliente y una de sus herencias, la crisis económica; oposición de su adversario político (el partido Justicialista, que detentaba mayoría en la corporación sindical); conflictos con la Iglesia Católica; relaciones complejas con los Organismos Defensores de Derechos Humanos, entre otras. Suele afirmarse que el clima de "ilusión" (en la posibilidad de resolución de aquellas problemáticas) perduró hasta 1986, mientras el trienio final estuvo signado por el "desencanto" (GARGARELLA; MURILLO; PECHENY, 2010; SOLÍS, 2011). Sin embargo, toda la etapa alfonsinista puede describirse como una coyuntura de posdictadura, donde el país se encontraba en una zona liminal entre duplas que convivían disputando opacidades: dictadura y democracia, miedo y diversión, censura y libertad, duelos en suspenso y estrategias de la alegría (RED CONCEPTUALISMOS, 2012, pp.117-136.).

Esos procesos del macrocosmos interactuaron con tradiciones y novedades del microcosmos artístico, condicionando el desarrollo de prácticas culturales. Entre ellas, la segunda edición de la FAC se realizó entre abril y mayo de 1985. La (dis)continuidad de la feria durante la

Argentina. Buenos Aires, c. 2004. Disponible en: http://www.historiaoralargentina.org/ . Accesos en: 19 ener. 2020.

5. Para problematizar las relaciones entre la esfera artística y el resto del contexto social, se recurre a la hipótesis de "campo artístico" de Bourdieu. Para una síntesis de su teoría, ver: BOURDIEU (2003). Con el alerta epistemológico de que las investigaciones de este sociólogo están ancladas mayoritariamente en París, considero que sus conceptos devienen herramientas fructíferas para pensar algunos procesos artísticos en Córdoba. Sobre la recepción de Bourdieu en Buenos Aires, véase: LUCENA (2018).

6. Cf. RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana**. 1a ed. Madrid: MNCARS, 2012.

posdictadura puede explicarse por la confluencia de redes entre la política cultural estatal, el mecenazgo privado y el paradigma de democracia participativa sostenido por varios artistas, gestores y públicos. Aquí encontramos un crecimiento del alcance geográfico de la feria: si en 1983 se priorizó la participación de artistas y obras de Córdoba, en 1985 se desplegaron redes hacia otras provincias, convocando a creadores provenientes de Mendoza, Santa Fe y Tucumán. Paralelamente, dos estrategias de los patrocinadores buscaban enlazar ese evento local con prácticas extranjeras: se publicitó a la feria como "la mayor en su tipo en toda Latinoamérica" y se tejieron lazos con un congreso nacional realizado en Córdoba en adhesión al Año Internacional de la Juventud decretado por Naciones Unidas (GONZÁLEZ, 2020, pp. 88-ss).

Hasta el inicio de la tercera edición, en 1986, transcurrió un año, durante el cual el macrocosmos estuvo signado por complejidades económicas, sociales y políticas. Desde junio de 1985 se lanzó el Plan Austral y la moneda homónima[7]. Luego, en el último trimestre de 1985, confluyeron dos acontecimientos que daban cuenta de una coyuntura complicada. Por un lado, ante la continuidad de atentados contra el orden constitucional, el "segundo aniversario de las elecciones de 1983 se conmemoró en una Argentina con Estado de Sitio decretado días antes frente a una situación de inseguridad […] por los crecientes actos de violencia material, las amenazas y las intimidaciones"[8]. Por otro lado, finalizaba el Juicio a los miembros de las Juntas Militares que habían ejercido el gobierno durante la reciente dictadura[9]. Paralelamente, en noviembre el partido gobernante ganó la renovación de la Cámara de Diputados de la nación, "el triunfo en las urnas fue expresión de los logros que había alcanzado […] en el control de la inflación y la cuestión militar" (CLOSA, 2010, p. 470). No obstante, esos supuestos controles comenzaron a esfumarse desde marzo de 1986.

Como comprobaremos en los siguientes subtítulos, la FAC de 1986 fue producto y productora de una serie de agentes, instituciones, relaciones, posiciones, capitales, objetos y autonomías relativas que conformaban al campo artístico local durante la posdictadura[10]. Si bien las artes visuales mantuvieron un rol protagónico perdurable, una de las novedades de esa tercera edición fue la participación de asociaciones, artistas y obras provenientes de otras disciplinas artísticas. Para esta reconstrucción trabajé con tres corpus de vestigios: las notas periodísticas publicadas en *La Voz del Interior* (LVI) – el diario local

7. Sus objetivos eran "el control de la inflación y la reducción del déficit fiscal" CLOSA (2010, p. 469).

8. En Córdoba, durante 1984-1985, tuvieron lugar tres atentados, uno de ellos en el domicilio de uno de los integrantes de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Cf. PHILP (2009, pp. 323-357).

9. Sobre alcances de ese Juicio en la ciudad de Córdoba, ver SOLÍS (2011, p. 92-ss).

10. No obstante la existencia de todo microcosmos está condicionada por procesos de (re)construcción, en la década de 1980 Córdoba carecía de un campo artístico-plástico consolidado. Mientras sus academias eran sólidas, otras instituciones, como la crítica y el mercado, evidenciaban carencias. Diversamente, el microcosmos artístico de Buenos Aires presentaba una antigua cristalización que solo vivenció redefiniciones. Véase: USUBIAGA (2012), BLÁZQUEZ (2007), MOYANO (2010).

de mayor tirada en aquel entonces –; un proyecto inédito sobre la FAC elaborado en 1986 por el Coordinador general de la muestra (Miguel Sahade), así como las entrevistas mantenidas con ese agente; y un conjunto de materiales que combina testimonios e imágenes de algunos artistas.

1. La organización: agentes individuales y colectivos

La tercera FAC se expuso desde el viernes 30 de mayo al martes 10 de junio de 1986. Sus organizadores la promocionaron como "una muestra polifacética" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986a, p. 4). Una de sus características fue que, a diferencia de las ediciones previas, no estuvo restringida a las artes visuales, que en los años 1980 se denominaban mayoritariamente como "plásticas". Otra nota distintiva fue que Miguel Sahade – escultor, funcionario municipal, profesor en la Escuela de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta (EBAFA) y coordinador de la feria – conservaba en su archivo personal un proyecto elaborado para el ciclo 1986[11]. Ese documento explicitaba tanto las propuestas para la nueva edición como "los problemas" de las FAC precedentes (SAHADE, 1986)[12]. Entre los planes se estipulaba que "el eje" seguiría recayendo en los "artistas plásticos", mientras la posición de "apoyo" correspondería a otros creadores. Paralelamente, en las dificultades registradas pueden diferenciarse dos planos. Si respecto al contexto explicitaba "problemas socio-económicos", sobre el microcosmos enumeraba inconvenientes diversos: a la falta de operatividad del "Comité honorario" de la FAC se sumaba una "crisis en relación a la receptividad del público […] salvo cierta élite". Desde su lectura, era la posición de los "artistas plásticos" la que reunía la mayoría de problemas, los cuales abarcaban parámetros éticos ("abulia, egocentrismo, soberbia, desánimo, desconfianza, competencia, escasa solidaridad") y económicos ("no pueden vivir de su profesión, ya que no supieron ganar mercado").

Algunos objetivos de aquel proyecto empezaron a cumplirse en los días previos a la apertura de la feria, cuando la prensa notificó sobre una reunión organizativa en la que participaron "representantes de las distintas actividades artísticas, oficiales y privadas" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986a, p. 4). Esa reunión se realizó en la sede de

11. Miguel Sahade (MS) [1940-2010] fue un agente central del campo artístico local, especialmente por su gestión de ferias durante la década de 1980. Se graduó en 1972, como Profesor de Dibujo y Pintura, en la EBAFA, donde fue docente desde 1978. Como funcionario, "en 1962 ingresa a la Municipalidad de Córdoba, donde trabajará durante cuarenta años, pasando por diferentes categorías". De 1977 a 1987 fue Jefe del Equipo Técnico del Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez (MMGP). Se especializó en escultura. Desde 1981 actuó como jurado en concursos de artesanías, manchas y murales. Con el retorno democrático, su rol de jurado lo vinculó con otros eventos como el I Salón de los Derechos Humanos en 1984. Cf. BERSANO (2006).

12. Este documento me fue obsequiado en el marco de nuestros encuentros: SAHADE, Miguel. **Entrevista**. [octubre y noviembre 2009]. Entrevistadora: Alejandra Soledad González, Córdoba.

los Artistas Plásticos Asociados de Córdoba (APAC), una agrupación existente desde 1967, cuyo local – para 1986 – se ubicaba en un centro cultural emergente durante la última dictadura (el Paseo de las Artes) (GONZÁLEZ, 2019, pp. 265-ss).

Según la prensa, la realización de esta feria combinó una acción jerarquizada de instituciones y agentes provenientes de distintos campos sociales, económicos, políticos y artísticos (LA VOZ DEL INTERIOR,1986b, p. 4). La organización seguía dependiendo de una Sociedad Anónima mixta, publicitada con el acrónimo FECOR, donde confluían una mayoría accionaria del Estado cordobés y una minoría de empresas que tenían a su cargo la concesión del Complejo Ferial Córdoba[13]. Ese predio abarcaba un espacio de 7000 metros cubiertos con una ubicación geográfica descentralizada, dentro de lo que se irá convirtiendo, en el transcurso de los años 1980, en un nuevo circuito cultural, emplazado a 10 kilómetros del centro histórico, comercial y artístico de la ciudad.

Otra novedad de 1986 fue "el auspicio" de tres Secretarías-Ministerios provinciales correspondientes a los rubros de "Educación, Turismo y Cultura"[14]. Además, la prensa destacaba "la colaboración" tanto de dos fundaciones (Cheli y Pro Arte Córdoba[15]) como de cuatro corporaciones: APAC, la Asociación de Músicos Independientes de Córdoba (AMIC[16]) y las filiales cordobesas de la Asociación Argentina de Actores (AAA) y de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Esos listados fueron publicados junto a una fotografía de dos gestores protagónicos de la FAC, tomada "durante la conferencia de prensa". Se retrataba a Miguel Sahade y Juan Carlos Wehbe, agregando que este último era "arquitecto y Director del Complejo Ferial" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986b, p. 4)[17].

La organización de un evento que reuniera a distintas artes presentaba escasas experiencias en Córdoba. En el campo artístico-plástico encontramos a la Bienal Americana de Arte en la década de 1960, con "actos paralelos" dedicados a otras disciplinas (ROCCA, 2009, pp.199-ss.). Entre los antecedentes indirectos detectamos al I Festival Latinoamericano de Teatro y a la manifestación cultural denominada *Artistazo*, concretados en 1984 y 1985, respectivamente[18]. Las (dis)continuidades dentro de las "artes plásticas" y sus relaciones con otros microcosmos abren una serie de problemas que precisan ser abordados en investigaciones futuras.

13. El predio de FECOR y su cercano Estadio Córdoba habían sido inaugurados en 1978. Su emergencia puede relacionarse con el acondicionamiento citadino para el Mundial de Fútbol de dicho año. "Las ciudades en que el campeonato iba a jugarse se beneficiaron con estadios nuevos o remodelados, complejos polideportivos, hoteles internacionales, aeropuertos modernizados". SILVESTRE (2005, p. 477). En 1983, luego de cinco años donde predominaron las exposiciones industriales, FECOR inició dos ferias culturales dedicadas a dos rubros diferenciados: artesanías y (bellas) artes.

14. La FAC 1985 solo visibilizó la Secretaría-Ministerio de Cultura. Respecto a las dos nuevas instituciones de 1986, se abren líneas de investigación que ameritarían ser profundizadas, ya que, "de todos los factores que actúan sobre sobre el consumo cultural", la educación escolar y el turismo devienen importantes. Véase BOURDIEU (2003, p.45).

15. No he encontrado datos sobre la primera. En cambio, un estudio precedente permite conocer que la segunda, emergió en 1979 "por iniciativa de particulares y de empresas del medio cordobés", adquiriendo importancia mediante la realización de un salón de pintura entre 1982 y 2001.

2. Públicos, entradas y visitas guiadas

La FAC 1986 se desarrolló durante 12 días consecutivos[19]. Entre los destinatarios principales, el proyecto del coordinador diferenciaba tres grupos: "La comunidad en general; Educadores y Educandos; Marchands, Promotores, Productores e Instituciones Culturales" (SAHADE, 1986, p. 1). Posiblemente, el énfasis en esos sectores intentaba contrarrestar algunos "problemas" que ese gestor detectaba en el microcosmos artístico, como la escasez de público y el escueto mercado.

Paralelamente, en los diarios se distinguían tres franjas de visitas, horarios y costos de entradas (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986b, p. 2; Idem, 1986d, p. 4). Un subgrupo correspondía al "público general", que podía ingresar durante los días hábiles de 17 a 22 horas, los sábados de 16 a 24 horas, los domingos y el día de clausura de 16 a 23 horas. Para ello debían abonar una entrada de 1,50 Australes (en adelante, ₳), y podían acceder a un "estacionamiento sin límite de tiempo por 0,50₳". Una segunda franja emergía en las publicidades de FECOR: "jubilados, pensionados y niños de hasta de 10 años acompañados por mayores tenían acceso libre". Mientras ambos subgrupos también estaban en la FAC 1985, el tercero fue una novedad de 1986 y abarcaba tres trayectos estudiantiles recorridos habitualmente por sujetos calificados como niños, adolescentes y jóvenes. Para los "alumnos de escuelas primarias", quienes "debían concurrir acompañados por docentes", se establecieron tres días y horarios especiales (de 10 a 17 horas) "con acceso gratuito". Los estudiantes "de las escuelas secundarias" tendrían un descuento especial; además, por su predominante estatuto legal de menores, también "debían estar acompañados por docentes a razón de 1 cada 10 alumnos". Los "estudiantes universitarios" podían ingresar cualquier día y abonarían "solamente 0,50₳ con la presentación de su libreta de Trabajos Prácticos".

El precio de la entrada general se había incrementado un 300% en comparación a la edición abierta en abril de 1985, cuando su costo era el equivalente a 0,50₳, mientras el "salario mínimo era de 59,37₳" y un alimento de la canasta básica como "el vino de mesa" ascendía a 0,41₳ (MINISTERIO DE TRABAJO DE LA NACIÓN, 1985; FUNDACIÓN MEDITERRÁNEA, 1985, p. 16)[20]. Por su parte, en 1986 la cifra de 1,50₳ para acceder a una feria de arte era cercana

Sobre los sectores socio-económicos auspiciantes de la FAC, suponemos que podría haberse repetido el listado de entidades que apoyaban a la Fundación Pro Arte: "Renault Argentina SA, Banco Suquía, Arcor, Volkswagen Argentina, LVI, Fundación Minetti". Véase: GONZÁLEZ (2019, p. 271).

16. AMIC fue una "agrupación con intenciones gremiales nacida [...] en 1982. Tubo amplia actividad en el proceso cultural de la reapertura democrática". MEDINA et al (2003).

17. Sobre Wehbe, no he detectado vestigios que permitan reconstruir su trayectoria.

18. Dicho festival estuvo integrado también por "expresiones de danza y plástica". Véase HEREDIA (2017, pp. 826-834). En 1985 se convocó a "músicos, actores, bailarines, titiriteros, poetas, mimos, plásticos, fotógrafos, cineastas, artesanos y otros trabajadores del arte" para realizar un Artistazo (LA VOZ DEL INTERIOR, 1985, p. 3).

19. En la variable temporal se observan leves cambios: 25 días duró la feria en 1983 (6 al 24 de julio) y 18 días en 1985 (25 abril al 12 de mayo).

20. Agradezco a Julieta Almada y Federico Reche por compartir conmigo estas fuentes de la historia económica argentina.

a las entradas de otros rubros artísticos ofrecidos en Córdoba, como la proyección de una película en cines (donde "los mayores" pagaban 1,20₳ mientras "los menores" abonaban 1₳) o las representaciones teatrales y dancísticas cuyos precios mínimos eran de 2₳ (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986e, p. 3).

Si bien el costo triplicado de la entrada podría haber implicado una merma de público (sumado al contexto de una economía en crisis); una reseña, publicada dos días antes de la clausura de la feria, sugería una cifra que excedía a los 20.000 asistentes. Allí se aseguraba: "la cantidad de visitantes ha superado apreciablemente a las ediciones anteriores" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986f, p. 1)[21]. En esa noticia, que ocupaba media página y encabezaba la primera plana de la Sección Artes y Espectáculos del prestigioso diario local, un periodista anónimo argumentaba sobre uno de los factores que habían favorecido ese incremento: "es posible que el fenómeno se produzca por la presencia pluridisciplinaria de las demás formas de expresión artística". Posteriormente, con una distancia mayor a 30 años respecto de aquel evento, el recuerdo de uno de los artistas expositores evoca un segundo factor que hace foco en el clima de ilusión democrática de aquella coyuntura:

> Eran momentos de mucha euforia […] Esa efervescencia y ganas de ver arte y disfrutar del público, estuvo marcada por la vuelta de la democracia. Era otro momento político y social. El entusiasmo y la cantidad de público que llegaba al Complejo Ferial Córdoba y llenaba las tres cúpulas pagando su entrada, playa de estacionamiento, consumiendo en los bares de la feria, y sin olvidar la compra de obras… (CANAVESI, 2019)[22]

Más allá del acento puesto en el carácter polifacético de la feria, la prensa evidenciaba la continuidad del predominio de las "artes plásticas", mientras difundía otra novedad de 1986: el establecimiento de "visitas guiadas destinadas a colegios primarios y secundarios" efectuadas por estudiantes de carreras artísticas. Un diario publicaba:

> La organización ha incorporado alumnos de las escuelas de artes que actúan como guías especializados. Así, el público y los estudiantes […] – como no ocurría antes – pueden obtener una información calificada sobre las tendencias plásticas y de esta forma aprender sobre el arte cordobés que es el propósito de esta realización. (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986e, p. 1)

Desde el enfoque de la sociología del arte, podemos interpretar a la introducción en la FAC de estos "creyentes […] aprendices de

21. En 1985 la prensa aseguraba: "el éxito ha coronado a esta loable iniciativa". Los patrocinadores esperaban alcanzar y superar a la convocatoria de 1983, que registró "20.000 asistentes". GONZÁLEZ (2020, p. 88).

22. CANAVESI, Juan. **Entrevista** [junio 2019]. Entrevistadora: Alejandra Soledad González, Córdoba.

artistas" como una estrategia doble desplegada desde la organización[23]. Por un lado, se intentaría afianzar un lazo entre una feria nueva (que procuraba instalarse como una institución duradera) y, al menos, dos "academias" cuya antigüedad se remontaba a las décadas de 1890 y 1940, respectivamente, cuyos nombres en 1986 eran: EBAFA y Departamento de Plástica de la Escuela de Artes (EA) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC)[24]. Conjuntamente, la ampliación de públicos era una de las metas constantes en el discurso de los organizadores. En las publicidades se ratificaba: "como en los años anteriores la muestra tiene el propósito de acercar el arte a la comunidad y permitir que masivamente sea conocida la creación de los creadores plásticos de la provincia" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986a, p. 4). Así, la actuación de los estudiantes de artes como guías especializados podía ayudar a que la feria deviniera no solo otro espacio de visita para el "público cultivado" sino un ámbito de (primer) aprendizaje para el "gran público" (BOURDIEU, 2003, p. 29).

3. De posiciones protagónicas: la exposición de "artes plásticas"

Si bien se estableció una convocatoria abierta, los trabajos de los artistas debían atravesar la selección de "un jurado" presidido por Miguel Sahade e integrado por "la profesora Marta Cortés y el profesor Guevara" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986b, p. 4). El último apellido referiría al pintor Eduardo Guevara, registrado en el *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba* (DAPC) como uno de los "artistas en preparación" para un futuro tomo y "personalidad influyente" en la obra de dos pintoras (Marietti y Rohrstock) (MOYANO, 2010, p. 309, 402 y 486). Sobre la segunda, el archivo de la EBAFA evidencia que el nombre designado por esta escuela como jurado para la FAC era "Mirtha Cortés", mientras su número de documento permite pensar que – al igual que Sahade – había nacido en la década de 1940[25].

Además de variaciones en dos integrantes del tribunal respecto a la edición precedente de la FAC, otra novedad de 1986 fue el establecimiento de un porcentaje que intentaba contrarrestar el predominio detentado por Córdoba capital[26]. La prensa notificaba que el jurado seleccionó a los participantes buscando una distribución del

23. Estableciendo una analogía entre los mundos artístico y religioso, Bourdieu propone pensar a la Escuela de Arte como un seminario donde se forman sacerdotes. Paralelamente, la existencia de esas escuelas tiene la potencia de sostener el argumento de que "el arte puede enseñarse", posibilitando discutir la extendida "creencia en la trasmisión hereditaria de los dones artísticos" que determinaría un restringido círculo de artistas y públicos (BOURDIEU. 2003, pp. 23-30).

24. Sobre esas instituciones situadas en Córdoba capital véase: BONDONE (2005), BRUNO (2013). Conjuntamente, debido al auspicio recibido desde el Ministerio de Educación provincial, es posible que en la feria de 1986 también hayan participado Escuelas provenientes de otras localidades cordobesas, como la Emilio Caraffa, de Cosquín, y la Fernando Fader, de Bell Ville.

25. "Constancia-Designación", Córdoba, 21 de mayo de 1986 (AEBAFA-UPC). Un testimonio recuerda a Mirtha como una "profesora de escultura [que] tenía formación en cerámica". Cf. PICCONI, Sara. **Entrevista** [febrero 2020]. Entrevistadora: Alejandra Soledad González, Córdoba.

26. En 1985 el jurado estuvo conformado por Pedro Pont Vergés, Sahade y Wehbe.

"75% en la capital y el 25% restante en la provincia". Se podría pensar en un giro de la política cultural hacia el provincianismo, mientras en 1985 el énfasis estuvo puesto en el reconocimiento (inter)nacional. Al final de la feria, otra noticia mostraba dos cifras con crecimientos respecto a las ediciones previas: "han sido reunidas 2700 obras de plásticos de la provincia que en una proporción de 15 obras cada uno alcanzan a 170 expositores" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986b, p. 4; Idem, 1986f, p. 1)[27]. Intentaremos transitar desde esos datos cuantitativos hacia un bosquejo cualitativo.

Desde la apertura se publicitó que esta feria tenía un eje principal: la exposición de "una colección estática de pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía, cerámica, etc." (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986c, p. 4). Como actividades "paralelas" y de "apoyo" se enumeraba a otro conjunto de microcosmos artísticos que analizaremos en el último subtítulo. Seguidamente profundizaremos sobre el primer grupo. El orden no alfabético en el listado de (sub)disciplinas puede interpretarse como un indicador de la jerarquía concedida a cada área por la feria, el diario y las academias estatales. Así, la continuidad del predominio de la pintura era evidenciada por la permanencia del logotipo de la FAC, que unía un pincel y una paleta, en los certificados (figura 1).

Atendiendo a la presencia que tuvieron en la FAC 1986 tanto el Ministerio de Educación como los estudiantes de artes y los profesores, cabe explicitar algunas características de las instituciones

27. La cantidad de obras y artistas previos fueron: 1500 y 120 en 1983, 2000 y 200 en 1985.

Figura 1. FECOR, Certificado de Expositora en la feria, 1986, 20 x 30 cm. Córdoba. Fuente: Archivo Personal de Sara Picconi (APSP).

educativas abocadas a los rubros que confluyeron en la feria. Diversos documentos señalan el protagonismo de las artes "plásticas". En la Córdoba de los años 1980 prevaleció el uso de esa palabra asociado a dos establecimientos. Por una parte, nombraba a un Departamento de la UNC que concedía titulaciones de Profesor o Licenciado en tres "Orientaciones: Pintura, Escultura [y] Grabado"[28]. En dicha dependencia universitaria, el pasaje desde el adjetivo "plásticas" hacia "visuales" (para calificar a artes similares) es un proceso que cristalizó en 2014 y ameritaría ser investigado[29]. Paralelamente, un recorrido frecuente en el nivel terciario provincial era el cursado de dos carreras: Maestro de Artes Plásticas y Perito-Profesor (en Dibujo y Pintura, Escultura o Grabado) en la EBAFA (GONZÁLEZ, 2019, p. 319). En cuanto a la posibilidad de estudios fotográficos o cerámicos en instituciones públicas, se contaba con dos escuelas: la de Artes Aplicadas Lino E. Spilimbergo y la de Cerámica Fernando Arranz[30].

3.1. El montaje y la crítica

FECOR era un predio de 7000 metros organizado en tres cúpulas, las cuales fueron sintetizadas en un isologotipo que perduró, por ejemplo, en los certificados otorgados a los expositores. Una reseña explicaba: "la exposición tiene como escenario las tres cúpulas y el hall central del predio […] En los 3 ámbitos principales se encuentran distribuidas las obras de manera que todas las tendencias se encuentren representadas y la muestra fotográfica está en el hall" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986f, p. 1). Dentro de esa noticia se reproducían dos imágenes que mostraban indicios sobre los productos expuestos (figuras 2 y 3).

La primera foto evidenciaba complementos del montaje (paneles, luces, mesa, sillas, formas hexagonales en los techos, señaléticas que devienen ilegibles) y un conjunto de obras (una escultura con pedestal y diez cuadros, con predominio de paisajes, dispuestos sobre paredes). Su epígrafe agregaba: "Sector […] que reúne a la mayoría de los plásticos invitados, separados por divisorios que figuran salas de exposición". La segunda fotografía mostraba menos elementos y hacía foco en cuatro retratos donde el protagonismo femenino era ratificado en su leyenda: "Panel de una expositora con 8 trabajos".

28. Su institucionalización empezó en 1948 y abarcaba dos secciones: "Artes Plásticas" y "Música, Danza y Arte Escénico". Luego, "a los Departamentos de Plástica y Música" se sumaron el de Cinematografía (1964) y Arte Escénico (1965). Entre 1975 y 1983, con la intervención de la UNC, se desarrolló una "devastación" que implicó expulsiones, desaparición de personas y el cierre de Cine y Teatro. Durante el alfonsinismo "empezó un proceso de democratización y la dirección de dicha Escuela recayó en el pintor Tito Miravet". El Departamento de Plástica fue el que comenzó las reformas de planes de estudio dando como resultado "el Plan 85, seguido por Música en 1986, Cine en 1987 y Teatro en 1989" (BRUNO, 2013, pp.339-ss).

29. Véase: FA-UNC, Carreras. Disponible en: http://artes.unc.edu.ar/departamentos/departamento-de-artes-visuales/carreras/ . Acceso en: 16 enero 2020.

30. Las nominaciones de las artes y sus escuelas en Córdoba implicaron procesos de distinción de larga duración, cuyos derroteros restan de ser investigados por la Historia. En 1896 se fundó una Academia de Bellas Artes cuyo nombre posterior fue EBAFA; en la década de 1930 "sobre la base de un taller de cerámica" se gestó la Escuela Arranz; "en 1956 se creó una Escuela de

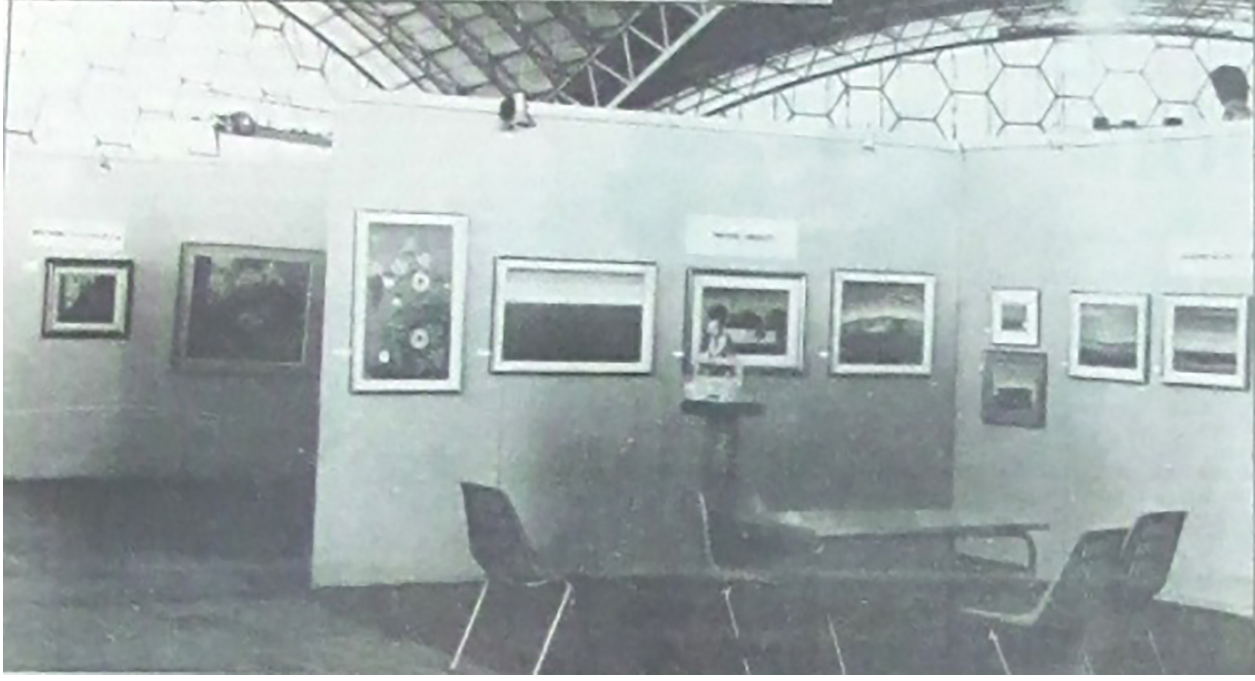


Figura 2 y 3. Diario *La Voz del Interior* (LVI), Fotografías de cúpulas en la feria. Córdoba, 8 junio 1986, 3.sec/p.1.

La reseña también aportaba una crítica, que fue otra de las novedades de 1986. En forma anónima difundía cuatro apreciaciones. Primero, afirmaba que en la feria "se advierte una mayor calidad expresiva" respecto a las ediciones precedentes. Luego, explicitaba una diferencia en la distribución de espacios para los artistas donde detectamos distinciones de edad, reconocimiento y capital cultural: "las firmas más conocidas se ubican en la cúpula celeste, mientras las manifestaciones más jóvenes como las de alumnos avanzados de las escuelas de arte […] se encuentran en los otros dos recintos". Una tercera valoración reiteraba el predominio pictórico, mientras recriminaba la ausencia de novedad en los artistas mayores y elogiaba la "figuración libre" de la generación "joven". Finalmente, demandaba una ampliación de los temas pictóricos:

> Hemos objetado desde la columna especializada de LVI que en los salones se notaban muchos trabajos con temáticas referidas a un período ya pasado, aunque no olvidado, y que con buena técnica los argumentos no mostraban originalidad. Sin haber superado este hecho se observa […] que los creadores no están tan obsesionados por la crítica sociopolítica fincada en la época del proceso. (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986f, p. 1)[31]

Ese reproche por la supuesta obsesión de los artistas con la etapa dictatorial puede relacionarse con una coyuntura donde aquella historia reciente era traumáticamente omnipresente[32].

3.2. Artistas y obras (in)visibilizados

Ninguno de los nombres de los 170 expositores fue publicado en los diarios o en el proyecto ferial de 1986. Esas ausencias pueden ser completadas parcialmente explorando el DAPC, donde se registran cinco "artistas plásticos" participantes en aquella feria: Juan Canavesi (n. 1960), Inés Marietti (n. 1960), Aldo Peña (1957-2018), Sara Picconi (n. 1963) y José Pizarro (n. 1966) (MOYANO, 2010, p.143, 309, 370, 374, 381). Sobre ellos encontramos procedencias diversas: los dos primeros eran oriundos de Córdoba capital, el tercero, de la provincia de Salta, y los dos últimos, de localidades del interior cordobés. En 1986 todos residían en la capital cordobesa y sus edades abarcaban de 20 a 29 años, integrando lo que en aquella coyuntura se denominaba "joven generación" (GONZÁLEZ, 2020). Durante la década de 1980

Artesanías luego nominada Spilimbergo. En la década de 1980, fotografía y cerámica eran esporádicamente incluidas dentro del panteón prestigioso de las "artes bellas" o "plásticas", habitualmente eran colocadas dentro de grupos subestimados como "artes aplicadas" o "artesanías". Las tres instituciones integran actualmente la Facultad de Arte y Diseño (FAyD). Véase: FAyD-UPC. **Plataforma institucional**. Córdoba, c.2013. Disponible en: http://www.upc.edu.ar/fad/. Acceso en: 16 enero 2020.

31. El tono prescriptivo de la nota permite pensar que su autor fue Domingo Biffarella, quien durante los años 1980 tenía capitales variados: director del MMGP, socio-propietario de una reconocida galería y uno de los dos representantes de la incipiente crítica de arte local difundida en LVI. Véase: GONZÁLEZ (2019, p. 273).

32. "Época del proceso" aludía al gobierno de la última dictadura, cuyo discurso oficial la proclamó "Proceso de Reorganización Nacional". Desde noviembre de 1984 "a partir del impacto del informe Nunca Más —producto de las investigaciones de la CONADEP, cuyos resultados arrojaban la cifra de casi nueve mil desaparecidos y 340 centros clandestinos de detención instaurados en todo el país— y del juicio a los ex comandantes de 1985 — que probó la

transitaron estudios artísticos profesionales accediendo a titulaciones variadas. Mientras Marietti recibió, en 1986, el título de Licenciada en Pintura por la UNC, los cuatro restantes cursaron en la EBAFA: tanto Canavesi como Peña obtuvieron los títulos de Maestro de Artes Plásticas y Profesor en Dibujo y Escultura (en 1985 y 1987, respectivamente); Picconi terminó la citada carrera de magisterio y egresó, en 1987, como Profesora en Dibujo y Grabado; esta última titulación fue la misma que adquirió Pizarro en 1990.

Sobre su participación en las FAC, ese Diccionario registra que Canavesi expuso en cuatro ediciones, Picconi y Peña, en tres, Marietti, en dos, y Pizarro, en una. Rescatando memorias que posibiliten abordajes comparativos, en este artículo prioricé las entrevistas con los dos primeros artistas. Entre los aportes del trabajo con Historia Oral encontramos tanto la recuperación de voces subalternas de creadores (que no emergían en los diarios ochentosos sobre la feria) como el acceso a sus archivos privados (donde resguardan folletos y obras que no integran las colecciones museográficas actuales). En sus casas y talleres conservan huellas particulares y colectivas que permiten no solo ampliar el listado de nombres (in)visibilizados por la prensa sino detectar algunas (dis)continuidades entre las ferias. Los casos de Sara y Juan resultan significativos, entre otras razones, por su producción de obras seriadas; ante las cuales, aplicando una perspectiva de Historia Cultural, podemos observar "testimonios visuales" sobre algunas experiencias de los años 1980 (BURKE, 2005, pp. 234-239).

Sara rememora que, en 1985, tuvo un *stand* compartido en la feria, donde exhibió "xilografías junto al grupo Aureola"[33]. Conjuntamente, tanto entonces como en 1986 tuvo un *stand* individual donde expuso dos conjuntos de *Objetos pictóricos:* primero, la serie *Canción para una costurera muerta*; luego, otro trabajo del cual no recuerda su título. Entre ambas observa dos ejes que se mantendrían posteriormente: "temas autorreferenciales" (como la tradición de costura en las mujeres de su familia) y tendencias hacia la abstracción geométrica "siguiendo las propuestas de Marcelo Bonevardi". La segunda serie participó de una exposición museográfica colectiva denominada "Objetos", donde una decena de sus obras tridimensionales fueron, según su relato, "instaladas colgando desde el techo de una sala". Allí, un boceto en dibujo y una frase de su autoría la (auto)representaban en un catálogo diseñado por Aldo Peña; la frase de Sara expresaba: "crear es la forma

naturaleza criminal de las acciones represivas (...) —, probablemente comenzaron a consolidarse sentidos sobre el terrorismo de Estado" (FELD; FRANCO, 2015, p. 10).

33. Esta agrupación perduró durante 1985 y estuvo integrada por ella y otros tres "estudiantes del Profesorado en Dibujo y Grabado [de la EBAFA]: Fabián Liguori, Marcela García y Georgia Conti". PICCONI [febrero 2020].

más simple de no callar el silencio" (figura 4)[34]. En cambio, en la FAC 1986, y atendiendo a las condiciones materiales de FECOR, aquellas obras fueron dispuestas "sobre los paneles/paredes del stand", en una tensión que remitía y cuestionaba a la tradición pictórica (figuras 5 y 6).

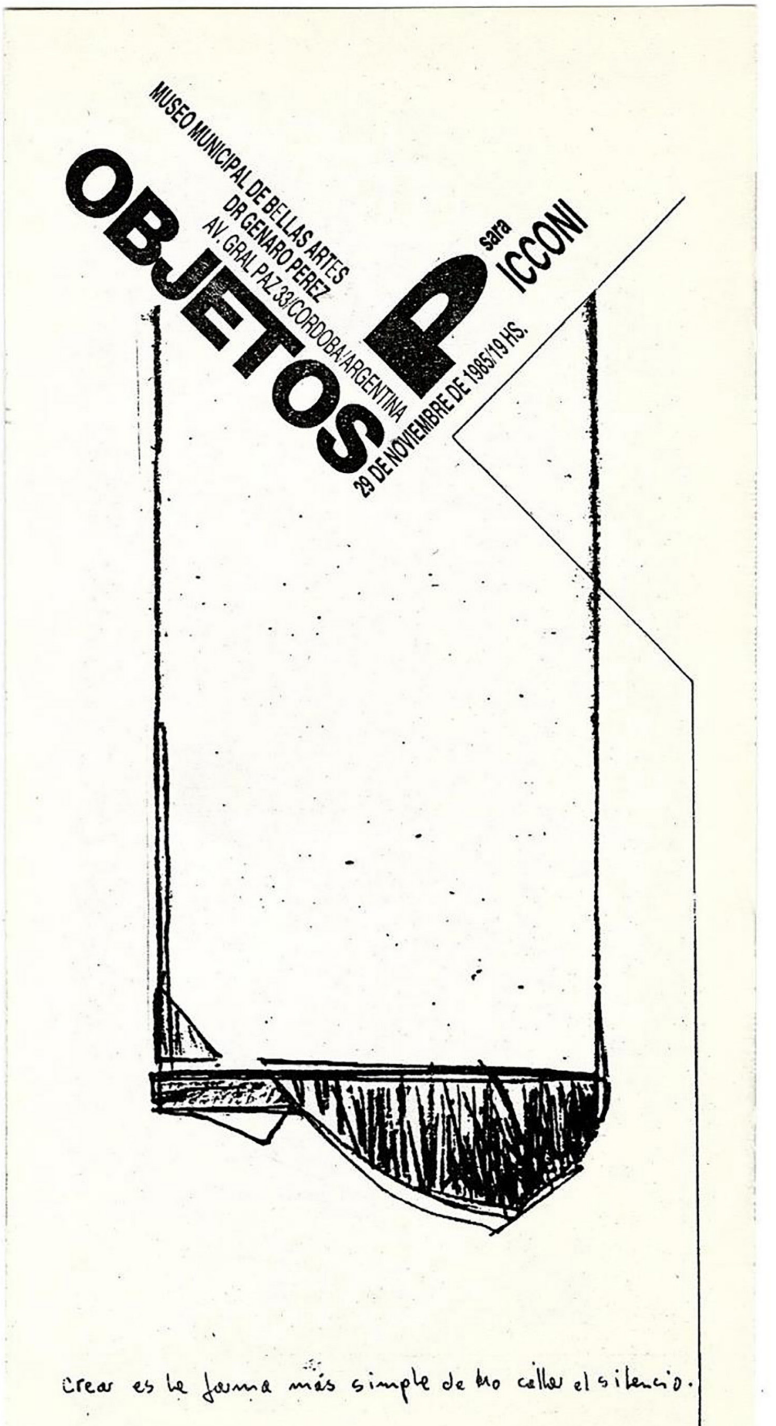
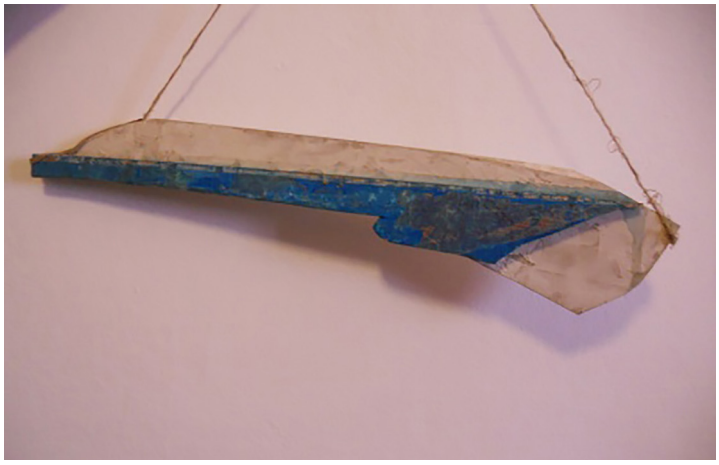


Figura 4. Sara Picconi, *Objetos* (catálogo de exposición). Córdoba: MMGP, noviembre de 1985, Córdoba, p. 15. Fuente: APSP.

34. Aquí se abren tres líneas de investigación que precisarían profundizarse: 1) algunas figuras de artistas masculinos reconocidos internacionalmente (como Bonevardi y Carlos Alonso) que fueron "faro" para la joven generación local; 2) la muestra "Objetos", que empezó a consagrar a una disciplina emergente, la cual desafiaba a las tradiciones pictóricas y escultóricas; 3) las historias de vida de Aldo y Sara, quienes empezaron una pareja afectiva y algunos trabajos artísticos que traspasaron a la década de 1980. Respecto a sus exposiciones en los años 1980, Sara recuerda la presencia del primer hijo de ambos "jugando entre los objetos pictóricos".



Paralelamente, los dibujos producidos por Juan permiten acceder a un testimonio visual sobre vivencias de (post)dictadura que impregnaban la atmósfera de los años 1980. La serie *Factus*, expuesta en "un stand individual en la feria de 1985", inicia una problematización de la figura humana que se mantendrá en sus dibujos y esculturas posteriores (CANAVESI, junio 2019)[35]. Luego, la serie *Los Pozos* fue presentada en FECOR en 1986. En ambas, Juan reconoce diálogos con dos artistas de generaciones precedentes: "Dalmacio Rojas y Leonardo Herrera". Mientras en el soporte de varios dibujos eran usados diarios de 1984 (figuras 7 y 8), la serie aparece fechada entre 1986 y 1987[36].

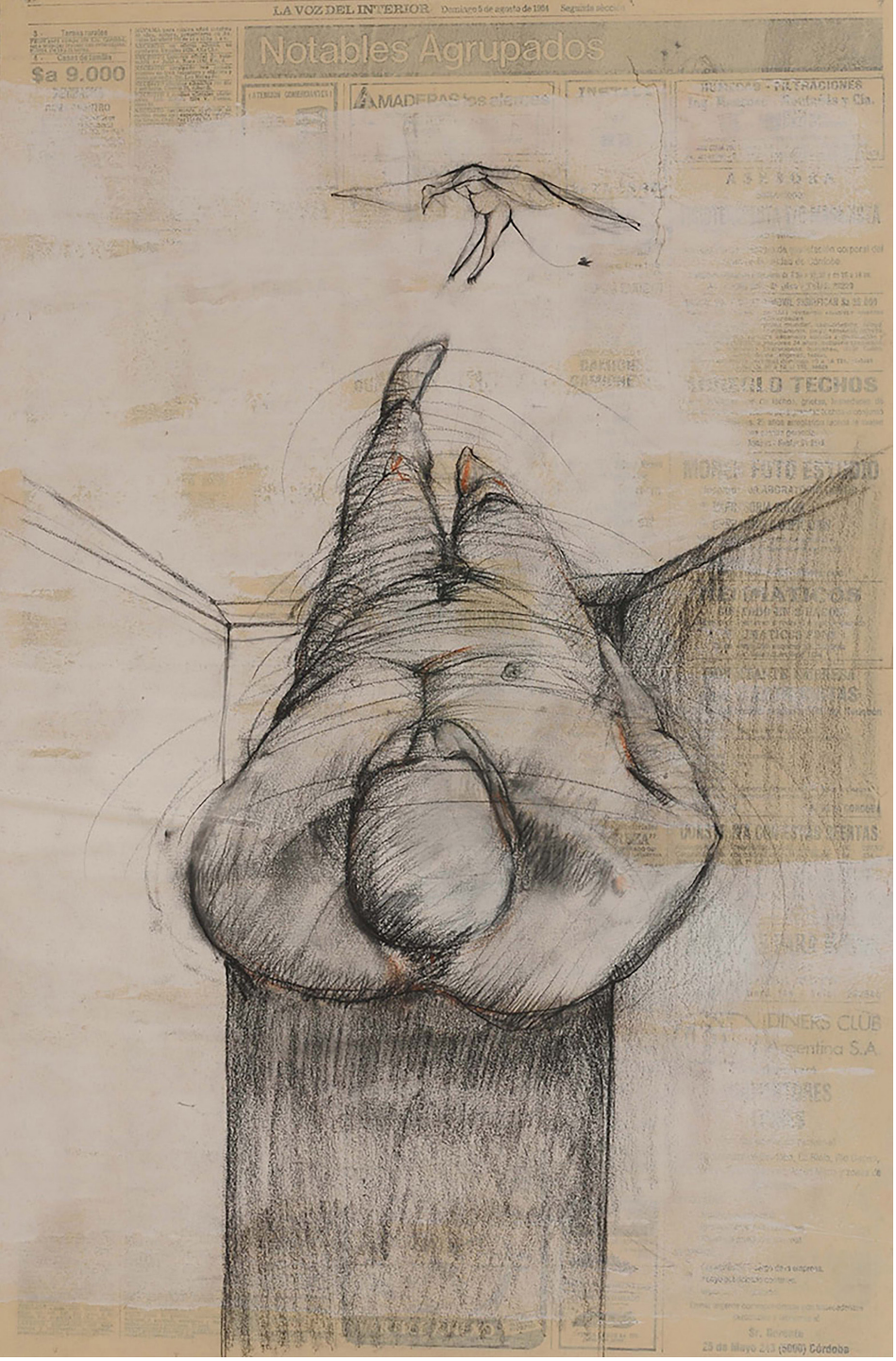
Una muestra retrospectiva de 2014 releyó varias series de dibujos producidas y difundidas desde 1984. Su curadora, Verónica Molas, interpretó que mientras *Los Pozos* tienen la particularidad de trasmitir sensaciones de opresión, "alienación, castigo [y] angustia", en la mayoría de sus obras "el cuerpo humano es nombrado en su fragmento [...] entra en una zona de silencio"[37].

35. Si bien desarrolló principalmente esas dos especialidades, me detengo en los dibujos porque fueron éstos los expuestos en las ferias de FECOR 1985-1986. Seguidamente, de 1986 a 1999 dirigió, junto al bailarín Marcelo Gradassi (uno de los artistas que también participó de las FAC), el Centro de Instrumentación para la Danza y el Movimiento (CIDAM). Respecto a las historias de vida de Juan y Marcelo se abren líneas de investigación que precisan profundizarse, ya que esa pareja afectiva desarrolló varias iniciativas multidisciplinares. Sobre el CIDAM, que unía danza, plástica, música, teatro y poesía, ver: BASILE (2019).

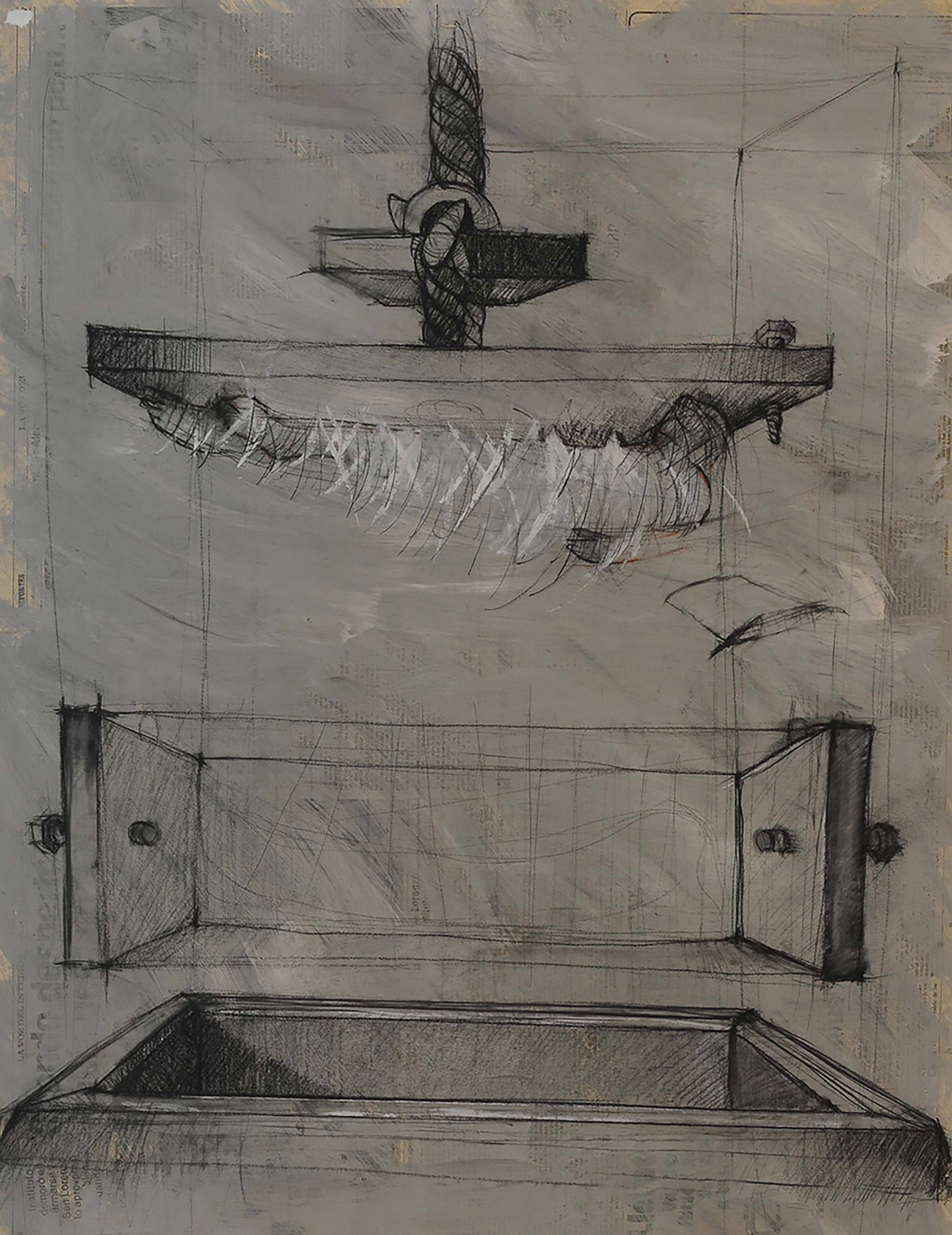
36. Una retrospectiva reciente (así como el sitio web del artista) fechan *Los Pozos* en 1987, mientras los "datos biográficos" del catálogo de dicha muestra (y nuestra entrevista de 2019) explicitan que fueron expuestos en FECOR en 1986. Véase: CANAVESI, Juan. **30 años de Dibujos 1984-2014**. Sala Ernesto Farina, Córdoba, 2014. Disponible en: http://www.juancanavesi.com/obra01.html . Acceso en: 28 febr. 2020.

37. UPC (2014, p.15).

Figuras 5 y 6. Sara Picconi, Serie *objetos pictóricos*, 1986. Técnica mixta, maderas, pintura e hilos, 70 x 50 cm aprox. Fuente: Colección de la artista, Córdoba.



Figuras 7 y 8. Juan Canavesi, *Serie Los Pozos*, 1985-1987. Lápiz carbón y acrílico s/ papel de diario, 0,57 x 0,36 cm y 0,73 x 0,57 cm. Colección del artista, Córdoba. Fuente: UPC. **Dibujos 1984-2014. Juan Canavesi**. (Catálogo de exposición) Córdoba: EBAFA, 2014. Disponible en: http://www.juancanavesi.com/pdf/Catalo_30_a%C3%B1os_de_dibujo.pdf Acceso en: 11 febr. 2020.



4. De roles secundarios: música, danza, teatro...

El proyecto del coordinador de la FAC proponía que "el eje" de la feria seguirían siendo los "artistas plásticos", mientras la posición de "apoyo" correspondería a "músicos, actores, cantantes, escritores, [y] cineastas" (SAHADE, 1986, p. 1). El cotejo con la decena de notas periodísticas relevadas permite detectar algunas variaciones en ese listado. La prensa subrayaba que la exposición "estática de artes plásticas" era acompañada por "una expresión dinámica de música, danza, literatura, teatro, títeres y mimos" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986b, p. 2; Idem, 1986c, p. 2; Idem, 1986f. p. 1; 1986g). Si bien insistían sobre el carácter secundario de aquellas "actividades paralelas", elogiaban como particularidad de 1986 su carácter "polifacético", "inter" y "pluridisciplinario".

Una noticia explicaba que, además de los 170 "artistas plásticos, fueron escogidos por un jurado alrededor de 60 participantes" provenientes de otras artes. El pasaje de ese dato cuantitativo hacia un bosquejo cualitativo es una tarea compleja. Seguidamente, cotejando noticias periodísticas con estudios de otros colegas encontraremos 25 referencias sobre creadores, grupos, géneros e instituciones partícipes en esa FAC. Empezaremos por los rubros que evidenciaron una mayoría de visibilidad periodística y, cuando sea posible, atenderemos al grado de institucionalización de esas artes. La prensa publicitó nombres de 21 grupos y cinco individuos, invitando al público a presenciar esos "espectáculos". Bajo el rótulo de "música" difundieron a siete agrupaciones: "Banda sinfónica, Cuarteto de saxofones, *Small Jazz Band*, Conjunto de música antigua, Ejecutantes nóveles, Orquesta sinfónica y Conjunto de percusión del Conservatorio Provincial Félix Garzón". También se incluían dos nombres masculinos – "Pablo del Giusto y Gonzalo Bifarella" – sobre los cuales no se explicitaba su pertenencia artística, pero fuentes posteriores permiten inferir que estaban abocados a la música académica (Composición o Perfeccionamiento Instrumental) (GIORDANO, 2014; GUIA CULTURAL, 2009). Las actividades de "canto" en algunas noticas eran incluidas dentro del listado musical, mientras en otras se les asignaba un lugar diferencial, destacando la actuación de cinco conjuntos corales: "de la ciudad, vocales de *Collegium*, de Alta Gracia, el *Giuseppe Verdi*, [y el] de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo". En la Córdoba de los años

1980, la palabra "música" integraba el nombre de un Conservatorio provincial y un Departamento universitario, donde (desde 1911 y 1948, respectivamente) podía obtenerse una diversidad de titulaciones[38].

Conjuntamente, la prensa publicitaba actividades dancísticas a cargo de una solista (Didí Fundaró) y tres agrupaciones (Ballet de Cámara de Córdoba, talleres de coreografía de danza jazz y el grupo de Marcelo Gradassi[39]). En el campo cultural local de la década de 1980, "danza" refería a una carrera que no se hallaba universitarizada pero cuyos estudios podían transitarse en centros independientes o en un establecimiento terciario que, desde los años 50, dependía del gobierno provincial[40].

Por su parte, los rubros "teatro, títeres y mimos" solían aparecer entremezclados. Los diarios anunciaron la actuación de "elencos con propuestas para adultos y chicos", de las cuales solo explicitaron a dos grupos de titiriteros: uno dependiente del Teatro San Martín, otro – posiblemente independiente – denominado Panambí. Junto a ellos, publicitaban la presentación de Claudio Masetti, un reconocido mimo local[41]. En la mayoría de los años 1980, la posibilidad de estudiar profesionalmente teatro estuvo restringida a una carrera terciaria, ya que la Licenciatura universitaria reabrió en 1989[42]. Conjuntamente, la vinculación de "teatro, títeres y mimos" abre una línea de investigación que precisaría profundizarse a futuro. Al respecto, se pueden inferir dos redes: por un lado, porque existía un Teatro Estable de Títeres dependiente del gobierno provincial[43]; por otro, porque la mímica remitía a una técnica asociada, en la historia del teatro nacional, con la expresión no verbal a partir del lenguaje corporal y gestual.

Respecto a las redes municipales, provinciales e internacionales que mediaban en la producción de las artes citadas, se abre una serie de problemas cuyo abordaje excede los objetivos de este artículo. En el caso del teatro emergieron dos exhibiciones nacionales: por una parte, una muestra de la AAA, cuya imagen era una de las tres fotografías que integraban la crítica sobre la feria (figura 9); por otra, un "stand del Movimiento Arte abierto" donde se expuso "fotografías, vestuario teatral y espectáculos de títeres, mimos, música y poesía" (LA VOZ DEL INTERIOR, 1986c, p. 3). Este último *stand* evidencia redes de Córdoba con un proceso desarrollado desde Buenos Aires:

38. Conservatorio "Félix T. Garzón", Córdoba, c. 2013. Disponible en: http://www.upc.edu.ar/fad/conservatorio-felix-garzon/. Acceso en: 31 ener. 2020. Sobre las cinco carreras del Plan 1986 en la UNC, véase. Facultad de Artes. Córdoba, c. 2011. Disponible en: https://artes.unc.edu.ar/departamentos/departamento-de-musica/carreras/. Acceso en: 31 ener. 2020. Obsérvese que la "Licenciatura en Dirección Coral" fue instituida en 2013.

39. Sobre la trayectoria (inter) nacional de Gradassi, quien desde la década de 1960 se dedicó a danza contemporánea mientras en 1976 funda el CIDAM, véase: BASILE (2019, p. 6).

40. Sobre las (in)visibilidades de la danza en la UNC, ver: BRUNO (2013, p. 341). Paralelamente, la tesis de Ruiz explica que el proyecto de creación de "la Compañía Oficial de Danza de la Provincia" se aprobó en 1958 y "el Ballet Oficial se incorporó a la vida artística del Teatro del Libertador San Martín" (RUIZ, 2010, p.28).

41. Las actuaciones del "mimo Claudio Masetti" se anunciaban en la prensa desde 1984 (LA VOZ DEL INTERIOR, 1984, p. 11).

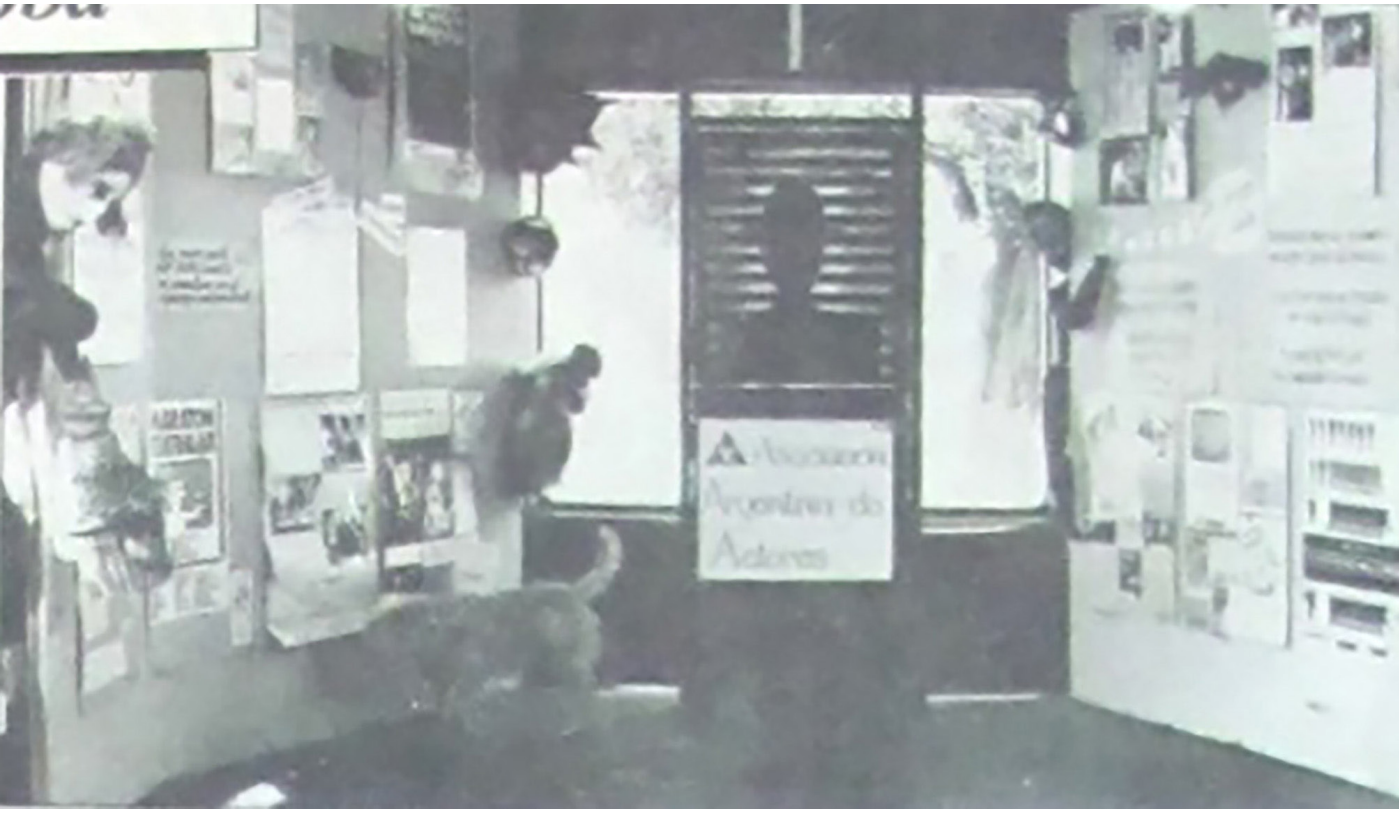
42. El "Seminario de Arte Dramático", dependiente de la provincia de Córdoba, era una "carrera que funcionaba en el Teatro del Libertador San

> *Teatro Abierto* [fue] un movimiento que irrumpe en dictadura militar […], cuya finalidad era poner en escena producciones de autores argentinos contemporáneos, muchos de ellos censurados […]. Su continuidad durante la democracia llevó a la realización de diversas iniciativas en 1985, entre ellas el *Teatrazo*, que implicó una amplia red de coordinación tanto nacional como latinoamericana […] En 1986 tuvo lugar la experiencia de *Arte Abierto*, en la que el movimiento convocó, junto con la AAA y el Sindicato Argentino de Músicos. (MANDUCA, 2019, pp. 2-13)[44]

En cuanto a cine y literatura, si bien ambos rubros habían sido anunciados por los organizadores de la FAC, los documentos consultados no permiten detectar precisiones respecto a los eventos y artistas participantes. Aquí se abren dos líneas de investigación que ameritan profundizarse a futuro. Particularmente, resta explorar sobre la Feria del Libro (algunas de cuyas ediciones se hicieron en el predio de FECOR (MEDINA et al, 2003, p. 105)) y sobre la filial cordobesa de la SADE (una de las asociaciones que figuraba como colaboradora en la tercera edición de la Feria El Arte en Córdoba).

Martín [...] Creado a fines de los sesenta [el seminario fue la] Única institución de enseñanza de teatro durante la dictadura" (BRUNO, 2019, pp.111-ss).

43. Era uno de los "Cuerpos Artísticos [e] inició sus actividades en 1960". GOBIERNO. Agencia Córdoba Cultura, Córdoba, c. 2007. Disponible en: https://cultura.cba.gov.ar/cuerpos-artisticos/elenco-estable-de-titeres/ . Acceso en: 3 febr. 2020.



A modo de cierre (y apertura)

Las tres primeras ediciones de la feria El Arte en Córdoba pueden considerarse "acontecimientos" de la trama cultural del pasado reciente argentino por tres razones primordiales: por un lado, sus ediciones anuales (1983, 1985 y 1986) permiten explorar tanto cambios como continuidades entre las "coyunturas" de la última dictadura y el retorno democrático (CHARTIER, 2005, p. 51); por otro lado, implicaron interacciones locales – y en ocasiones (inter) nacionales – entre agentes con posiciones diversas provenientes de microcosmos artísticos, económicos, educativos y políticos; asimismo, fueron eventos multitudinarios que involucraron la circulación de centenares de artistas, 2700 obras y más de 20.000 asistentes en situación de públicos.

En este artículo profundicé en la reconstrucción de la tercera edición, utilizando enfoques de Historia cultural y Sociología del arte. Mi hipótesis sostiene que la FAC 1986 fue una experiencia significativa para Córdoba, en la cual convergieron numerosos organizadores, instituciones, públicos, creadores, posiciones, relaciones, capitales, obras y autonomías relativas que conformaban y traspasaban al campo artístico local durante la posdictadura nacional. Una de las especificidades de esa edición fue que, si bien las "artes plásticas" siguieron detentando predominio, también participaron otras artes. En los cuatro subtítulos que articulan el texto procuré corroborar esta interpretación.

En la primera sección, el análisis documental evidenció que en la producción de la feria confluyeron agentes individuales y colectivos, procedentes de microcosmos diversos y jerarquizados en tres posiciones: organizadores (Sahade, Wehbe y FECOR S.A.), auspiciantes (tres Secretarías-Ministerios provinciales) y colaboradores (tanto asociaciones como fundaciones dedicadas a "plástica y música"). También emergió el apoyo de filiales locales de corporaciones nacionales abocadas al teatro (AAA) y la literatura (SADE). El segundo apartado indagó sobre la construcción de públicos, encontrando dos estrategias centradas en la ampliación de los tradicionales receptores de las artes visuales (la "élite cultivada"). Algunas estrategias diseñaron visitas guiadas, desplegadas por estudiantes de profesiones artísticas, destinadas a niños, adolescentes y docentes de escuelas primarias y

44. Sobre teatro (trans)local durante el alfonsinismo, véase: HEREDIA (2017).

(en la pagina anterior)
Figura 9. Hall Central con muestras de asociaciones vinculadas con el arte. Ámbito de la AAA. Fuente: **Diario LVI**, Córdoba, 8 junio 1986, 3.sec/p.1.

secundarias. Conjuntamente, se fijaron entradas generales con precios similares a los costos abonados por "el gran público" en funciones cinematográficas.

El tercer subtitulo (dividido en dos secciones) fue el más extenso pues allí se indagaron distintos factores que confluyeron en procesos de distinción de las artes visuales dentro y fuera de la feria. El jurado estuvo integrado por tres especialistas en escultura y pintura, quienes ejercían como profesores representantes de dos academias. Según la prensa, ese tribunal aceptó la participación de 170 artistas, quienes expusieron 2700 obras dentro del predio de FECOR. El pasaje desde esos datos cuantitativos hacia un análisis cualitativo fue una tarea compleja sobre la cual se abren varias líneas de indagación que precisan profundizarse a futuro. Los diarios publicitaron que las obras correspondían a seis especialidades que ubicaban bajo el rótulo de "artes plásticas" en el siguiente orden de importancia: pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía y cerámica. Cada una de esas (sub)disciplinas remite a historias de duraciones largas, medias y cortas, cuyos episodios exceden los objetivos de este artículo. Los documentos de la década de 1980 permiten detectar que esas especialidades podían estudiarse profesionalmente en instituciones públicas con capitales culturales diferenciados, por ejemplo, en niveles universitarios y terciarios. Paralelamente, como indicadores del predominio pictórico encontramos tanto la continuidad del logo de la FAC (que conjugaba un pincel y una paleta) como las fotografías de cuadros y la crítica publicadas en el diario LVI (donde se recriminaba a los pintores una presunta obsesión por el revisionismo de la etapa dictatorial).

Mientras la prensa notificaba la cifra de 170 creadores sin visibilizar sus nombres, la historiografía registró a cinco artistas participantes en la FAC 1986. Entre ellos, fue posible acceder a entrevistas con dos expositores. Sus archivos, colecciones y testimonios orales permitieron rescatar memorias individuales sobre procesos colectivos significativos del pasado reciente argentino. En la serie de *Objetos pictóricos* exhibidos por Sara convergieron, por un lado, contextos de producción de temas autorreferenciales que reflexionaban sobre costumbres femeninas (como la costura); por otro, tanto la circulación de obras entre muestras museográficas y feriales como la ruptura con tradiciones pictóricas y la predilección por el arte objetual. Conjuntamente, en la serie de dibujos expuesta por Juan detectamos un

testimonio visual sobre vivencias de (post)dictadura que impregnaban la atmósfera de la década de 1980: *Los Pozos* (re)presentaban imágenes de cuerpos humanos atormentados y fragmentados. A la par, ambos entrevistados evidencian trayectorias juveniles que podrían emparentarse con otros miembros de su generación, donde las referencias y desobediencias se construían en relación con algunos artistas mayores, masculinos y reconocidos internacionalmente.

Diferenciándose de las dos ediciones precedentes, restringidas a "artes plásticas", la mayor novedad de la FAC 1986 fue que visibilizó la presencia de otros campos artísticos tanto en la organización de la feria como en la exposición de artistas y obras. Este último eje fue explorado en el cuarto subtitulo, donde descubrimos otros procesos de distinción. Mientras los rubros de danza, música y teatro eran publicitados en la prensa reiterada e individualmente, las actividades de canto, mimos y títeres emergían como subdisciplinas musicales o teatrales. Simultáneamente, si bien literatura y cine fueron anunciados en los programas, no se explicitaron detalles sobre sus exhibiciones. Los diarios registraron la cifra de 60 invitados; al respecto, detectamos pistas sobre algunos creadores, grupos, géneros e instituciones que remitían a microcosmos diversos, cuyos grados de institucionalización local están estudiándose actualmente.

Está pendiente indagar cómo fueron las experiencias inter, multi e indisciplinadas evocadas en algunas entrevistas y cuáles eran los diálogos locales, provinciales e internacionales entablados entre circuitos oficiales y espacios alternativos. Esas y otras preguntas quedan abiertas en un capítulo de la Historia de las relaciones entre campos artísticos argentinos de la década de 1980, la cual recientemente empezó a escribirse desde ciudades como Córdoba[45].

45. Concluyo agradeciendo a quienes colaboraron en este artículo: los artistas entrevistados, Federico Álvez Cavanna, con la traducción al portugués del resumen, y Hugo Sencia, con la edición de las imágenes.

Fuentes y abreviaturas

Manuscritas

Archivo Personal de Juan Canavesi, Córdoba (APJC)

Archivo Personal de Sara Picconi, Córdoba (APSP)

Archivo Personal de Miguel Sahade, Córdoba (APMS)

Archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta (A-EBAFA), Universidad Provincial de Córdoba (UPC)

Monografías para la cátedra Historia del Arte, Biblioteca. Facultad de Artes (FA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

SAHADE, Miguel. **Proyecto: Feria El Arte en Córdoba**. Inédito, Córdoba, 1986. APMS, f1.

Catálogos

BERSANO, Martha. **Miguel Sahade**, cat. exp. Córdoba: EBAFA, 2006.

UPC. **Dibujos 1984-2014. Juan Canavesi**. (Catálogo de exposición) Córdoba: EBAFA, 2014. Disponible en: **http://www.juancanavesi.com/pdf/Catalo_30_a%C3%B1os_de_dibujo.pdf** . Acceso en: 11 febr. 2020.

Periódicos y revistas

FUNDACIÓN MEDITERRÁNEA. Precios al consumidor. **Novedades Económicas**, Año 7 n52, abril 1985, p.16.

GIORDANO, Santiago. Clásica/jazz: Pablo De Giusto. **Diario LVI**, Córdoba, 30.mayo.2014. Disponible en: **https://vos.lavoz.com.ar/clasicajazz/pablo-de-giusto-el-sonido-en-busca-de-la-identidad** . Acceso en: 4 febr. 2020.

GUIA CULTURAL. Gonzalo Biffarella. c. 2009. Disponible en: **http://www.guiacultural.com/guia_tematica/musica/gonzalo_biffarella.htm** . Acceso en: 4 febr. 2020.

LA VOZ DEL INTERIOR, Córdoba, 11 agosto.1985, 3.sec/p. 3.

LA VOZ DEL INTERIOR, Córdoba, 25 mayo 1986a, 3.sec/p. 4.

LA VOZ DEL INTERIOR, Córdoba, 29 mayo 1986b, 3.sec/p. 2.

LA VOZ DEL INTERIOR, 30.mayo. 1986c, 4sec/p. 2.

LA VOZ DEL INTERIOR, 4.junio. 1986d, 4sec/p. 4.

LA VOZ DEL INTERIOR, Córdoba, 5 junio 1986e, 4sec/p.3. Cartelera.

LA VOZ DEL INTERIOR, Córdoba, 8 junio 1986f, 3sec/p. 1.

LA VOZ DEL INTERIOR, Córdoba, 10 junio 1986g.

LA VOZ DEL INTERIOR, Córdoba, 20 sept.1984, 1sec/p. 11.

MINISTERIO DE TRABAJO DE LA NACIÓN. Resolución Nº 474/85. **Boletín Oficial**. Buenos Aires: 13 jun. 1985.

Orales (Archivo digital de la autora)

CANAVESI, Juan. **Entrevista** [junio 2019]. Entrevistadora: Alejandra Soledad González, Córdoba.

PICCONI, Sara. **Entrevista** [febrero 2020]. Entrevistadora: Alejandra Soledad González, Córdoba.

SAHADE, Miguel. **Entrevista**. [octubre y noviembre 2009]. Entrevistadora: Alejandra Soledad González, Córdoba.

Audiovisuales

Colección personal de obras de Sara Picconi (CPOSP)

MEDINA, Mariano, et al (comps). **La pisada del unicornio**. Córdoba: Fundación H.I.J.O.S y Abuelas de Plaza de Mayo: 2003. CD-ROM.

Internet

http://artes.unc.edu.ar (2020)
https://cultura.cba.gov.ar/cuerpos-artisticos (2020)
http://www.upc.edu.ar/fad/ (2020)
http://www.juancanavesi.com (2020)

Bibliografía

BASILE, María. Los circuitos de las artes entre la democratización y la modernización. **X Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas**. Córdoba: UNC, 2019 (En prensa).

BLÁZQUEZ, Gustavo. El arte de contar la historia. Una lectura de la producción historiográfica sobre arte contemporáneo en Córdoba. **IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes**. Buenos Aires: CAIA, 2007, pp. 315-329.

BLÁZQUEZ, Gustavo; LUGONES, María. Territorios homoeróticos de jóvenes varones en la Córdoba de inicios de los '80. **Actas Workshop**. México: Tepoztlán Institute, 2012.

BONDONE, Tomás. Copiar - Crear. Emilio Caraffa y los procesos en la enseñanza de las Bellas Artes. El caso de la Academia cordobesa. **Original–Copia...Original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes**. Buenos Aires: CAIA, 2005, pp. 309-322.

BOURDIEU, Pierre. **Creencia artística y bienes simbólicos**. Córdoba-Buenos Aires: aurelia*rivera, 2003.

BRUNO, María. Sobre ritmos, colores, ensayos y una obra: la Facultad de Artes. In: GORDILLO, Mónica; VALDEMARCA, Laura (coords.). **Facultades de la UNC. 1854-2011**. Córdoba: UNC, 2013, pp. 339-ss.

BRUNO, María. **Análisis de un mundo de la canción urbana en la Córdoba de 1980**. 2019. Tesis de Doctorado. FFyH, UNC, Córdoba, inédita, pp.111-ss.

BURKE, Peter. **Visto y no visto**. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005.

CHARTIER, Roger. **El presente del pasado**. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

CLOSA, Gabriela. La recuperación de la democracia y los gobiernos radicales. Angeloz y Mestre (1983-1999). In: TCACH, César (coord). **Córdoba Bicentenaria**. Córdoba: UNC_CEA, 2010, p. 469.

FELD, Claudia; FRANCO, Marina (dirs.) **Democracia, hora cero:** actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura. Buenos Aires: FCE, 2015.

GARGARELLA, Roberto; MURILLO, María; PECHENY, Mario (comps). **Discutir Alfonsín**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. **Juventudes (in)visibilizadas**. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019. Disponible en: **https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf**

GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. De lo local a lo (inter)nacional en 1985. Una feria artística en la posdictadura argentina, **Discurso visual** n. 45, 2020, pp. 82-97. Disponible en: **http://www.discursovisual.net/dvweb45/PDF/10_De_lo_local_a_lo_%28inter%29nacional_en_1985_Una_feria_artistica_en_la_posdictadura_argentina.pdf**

GUTIÉRREZ, Alicia; GORDILLO, Mónica (dirs.) Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática. **Proyecto de Investigación 2019-2023 del Instituto de Humanidades**, CONICET-UNC, 2019. Disponible en: **http://idh.unc.edu.ar/files/PUE_IDH_Final.pdf** . Acceso en: 29 jun. 2019.

HEREDIA, Verónica. Teatro y democracia. Un festival con resignificaciones políticas y geográficas. (Ponencia) **Actas de las V Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos**. UNC, UBA y UNILA, Córdoba, 2017, pp. 826-834. Disponible en **https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/14089** . Acceso en: 21 febr. 2020.

LONGONI, Ana. Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. **Afuera. Estudios de crítica cultural**. Buenos Aires: Verzero, n. 13, 2013, pp. 1-11. Disponible en: **http://hdl.handle.net/11336/28015** . Acceso en: 16 sept. 2018.

LUCENA, Daniela. Sociología del arte. Un mapa posible de su desarrollo en Argentina. **Apuntes de Investigación del CECYP**. Buenos Aires: UBA, n. 30, 2018, pp. 151-160. Disponible en: **http://www.apuntescecyp.com.ar/**

index.php/apuntes/article/view/687 . Acceso en: 21 ener. 2020.

MÁCON, Cecilia; MELENDO, María José (editoras del dossier). Con/memoraciones: 1976-2016, **Afuera. Estudios de crítica cultural**. Buenos Aires: Verzero, n.16, marzo, 2016. Disponible en: **http://revistaafuera16.blogspot.com/p/indice.html** . Acceso en: 21.feb.2020.

MOYANO, Dolores (Dir). **Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba**. Siglos XX y XXI. Córdoba: Imprenta de la Lotería, 2010. Disponible en: **https://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/diccionario-digital.pdf** . Acceso en: 19 dic. 2019.

PHILP, Marta. **Memoria y política en la historia argentina reciente**. 1a.Ed. Córdoba: UNC, 2009, pp. 312-ss.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana**. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. 1a.Ed. Madrid: MNCARS, 2012.

ROCCA, Cristina. **Arte, Modernización y Guerra Fría**. Córdoba: UNC, 2009, pp.199-ss.

RUIZ, Sandra. **Partituras del cuerpo**. 2010. Tesis de Maestría. Facultad de Filosofía Y Humanidades, UNC, Córdoba, Inédita, p. 28.

SILVESTRE, Graciela; GORELIK, Adrián. Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente. In: SURIANO, Juan (Dtor.) **Dictadura y Democracia (1976-2001)**. 1a.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2005, p. 477.

SOLÍS, Ana. Los derechos humanos en la inmediata posdictadura (Córdoba, 1983-1987). **Estudios**. Córdoba, n. 25, 2011, pp. 83-100. Disponible en: **https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/473/442** . Acceso en: 21 sept. 2019.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA. 40 Aniversario del Golpe Cívico-Militar de 1976, **Alfilo**. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, N° especial, marzo, 2016. Disponible en: **https://ffyh.unc.edu.ar/especial-24marzo/** . Acceso en: 21 feb. 2020.

USUBIAGA, Viviana. **Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires**. 1a. Ed. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Alejandra Soledad González nació y vive en Córdoba, Argentina. Es Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Trabaja como Investigadora Adjunta en el Instituto de Humanidades del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como Profesora concursada en la UNC, donde también ejerce de Directora del proyecto científico colectivo titulado "Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red internacional". Participó como conferencista invitada en la Universidade Federal do Paraná (Curitiba, 2014) y en la Universidade Federal de São Paulo (2016). Ha dictado seminarios de postgrado en la UNC, la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad de Castilla-La Mancha. Autora, entre otros textos, del libro *Juventudes (in)visibilizadas* (UNC, Córdoba, 2019).

Artigo recibido en 12 de abril de 2020 y aceptado en 25 de junio de 2020.

161
ARS
ano 18
n. 39

Thiago Reis*

As diferentes acepções da arte na obra de Flusser

Artigo Inédito

Thiago Reis
0000-0003-3114-9468

The Different Meanings of Art in Flusser's Work

Las distintas acepciones del arte en la obra de Flusser

palavras-chave:
arte; *poiesis*; artifício; Vilém Flusser

A arte desempenha um papel fundamental no pensamento de Flusser. Todavia, essa noção assumirá concepções diferentes ao longo da obra do autor. Nosso propósito é o de investigar e apresentar uma "morfologia" dessas acepções, partindo de sua obra inaugural, *Língua e Realidade* (1963), até os escritos tardios, voltados para a filosofia dos *media*. Ao final, buscamos perceber pontos de ruptura, mas também convergências, na teoria estética flusseriana.

keywords:
Ars; *Poiesis*; Artifice; Vilém Flusser

Art plays a key role in Flusser's thinking. However, this very notion will assume different conceptions throughout the author's work. Our purpose is to investigate and present a "morphology" of these meanings, starting with his inaugural work, *Language and Reality* (1963), republished in English in 2017, to the late writings, focused on the philosophy of the *media*. In the end, our purpose is to understand disruptions but also convergences in Flusser's aesthetic theory.

palabras clave:
arte; *poiesis*; artificio; Vilém Flusser

El arte desempeña un rol fundamental en el pensamiento de Flusser. Todavía, esa noción asumirá concepciones distintas a lo largo de su obra. Nuestro proposito es investigar y presentar una "morfología" de esas acepciones, empezando en su trabajo inaugural, *Lengua y Realidad* (1963), en traducción libre, hasta los escritos tardíos, orientados a la filosofía de los *media*. Al final, intentamos percibir puntos de ruptura, pero también convergencias, en la teoría estética flusseriana.

*Universidade de Uberaba (UNIUBE), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.156353

CC BY

Os limites da realidade são os mesmos daquilo que se pode pensar. A princípio, tal pensamento se assemelharia à tese wittgensteiniana de que "os limites da minha linguagem denotam os limites do meu mundo" (WITTGENSTEIN, 1968, § 5.6), não fosse o fato de que Flusser vê, em diversos momentos de sua obra, a imersão no silêncio (no nada) como uma possibilidade de expandir os horizontes daquilo que se pode dizer e pensar, ou antes, como condição de possibilidade para a expansão dos horizontes da realidade (ou realidades, de acordo os apontamentos do autor em relação à variação ontológica entre as línguas existentes) –, consonante, portanto, à afirmação de Adorno: "a despeito de Wittgenstein, seria preciso dizer o que não pode ser dito" (ADORNO, 2009, p. 16). Em *Língua e Realidade*, obra inaugural do pensamento de Flusser, esse movimento ocorrerá justamente por meio da atividade poética. Porém, antes de analisarmos o que Flusser entende por *poesia*, faz-se necessária uma análise, ainda que sucinta, das "regiões" que compõem a língua.

De acordo com o esquema proposto pelo filósofo, a língua estaria margeada por duas regiões que são "anteriores ou posteriores à língua" e, portanto, "são irreais, são nada" (FLUSSER, 1963, p. 144). Quanto mais em direção ao sul, mais próximo nos encontraríamos da irrealidade, sob a forma do silêncio inautêntico, do pensamento *ainda não articulado*, do "calar-se do animal e do cretino". Na antípoda, rumo ao norte, nos aproximaríamos do *já não mais articulável*, espécie de silêncio diante do sublime, do inabarcável, tal como o "calar-se de um Sto. Tomás, de um Wittgenstein, do Buda" (Ibidem, p. 144). Próximo aos polos, nas zonas da *oração* e do *balbuciar*, encontraremos, respectivamente, o silêncio ante a contemplação do absoluto e o caos desarticulado (semelhante aos bebês que ainda não aprenderam a falar). Adjacentes ao equador, eixo que representa propriamente o que conhecemos como realidade, estão as zonas da *conversação* e da *conversa fiada*, que designam, por um lado, a rede de intelectos a partir da qual surgem novas informações (por exemplo, a atividade científica) e, de outro, o conjunto de intelectos isolados, simulacro da conversação, no qual se repercutem ou propagam conteúdos banais, não informativos (a cultura de massa). Por fim, há as regiões descritas como *salada de palavras* e a *poesia*, sendo que aquela designa o momento em que o intelecto se esfacela, fato geralmente associado à loucura, ao passo que a poesia possui um caráter produtivo: cria a (língua que cria a) realidade.

A poesia, em Flusser, possui um sentido bastante largo, englobando, além da poesia *stricto sensu*, a "filosofia produtiva" e a ciência especulativa. Para o autor, a poesia está relacionada a certa originalidade (em específico, à origem de conceitos e regras do pensamento), e o poeta *(poietés)*, por conseguinte, é aquele que produz algo novo ao extravasar os limites da realidade, incrementando o jogo da conversação. Isso nos permite deduzir que, dentro da dimensão estética da "língua", a *novidade* aparece como critério fundamental para indicar a qualidade da criação artística (seja ela um poema, uma música, uma fórmula ou um conceito), e que a autenticidade da arte não está em sua característica mimética, e sim *poiética*", produtora de novos sentidos. O pensamento de Flusser converge, em certo sentido, com aspectos da filosofia de Ernst Bloch, em específico quando o filósofo alemão trata sobre o *novum* (ou o radicalmente novo), categoria que fundamenta a ontologia do ainda-não, para a qual o nada (o branco da tela, a palavra não escrita, o som inaudito, ou seja, o ainda-não-existente) apresenta-se enquanto camada estético-utópica de uma realidade por ocorrer (BLOCH, 2005, p. 109 e ss.).

Não fosse a atividade poética a recolher no indizível "novos dizeres", a adensar ontologicamente o "nada" até concretizá-lo ao nível dos intelectos em conversação, a realidade acabaria por entrar em um estágio redundante, impedindo a formação de novos pensamentos. O filósofo, contudo, não nos indica de que modo *algo* pode surgir do inefável *(ex nihilo)*, mas apenas tangencia a atividade poética ao classificá-la como uma *mutação* da conversação, processo que se dá em quatro estágios: recolhimento (isolamento em relação à conversação), encolhimento (ou adensamento, que permite à língua novas conexões), impermeabilização (incompreensão pelo intelecto) e superação (mudança de posição do intelecto).

> O poeta é, pois, um positor, que fornece a matéria-prima para os compositores, isto é, os intelectos em conversação. Do ponto de vista da poesia é a conversação, inclusive a científica e filosófica do tipo já mencionado, uma variação sobre temas propostos pela poesia. O poeta propõe, a conversação compõe. [...] A atividade da conversação é prosaica (de *prosus*, plano), restringe-se a duas dimensões, espalha a realidade num plano. A atividade poética é produtiva "sensu stricto", arranca algo (es) das profundezas do inarticulado (Eliot: The depth of unspoken). Produzir vem de *producere* (levar para a superfície). A poesia é, pois, a produção da língua. De onde produz o poeta a língua? *Ex nihilo*, daquele nada indizível que é o Alfa e o Ômega da língua. (FLUSSER, 1963, pp. 207-208)

Note-se, ainda, que a poesia pode não apenas se transformar em direção à conversação, mas também em *oração*, sendo que, "no primeiro caso, o poeta cria língua para enriquecê-la; no segundo, luta por superá-la, embora continue criando" (Ibidem, pp. 181-182). Destarte, quando concretizar-se novamente em conversação, a poesia terá assumido uma posição radical, dir-se-á paradigmática, como é o caso de Shakespeare, "que lança uma torrente de língua nova sobre a conversação inglesa, transformando-a profundamente, ampliando-a e estendendo-a radicalmente" (Ibidem, p. 182).

Além do movimento "vertical" do globo da língua, o filósofo aponta ainda para duas tendências horizontais: rumo ao ocidente, as *artes plásticas* e, ao oriente, a *música*. Nesse sentido, intenta indicar a realização da língua em sentido "lato", isto é, toda uma região de símbolos para além do aspecto verbal. Em resumo, essas duas tendências amplificariam os índices sonoros e visuais da língua, a princípio afastando-se desta, rumo a uma tendência "abstrata" ou mais formalizada, para de novo tornarem a ser "lidas":

> Se, por exemplo, formos perseguir a língua na camada da poesia em direção à música, encontraremos os seguintes fenômenos (enumerados de maneira muito sumária): poesia épica, poesia lírica, canção, canção sem palavras, sonata executada instrumentalmente e talvez, por fim, um tipo de composição que, para ser apreciada, não precisará de execução. Poderá ser apreciada tal qual foi proposta pelo poeta, em anotações musicais, poderá ser lida. Enumeremos da mesma maneira sumária os fenômenos que encontraremos ao perseguir a língua na camada da poesia em direção à plástica: soneto, poesia concreta, pintura *concreta*, pintura *abstrata* e, possivelmente, pintura tão abstrata que não precisará ser executada. Poderá ser apreciada tal qual foi proposta pelo poeta, em anotações de geometria analítica, poderá ser lida. (FLUSSER, 1963, pp. 207-208)

Dois aspectos, quando se trata das extensões "poéticas" da língua, chamam a atenção. Por um lado, encontraremos aí o *gérmen* de uma das teses defendidas por Flusser em sua filosofia futura, no que diz respeito ao desenvolvimento das artes na articulação daquilo que posteriormente será caracterizado como o contexto pós-histórico: de que estas acabariam por superar a materialidade para se converterem em informação pura, em *arte pura*, dada a mutação dos aspectos sonoros e visuais em atividade poética altamente codificada – algo próximo ao estágio final no desenvolvimento das artes em Hegel, isto é, de um movimento que tende a superar a característica sensível destas rumo à sua espiritualização, rumo ao pensamento. De

outra parte, também em relação ao lado plástico da língua, o filósofo se mostra consciente das transformações possíveis no tecido poético tradicional com o surgimento daquilo que denominou de "poesia científica" e "conversação do tipo técnico", além de problematizar o surgimento das "máquinas automizadas". Mesmo que, nesse momento, não reflita de forma aprofundada sobre estes aspectos (por "ser tarefa do futuro"), o filósofo não deixa de formular hipóteses sobre os seus possíveis desdobramentos, cujo aprofundamento só se daria após quase duas décadas, com o avanço das revoluções técnicas e o consequente desenvolvimento da sua filosofia dos *media*.

> Os produtos da conversação científica do lado plástico, as máquinas automizadas, participarão em breve, da atividade produtiva dessa camada como se fossem intelectos. A apreciação ontológica desse novo desenvolvimento das línguas flexionais é tarefa do futuro. Podemos, entretanto, aventurar duas hipóteses poéticas: (a) este novo tipo de intelecto substituirá o tipo atual, deslocando-o para a camada da conversa fiada. Nesta hipótese aquilo que chamamos *humanidade* se transformará num a *gente* inautêntico e irrealizado, ou (b) este novo tipo de intelecto substituirá o atual, deslocando-o em direção à camada da poesia. Nesta hipótese aquilo que chamamos *humanidade* se realizará mais plenamente graças ao novo tipo de intelecto produzido. (FLUSSER, 1963, p. 206)

A descrição do globo da língua nos permite situar certos aspectos da dimensão estética flusseriana em sua primeira fase do pensamento e da importância dos processos de alargamento dos limites da realidade por meio da atividade poética contra o assentamento da redundância. Em suma, por meio da arte, o mundo poderá ser recriado inúmeras vezes, posto que ela carrega em si a capacidade de ampliar os limites da percepção humana, incrementando a vida com novos modelos de vivência. Os produtos da arte são, nesse sentido, esforços "para inventar novos meios de comunicar experiências não articuladas até então; para dizer o que não foi dito; para pronunciar o inefável" (FLUSSER, 2016, p. 25).

Cabe, no entanto, analisar de que maneira esse processo ocorre, ou seja, qual é a *fons et origo* que anima o impulso artístico – bem como de sua importância para a nossa sobrevivência diante do cenário pós-histórico emergente. Para tal empreendimento, encontraremos alguns indicativos em *Pós-história*, sobretudo quando o autor se debruça sobre os "meios entorpecentes" utilizados enquanto recurso para atenuar, nos sujeitos, as tensões interpostas pela cultura. Duarte observa que "a possibilidade de decifração das imagens técnicas e, portanto, da

contraposição ao seu efeito programador passa pela discussão sobre as formas de inebriamento na situação pós-histórica" (DUARTE, 2012, p. 218), remontando, por conseguinte, à tese freudiana que, desenvolvida em *Mal-estar na civilização*, sugere que o uso de "substâncias tóxicas" se apresenta como umas das saídas possíveis às decepções, sofrimentos e outras tarefas árduas interpostas pela vida, justamente por serem capazes de nos tornarem indiferentes à realidade.

> Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele [...]. O serviço prestado pelos veículos intoxicantes na luta pela felicidade e no afastamento da desgraça é tão altamente apreciado como um benefício, que tanto indivíduos quanto povos lhe concederam um lugar permanente na economia de sua libido. Devemos a tais veículos não só a produção imediata de prazer, mas também um grau altamente desejado de independência do mundo externo, pois se sabe que, com o auxílio desse "amortecedor de preocupações", é possível, em qualquer ocasião, afastar-se da pressão da realidade e encontrar refúgio num mundo próprio, com melhores condições de sensibilidade. (FREUD, 2010, p. 32-33)

De maneira similar, Flusser dirá que, para além dos instrumentos construídos pelo ser humano para produzir a cultura, ele também "produz instrumentos para escapar à tensão produzida pelos seus instrumentos" (FLUSSER, 2011a, p. 153). As drogas, nesse caso, seriam capazes de atravessar o véu que codifica o mundo rumo ao "concreto", para nele se dissolver a partir de uma vivência sem mediações, aos moldes de uma *unio mystica*. A visão de tal experiência, todavia, aparecerá aos olhos dos sóbrios como contemplação repugnante. Essa repulsa diante do êxtase do ébrio se deve ao fato de que ele revela aos "sãos", todas as "contorções" (todos os recalques) da existência humana frente à edificação da cultura. De outra parte, é preciso ressaltar que a posição assumida pelo inebriado é sobretudo antipolítica, uma vez que este recusa o espaço público, voltando-se unicamente para sua experiência privada. Mas, ainda assim, apresenta-se como um gesto de protesto, observável publicamente, no qual o inebriado "demonstra a possibilidade dos aparelhos serem transcendidos", e, dessa forma, "se assemelha ao gesto do suicida: aponta publicamente para o 'além', não apenas o 'além' da república, mas igualmente o 'além' dos aparelhos" (Ibidem, p. 158).

A arte, por sua vez, demonstra ser um tipo de droga peculiar. Sua caracterização enquanto inebriante se deve ao fato de que ela

possui, como outras drogas, "viscosidade ontológica", ou seja, no glossário flusseriano, a *capacidade de mediar o imediato*. A diferença está no fato de que a arte (I) é capaz de gerar uma *transitividade* entre o imediato e o mediado, ou seja, de resgatar a experiência concreta, privada, codificando-a ou tornando-a publicável no mundo da cultura, modificando, como observa Duarte, "a percepção dos 'dados brutos' (como a matéria prima para a dimensão ontológica da língua) de um modo tal que, ao refuncionalizar a mediação pela cultura, dá a impressão de uma experiência imediata privilegiada da 'realidade'" (DUARTE, 2012, p. 219); além do mais, (II) a arte é droga que possui certa aceitação social, não vista, portanto, enquanto espetáculo nauseante, mas como "beleza". Cabe ressaltar que ambos os aspectos, *mutatis mutantis*, se vistos conjuntamente, assemelham-se à noção freudiana de sublimação, ou seja, essa capacidade da arte em promover um desvio pulsional socialmente aceito, ao tornar manifesto (visível) o inconsciente. Trata-se, portanto, de um movimento:

> [...] que se dirige para o "além" do espaço público rumo ao privado, e que agarra um pedaço do pedaço do espaço privado, "uma experiência imediata", para lançá-lo sobre o espaço público em forma codificada. Tal gesto é *interpretável* de várias maneiras. Como gesto que apanha "ruído" e o transforma em "informação" (interpretação aparelhística esta). Ou como gesto que transforma "experiência" em "modelo". Ou como gesto de sonhador que transforma "fantasma" em "símbolo". A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. A viscosidade ambivalente da arte está na raiz da viscosidade ambivalente da cultura toda. (FLUSSER, 2011a, p. 159)

Ao referir-se à "viscosidade ambivalente" da arte, o filósofo quer indicar o movimento ao mesmo tempo necessário e perigoso em relação à cultura: por meio da produção artística, a cultura pode ser incrementada com novos modelos, experiências etc., mas, concomitantemente, corre o risco de ter desestabilizado o projeto ou programa inscrito em seu funcionamento. Em todo caso, a cultura não pode se furtar de tal movimento, "porque sem tal fonte de informação nova, embora ontologicamente suspeita, a cultura cairia em entropia" (Ibidem, p. 159). É importante destacar que, diante da dimensão aparelhística, cuja tendência é absorver todo e qualquer gesto para o interior dos aparelhos, a arte apresenta-se, segundo Flusser, enquanto gesto inassimilável e, desse modo, enquanto gesto emancipatório, pois "publicar o privado é o único engajamento na república que efetivamente implica transformação

da república, porque é o único gesto que informa". À medida que os aparelhos "permitem tal gesto", colocam em xeque "a sua função despolitizadora"[1]. Em outras palavras, a arte seria capaz de subverter a lógica de funcionamento automático e redundante dos aparelhos, promovendo uma ruptura ao inserir aí elementos até então imprevisíveis. Ao caracterizar a arte enquanto embriaguez (negação da cultura que alimenta a cultura) – processo através do qual o sujeito mergulha em sua experiência concreta e privada para daí extrair e publicar novas formas de vivência –, as formulações de Flusser ainda estão próximas à visão apresentada em *Língua e Realidade*, ou seja, a do processo artístico (criatividade) enquanto coisa transcendental, espontânea, inspirada.

Todavia, em obras como O *Universo das imagens técnicas* e *A Escrita*, surge outra conotação: a da arte vista enquanto jogo ou estratégia, em que o artista assume o papel de um jogador (por meio de aparelhos e programas) cuja meta é variar o repertório da realidade, atualizando-o em novos modelos de vivência. O processo artístico, nesse contexto, é tomado como algo artificial, deliberado, *variacional*, não intuitivo (a partir de uma visão teórico-científica, informática, cibernética etc.) (Cf. FLUSSER, 1998). Para ambos os casos permanece correta a afirmação de que a arte é um esforço criativo *contra* a tendência à desinformação, além de recurso potencial e importantíssimo diante de uma realidade aparelhada. Vejamos alguns dos desdobramentos relativos à assumpção da *arte enquanto artifício*.

Ao assumir o lado *artificial* da arte, diferentemente do que foi posto em outros momentos, o filósofo tem por intenção dessacralizar o que se entende por produção artística, ao mesmo tempo que tenta expandir a concepção do que se entende por arte para além de seus pressupostos tradicionais. Pretende com isso resgatar uma noção de arte que esteja aliada à ciência sob a perspectiva da *techné*. Como reiteradas vezes afirma o autor, a "história da cultura" pode ser descrita como o embate persistente entre o que *é* e o que *deve-ser*, ou seja, um esforço *malicioso* para modificar as circunstâncias objetivas ("naturais") que fazem face à existência humana, para transformar os obstáculos que se encontram lançados, por assim dizer, no meio do caminho *(ob-jectum)*. E o modo pelo qual os objetos são alterados, a forma com a qual os sujeitos superam tais obstáculos, denominar-se-á arte *(techné)*[2].

O termo *techné* designa a capacidade de fazer surgir algo – mais especificamente, a partir da transformação da natureza em algo artificial:

1. Posto que, em sociedade doravante funcionalizada, a escolha dos indivíduos passaria a ser automatizada em função das prescrições dos programas em funcionamento, resultando no entorpecimento da sua faculdade crítica por meio da "programação" do estado subjetivo, cujo escopo é a descaracterização da consciência política.

2. Levando-se em conta que parece não existir muita distinção entre ambos os termos no pensamento flusseriano, como ressalta Andreas Ströhl. Cf. ZIELINSKI (2015, pp. 127-129).

"*techné* significa 'arte' e está relacionada com *tekton* (carpinteiro)" e "a ideia fundamental é a de que a madeira (em grego, *hylé*) é um material amorfo que recebe do artista, o técnico, uma forma, ou melhor, em que o artista provoca o aparecimento da forma" (FLUSSER, 2008a, p. 182). Poder-se-ia dizer, desse modo, que o artista é aquele que, por meio de seu fazer, engana a matéria, subverte as formas naturais: uma alavanca, por exemplo, é uma arte "capaz de enganar a gravidade, trapacear as leis da natureza, ardilosamente", e o artista apresenta-se, sobretudo, enquanto um conspirador malicioso: "ser humano é um design contra a natureza". O termo latino equivalente ao grego, "Ars", resguardará a mesma conotação: "quer dizer [...] 'articulabilidade' ou 'agilidade' e *artifex* ('artista') quer dizer 'impostor'" e "o verdadeiro artista é um prestidigitador, o que se pode perceber por meio das palavras 'artifício', 'artificial' e até mesmo 'artilharia'" (Ibidem, p. 183). Se analisarmos etimologicamente as palavras máquina e mecânica *(mechos)*, correlacionadas ao termo *techné*, veremos que resguarda sentido similar: "Ulisses é chamado *polymechanikos*, [...] "o astucioso" (Ibidem, p. 182).

A arte pode ser compreendida, nesse ínterim, como uma prática deliberada que intenta superar os obstáculos da realidade e, em último caso, refere-se a todo e qualquer artifício capaz de transformar a nossa condição enquanto seres determinados em agentes livres, libertos da submissão da natureza, dos objetos etc. Por consequência, tal processo de artificialização, a do ser humano enquanto artifício realizado e sua consequente implicação sobre os processos materiais da sociedade, *tende* a nos libertar para aquilo que seria o propósito fundamental da existência humana, de acordo com a ética flusseriana: o de que possamos nos voltar sobre nós mesmos: "seremos liberados da negação, do *estar aqui contra*, e liberados para o diálogo, o *estar aqui com os outros*" (FLUSSER, sem data, sem paginação). A telemática, como vimos, será o meio a partir do qual tornar-se-á possível a concretização de tal existência intersubjetiva:

> [...] para, em diálogo com os outros elaborarmos informações sempre novas, e informações imateriais, não negadoras de objetos. As imagens dialogicamente sintetizadas em terminais são disto exemplo precoce. O homem enquanto artifício realizado será elo em diálogo produtor de arte pura. Pois tais informações imateriais sintetizadas, tal arte pura criada deliberadamente por diálogo, não mais será técnica que visa alterar o mundo objetivo a fim de alterar o homem. Será técnica que visa dar sentido à vida intersubjetiva. (Ibidem, sem paginação).

Como a passagem supracitada indica, a artificialização da vida acabará por deslocar paulatinamente a *pré*-ocupação com a cultura material (que pautou o desenvolvimento da humanidade desde o seu início) rumo aos problemas relacionados ao processamento de informações, ou seja, rumo à cultura imaterial. Isso se dará, como apontado, pelo fato de que (I) o trabalho será substituído por aparelhos, mas também porque (II) há um desinteresse crescente na cultura material, que pode ser notado desde a primeira Revolução Industrial, quando a realidade passou a ser inundada por uma maré de objetos que, ao serem reproduzidos de forma incontável e automática, tornaram-se cada vez mais baratos e efêmeros, objetos de mero consumo, úteis até que se esgotem ou se tornem descartáveis. E é justamente essa torrente de objetos desvalorizados (sem "aura") que levaria ao desinteresse pela cultura objetiva em prol de um interesse cada vez maior na cultura imaterial (na informação).

Em suma, a produção de artefatos que visava ao mundo dos objetos (contra os objetos, a fim de transformá-los), em situação futura estará voltada puramente para a modificação de informações, e o artista tornar-se-á um manipulador de códigos, a fim de modificá-los como num jogo deliberado em que novas *estratégias* serão traçadas para a luta do ser humano contra a morte e o esquecimento: "artista não mais é artesão que imprime informações sobre objetos (pedras, telas, palavras, sons musicais ou odores). 'Artista' doravante é jogador que visa situações improváveis no jogo no qual está engajado" (FLUSSER, sem data, sem paginação). Esse ponto já havia sido tangenciado na alegoria do *Vampyroteuthis Infernalis*. Na fábula, Flusser ressalta que a diferença entre o ser humano e o octópode estaria no fato de diferirem quanto aos métodos de preservação e armazenamento da memória, uma vez que ambos estão engajados contra o esquecimento. "Os homens", dirá o filósofo, "confiam um pouco mais que o Vampyroteuthis na permanência dos objetos" (FLUSSER, 2011b, p. 110), de modo que, ao longo de sua história, toda vivência se realiza *para* um determinado objeto (seja ele o mármore, o bronze, o papel, os sons, a língua):

> E todo objeto que o homem encontra no seu caminho rumo à morte contém implicitamente as categorias que permitem articular determinadas vivências: determinado sentimento, pensamento, valor, desejo. Não é que o homem passe primeiro por uma vivência qualquer, e depois procure por um objeto apropriado para nele exprimi-la. O homem vivencia, desde já, em função de determinado objeto. Vivencia como escultor de mármore,

> como orador ou escritor português, como músico, como produtor de filmes [...]. // Surge destarte *feedback* entre homem e objeto, no curso do qual o homem vai informando o objeto, e vai sorvendo vivências nele que vai novamente utilizar para informar o objeto. Tal *feedback* é a essência da arte. (Ibidem, p. 111)

O interesse do Vampyroteuthis, por sua vez, não está em informar objetos. Para o octópode a confiança na permanência do mundo dos objetos é irrisória, de forma que a sua atividade criadora, a maneira pela qual ele armazena vivências adquiridas, transpassa os objetos e se dirige fundamentalmente rumo ao outro, pois é na luta contra o outro que ele se realiza: "tal *feedback* entre emissor e receptor, tal diálogo, é a essência da arte do Vampyroteuthis" (Ibidem, p. 114). Ao se servir de luzes, cores e nuvens de sépia, esses *media* "efêmeros e transpassáveis" (*quase*-imaterialidades) produzidos por suas próprias glândulas, o Vampyroteuthis procura informar o outro, a memória do outro. Esse deverá ser, *mutatis mutantis*, o modelo futuro do artifício humano. Como aponta Flusser, "[...] na medida em que a arte humana diverge da vampyrotêuthica, ela é empresa confusa e indisciplinada, e na medida em que a arte humana vai adquirindo autoconsciência e disciplina, vai convergir com a arte do Vampyroteuthis" (FLUSSER, 2011b, p. 118). Ou seja, a autoconsciência da arte humana se dará quando o interesse dos seres humanos não mais se desviar para os objetos, mas para o outro. Isso revelaria, ainda, que a história da arte foi, até agora, uma história de mal-entendidos, pois fazer arte é, de acordo com o filósofo, realizar teoria da comunicação.

Entretanto, a maneira pela qual o octópode dispõe de sua arte é *estratégia* que visa, por meio da sedução e do engano, incutir (copular) violentamente informações. Isso não é, obviamente, uma exclusividade da arte vampyrotêuthica, caso tomemos o modo de funcionamento da cultura de massa. Mas, se observada de um ponto de vista diferente, em que o outro não mais seja "apenas o adversário a ser violentado para ser informado, mas também aliado que informa junto conosco", a noção mesma de *estratégia* ganha nova significação, qual seja, a do engajamento conjunto, cujo propósito é dispor, de modo sempre renovado, os termos da realidade na luta contra o *deixar-de-ser*, isto é, contra o esquecimento e a *des*informação. "Estratégia", define o filósofo, "é o grito de guerra que o homem lança na cara do universo, é ela arte que o homem manhoso, (o homem verdadeiro, humano), emprega para

enganar o mundo" (FLUSSER, sem data, sem paginação).

Se a estratégia adotada pelos seres humanos no campo da cultura material se voltava contra os objetos, a fim de de informá-los para que, em sua durabilidade, os artefatos persistissem à desintegração, armazenando e transmitido informações ao longo do tempo, no campo das memórias eletromagnéticas (que, segundo Flusser, são muito mais resistentes à entropia do que a argila, o mármore ou bronze[3]) e da produção das imagens sintetizadas, a estratégia assumida deverá ser outra: desenvolver técnicas que manipulem as regras do jogo dos códigos existentes. Mas não apenas dos códigos pós-alfabéticos, uma vez que o filósofo aponta também para as possibilidades abarcadas pelas novas técnicas de manipulação dos seres vivos, como o mostra a revolução biotécnica[4].

Os processos de artificialização da vida, vistos dessa perspectiva, tornam-se altamente intensificados, já que a vida deixará de ser o resultado da "estúpida automaticidade do processo vital" e passará a ser o resultado da combinação deliberada e sempre renovada de novos elementos. A artificialização dos processos biológicos já pode ser notada, como observa Flusser, nos "métodos da contracepção, na inseminação artificial, e um pouco mais tarde na incubação 'in vitro'", técnicas que libertam a mulher para o gozo da sexualidade, fazendo com que o ato sexual assuma outra conotação: "passará a ser ele arte, técnica pura, jogo puro" (Ibidem). Das possibilidades antevistas por tal arte deliberada, pode-se elencar também modificação da certeza da morte em "acidente tecnicamente evitável", o que resultará em alteração radical da nossa forma de *estar-no-mundo*: em suma, a vida passará a ser vista enquanto código passível de ser computado, de *deliberação*, em um jogo cujas regras poderão ser alteradas (bem como, por desdobramento, as regras do amor e da morte).

> A nova revolução cultural se deve a técnicas que manipulam, (entre outras coisas), as regras do jogo do qual os seres animados, (plantas, animais e homens), são situações fenomenalizadas. São técnicas que ultrapassam o aspecto fenomenal do outrora chamado "real", para penetrarem o campo relacional concreto sobre o qual os fenômenos repousam. Por isto "arte" e "ciência" deixam de ser atividades que estudam e manipulam fenômenos, e passam a ser atividades que mergulham deliberadamente no campo relacional para brincarem com suas virtualidades. Arte, técnica e ciência em geral se "imaterializam" [...]. "Imaterializam-se" sobretudo porque "artefato" não mais significa "obra", e passa a significar "estratégia de jogo". (FLUSSER, sem data, sem paginação)

3. Não haveria, contudo, consistência para tal afirmação, isto é, de que as memórias eletromagnéticas são mais "perenes" que em outros suportes. Sobretudo se considerarmos que a imaterialidade da memória se dá em termos, já que as "nuvens" possuem, ao fim e ao cabo, materialidade concreta (por exemplo, localizam-se em uma sala de armazenamento de dados hermeticamente fechada em algum lugar do Vale do Silício).

4. No tocante à definição flusseriana do termo "código", Müller-Pohle defenderá a perspectiva de que apenas "o tecido de símbolos inteiramente criados pelo homem", ou seja, os produtos da cultura, poderiam ser denominados "códigos", excluindo, portanto, o "código genético". Cf. ZIELINSKI (2015, p. 110). Todavia, no conjunto de palestras "Artifício, Artefato e Artimanha", bem como no ensaio "Arte Viva", Flusser, não apresenta essa distinção, tratando por código todo e qualquer elemento que possa ser manipulado artificialmente.

Diante desse novo contexto "operacional" da arte enquanto artifício, a figura do *poietés* (no largo espectro que esse termo possui no contexto flusseriano) não mais deverá ser considerada *apenas* sob o viés de um tradutor de silêncios, tal como fora outrora caracterizada[5]. Doravante, poeta é o técnico dos códigos pós-alfabéticos. É, sobretudo, *informador* e *permutador*, duas qualidades, que, em conjunto, ressaltam a capacidade do artista não apenas em produzir novos ruídos (ponto de vista transcendente), mas também de, através do auxílio de aparelhos e programas, variar as informações a partir dos modelos de realidade existentes, como, por exemplo, a criação biotécnica de "seres que sintetizam características zoológicas com botânicas" (FLUSSER, 1998, p. 86), ou então, a criação de obras a partir do "jogo do acaso da permutação", no qual o papel do artista é o de escolher, dentre os processos computados, aqueles que lhe sejam mais apropriados – nesse caso, o artista passaria a ser um filtro ante os processos automatizados de criação[6]. Como observa Flusser,

> O novo poeta, munido de aparelhos alimentados digitalmente, não pode ser tão ingênuo. Ele sabe que tem de calcular sua experiência, decompô-la em átomos de experiência, para poder programá-la digitalmente. E, nesse cálculo, ele deve averiguar o quanto sua experiência já seria pré-modelada por outras. Ele não se reconhece mais como "autor", mas como permutador [*Permutator*]. Também a língua que ele manipula não lhe parece mais material bruto que se acumula em seu interior, mas ele a vê como um sistema complexo que lhe chega para ser permutado por ele. Sua atitude em relação ao poema não é mais a do poeta inspirado e intuitivo, mas a do informador [*Informator*]. Ele fundamenta-se em teorias e não faz mais poesia empiricamente (FLUSSER, 2010, p. 88).

Cabe notar, uma vez mais, a semelhança evidente da concepção de arte variacional em Flusser, bem como das transformações desencadeadas pelo assentamento da cultura imaterial, com a teoria estético-informacional de Abraham Moles. Para o pensador francês, "a arte permutacional [...] repousa sobre uma combinação de elementos simples propondo um campo de possíveis e um algoritmo a ser explorado"; desta feita, "a função do artista torna-se intelectualizada, seu contato com a matéria, antes essencial, perde a sua importância e ele se apoia enormemente sobre as novas técnicas de ação sobre a natureza" (MOLES, 1968, p. 76). O trabalho do artista será baseado cada vez mais na sequência controlada de informações: "eles fabricam programas" (Ibidem, p. 76). Moles ressalta também um novo papel para o *esteta* como "homem de laboratório", o qual, em conjunto

5. Como adendo, no manuscrito intitulado "Jogos", redigido ainda no período de permanência no Brasil e no qual Flusser atentava para um modelo de ser-no-mundo baseado na figura do jogador *(homo ludens)*, o poeta será caracterizado como um "aumentador de repertórios", ou seja, enquanto ente capaz de transformar ruídos e incorporá-los no universo dos jogos (a língua, a ciência da natureza, a música a pintura etc.).

6. "O fato é que no futuro não teremos mais de tomar decisões, mas preservaremos o direito de revogar as decisões tomadas automaticamente: o direito do 'não', do veto. Ora, pois é precisamente este direito de dizer 'não', o de vetar, que constitui a liberdade – porque 'decidir' não é dizer 'sim' para determinada alternativa, mas dizer 'não' a todas as demais alternativas." (FLUSSER, 2008b, p. 137).

com os produtores de arte, deverá definir as "regras de percepção da originalidade nas obras, os mecanismos sociodinâmicos de difusão, as leis combinatórias, algoritmos da programação de máquinas" (Ibidem, p. 78). Segundo Campanelli, o que se estabelece é uma cultura do *remix*:

> [...] qualquer diálogo pressupõe a existência de informações contidas em alguma memória, armazenadas por meio de um discurso que as pronunciou (transmitiu). Em outras palavras, o ponto estabelecido por Flusser é que toda informação é uma síntese de informações anteriores; [...] a partir desse pressuposto, ele afirma que os seres humanos não criam, mas jogam com informações precedentes. (CAMPANELLI, 2015, p. 109, tradução minha)

Em linhas gerais, a história da cultura se converte aqui na história do desenvolvimento de técnicas (ou artes) capazes de investir os seres humanos da posição de agentes libertos do determinismo da realidade. Tal processo desembocará, acredita Flusser, em uma completa artificialização do mundo e do ser humano. Entra em cena um novo grau de desenvolvimento da cultura, rumo à imaterialidade, na qual o ser humano passará a ser artífice capaz de manipular (programar) radicalmente o mundo, de agora em diante visto como conjunto de dados ou informações.

Ao final, diante das diferentes concepções da arte na obra de Flusser, acreditamos não haver propriamente uma ruptura radical em seu pensamento. De seus escritos iniciais, voltados para uma ontologia da arte, passando por uma transição existencial que percebe, nas mutações do tecido social, um elevado grau de aparelhamento, culminando, por fim, em uma visão estética mais "tecnicista" – em todos esses momentos encontraremos uma preocupação que justifica o seu propósito, qual seja: o de evidenciar uma arte que provoque um descolamento/deslocamento do real. Se bem analisada a morfologia aqui apresentada, poderíamos arriscar que os escritos finais se conectam aos escritos iniciais, pois apresentam o mesmo movimento: se antes o poeta-artista mergulhava no silêncio para retraduzi-lo em realidade, também o artista "programador" faz a sua incursão, por meio dos aparelhos, no *nada* irrealizado, na *zerodimensionalidade*[7]. Continuaria, portanto, a executar um movimento exotérico ao explorar, nessa zona abismal, novas possibilidades de incrementar a trama da realidade.

7. Quando se refere à zerodimensionalidade, Flusser propõe uma interpretação filosófico-existencial do universo descrito pela teoria quântica enquanto realidade vazia, *sem chão*, constituída por pontos dispersos no vazio – enfim, realidade abismal-absurda. A zerodimensionalidade ou "vazio fundamental", acredita o filósofo, é o espaço através do qual uma nova imagem do mundo poderá ser constituída, ao modo de uma ficção, com o auxílio de aparelhos capazes de sintetizar ou *manipular* essa (pré-)realidade em mundos possíveis.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa** / trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança** / trad. Nélio Schneider. São Paulo: Contraponto Editora, 2005, v.1.

CAMPANELLI, Vito. **L'utopia di una società dialogica**. Vilém Flusser e la teoria delle immagini tecniche. Luca Sossella Edizioni, 2015.

DUARTE, Rodrigo. **Pós-história de Vilém Flusser**: gênese-autonomia-desdobramentos. São Paulo: Annablume, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Artifício, Artefato, Artimanha**. Manuscrito cedido pelo Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Sem data, sem paginação.

FLUSSER, Vilém. **Língua e Realidade**. São Paulo: Herder, 1963.

FLUSSER, Vilém. **Ficções Filosóficas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2008a.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008b.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história:** vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011a.

FLUSSER, Vilém. **Vampyroteuthis infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011b.

FLUSSER, Vilém. **The Surprising Phenomenon of Human Communication**. Metaflux Publishing, 2016.

FREUD, Sigmund. Mal-estar na civilização / trad. P. C. Souza. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas de Sigmund Freud.** São Paulo: Cia das Letras, 2010, v. 18, pp. 13-122.

MOLES, Abraham. L'esthétique experimentale dans la nouvelle société de consommation. **Bit 1:** the theory of informations and the new aesthetics, n.1, 1968, pp. 69-78.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus** / trad. José A. Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

ZIELINSKI, Sigfried. et al. (orgs.). **FLUSSERIANA:** an intellectual toolbox. Minnesota: Univocal, 2015.

Thiago Reis é Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018), Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011). Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Uberaba. Desenvolve pequisas na área de Estética e Filosofia da Arte, com ênfase no pensamento contemporâneo.

Artigo recebido em 1 de abril de 2019 e aceito em 4 de agosto de 2020.

178
Fábio Luiz Oliveira Gatti
Por mais tempo afogado:
considerações sobre *Le Noyé*,
de Bayard

179
ARS
ano 18
n. 39

Fábio Luiz Oliveira Gatti*

Por mais tempo afogado: considerações sobre *Le Noyé*, de Bayard

For more Time Drowned: Considerations on *Le Noyé*, by Bayard

Por más tiempo ahogado: consideraciones acerca de *Le Noyé*, de Bayard

Artigo Inédito

Fábio Luiz Oliveira Gatti
0000-0002-9733-4474

palavras-chave:
fotografia; morte; performatividade; simulação; *Pathosformeln*

Ao perceber, no autorretrato como um homem afogado, de Bayard, certa semelhança entre a pose corporal de sua fotografia e de outras produções visuais engendradas ao longo da história ocidental, estruturou-se um painel com 27 imagens baseado no conceito warburguiano de *Pathosformeln* para discutir as transformações diante da confrontação com a morte na sociedade ocidental, estudadas por Huizinga, Ariès e Morin. Por outro lado, a análise de Poivert sobre as relações dessa fotografia com o teatro, a biografia de Chatterton e a pintura da morte do poeta possibilitou pensar as noções de jogo, de ritual e de performatividade, presentes em Schechner; o caráter forjado da poesia chattertoniana, discutido por Groom; e a forte simulação desse afogado a partir de Baudrillard.

keywords:
Photography; Death; Performativity; Simulation; *Pathosformeln*

Upon realizing a resemblance between the body´s pose in the photographic self-portrait of Bayard as a drowned man and other visual productions made throughout Western history, a twenty-seven-image panel guided by the Warburguian notion of *Pathosformeln* was elaborated to discuss the transformations of Western society in confronting death, studied by Huizinga, Ariès and Morin. On the other hand, Poivert´s analysis on the relation of this photography with theater, the Chatterton biography, and the painting of the poet´s death has made it possible to think about the notions of play, ritual and performativity, present in Schechner; the forged character of Chattertonian poetry, discussed by Groom; and the strong simulation of this drowned man, based on Baudrillard´s thought.

*Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.148976

CC BY

Percibiendo, en el auto-retrato de Bayard cómo un hombre ahogado, una semejanza entre la pose corporal en la fotografía y producciones de la historia occidental, fue estructurado un panel con 27 imágenes basado en el concepto warburguiano de *Pathosformeln* con fines a discutir los cambios en la confrontación de la muerte en la sociedad occidental, estudiados por Huizinga, Ariès y Morin. Además, el análisis de Poivert de las relaciones de Bayard con el teatro, la biografía de Chatterton y la pintura de su muerte ha posibilitado reflejar acerca del juego, lo ritual y la performatividad, presentes en Schechner; del carácter forjado de la poesía chattertoniana, discutido por Groom; y de la simulación de eso ahogado, a partir de Baudrillard.

palabras clave:
fotografía; muerte; performatividad; simulación; *Pathosformel*

Bayard e as relações com a morte e com Chatterton

Hippolyte Bayard (1801-1887) produziu, em 1840, uma série de três fotografias intitulada *Le Noyé*. Seus autorretratos como um homem afogado levantam ainda hoje inúmeras discussões no campo da visualidade fotográfica. No entanto, na maioria dos livros de história e teorias da fotografia e da arte, a abordagem realizada desse trabalho em específico centra-se no campo da anedota, como já esperado de uma historiografia da ciência herdeira do positivismo. O ponto mais incoerente dessas análises está, contudo, no argumento de que Bayard – considerando-se as imagens e o texto presente em uma delas – estaria unicamente a reivindicar os louros do seu método de feitura fotográfica junto à daguerreotipia.

Nesse sentido, é bastante álacre a reflexão de Poivert (2015, pp. 40-41) sobre a fotografia desse afogado não como um protesto ressentido em relação ao descaso ou abandono do Estado francês, mas sim como uma estratégia criativa que, em pleno século XIX, inaugura a exploração da pluralidade do universo fotográfico, cuja utilização e reconhecimento se fizeram possíveis somente a partir dos anos 1960[1]. Poivert considera o texto manuscrito de Bayard enquanto elemento plausível para a legitimação de seu autorretrato como a "primeira ficção" da história da fotografia, ao tratar imagem e texto como uma coisa só. O autor explica ainda, em outro livro, que, na imagem-performance, a questão não gira em torno do registro de uma performance, mas antes no sentido "da execução linguística que associa uma palavra a um ato", o que "significa produzir uma imagem como se efetuar um gesto" (POIVERT, 2011, p. 213, tradução nossa). Isso posto, fica mais fácil compreender o caminho teórico realizado por Poivert ao incorporar em seu discurso o conceito de *performativo*, originário dos estudos da filosofia da linguagem de John Austin (1911-1960). Apesar dos problemas existentes entre proferimentos constatativos e proferimentos performativos[2], a ideia de fazer algo com palavras é amplamente importada pelas humanidades, seja nas artes visuais, na dança, no teatro, e ressignificada para o "fazer algo com imagens". Assim, o entendimento de que "a imagem é também, sobretudo, uma forma de experiência do mundo" (POIVERT, 2011, p. 213, tradução nossa) enfatiza a capacidade da encenação enquanto existência concreta.

Um importante dado a ser considerado é o fato de que o texto

1. Vale ressaltar que a primeira monografia sobre Bayard foi escrita por Joseph-Marie Lo Duca e publicada com o nome do fotógrafo estudado, em 1943. Tem-se, portanto, um lapso temporal de 103 anos para que as imagens de Bayard começassem a circular. Entretanto, é apenas no momento em que surge a *Body Art* e outros movimentos das artes do corpo, como o Fluxus e o Acionismo Vienense, que as teorias sobre a performance começam a se delinear mais profundamente, possibilitando hoje um olhar atualizado sobre as proposições artísticas do passado.

2. Por não ser foco do texto, os problemas teóricos de Austin podem ser melhor esclarecidos no capítulo do livro de Ross indicado na bibliografia complementar.

não é o verso da imagem, pois "o cadáver do Senhor que você vê no verso é aquele do Sr. Bayard"[3]; o que implica um jogo entre texto e imagem, entre apresentação e representação, entre registro e acontecimento, entre realidade e imaginário. O uso da primeira e da terceira pessoa do singular inscreve uma discussão acerca do conceito de *simulação*, o qual também se faz presente na imagem, uma vez que "simular é fingir ter o que não se tem" e se refere especificamente a uma ausência (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Ao apresentar textual e imageticamente a si próprio como sendo outro, Bayard questiona a diferença entre o verdadeiro e o falso: ele está simultaneamente morto e vivo. O jogo entre essas duas categorias, do válido e do ilusório, "convém bem às imagens conceituais, nas quais uma de suas especificidades é justamente manifestar a suspensão de valor" (POIVERT, 2015, p. 46, tradução nossa). Ou, como bem explica Schechner (2002, p. 117, tradução nossa), "a simulação não é nem fingimento e nem imitação. Ela é uma replicação de... si mesma em outra"; muito próxima talvez do significado da dança macabra mais antiga, na qual o dançarino, vivo, duplicava-se em sua singularidade para se tornar, também, a imagem de si próprio morto (HUIZINGA, 2010, p. 235).

Levando em consideração a forma de experiência do mundo, pode-se aproximar a intenção de Bayard das relações com a performatividade e com o jogo. Tanto em Schechner quanto em Poivert a estrutura de uma ação performativa se distingue da performance justamente pelo fato de poder ser produzida sem público, na intimidade da vida diária, ou seja, pelo entendimento de que "as performatividades são uma parte ativa da 'vida real'" (SCHECHNER, 2002, p. 110, tradução nossa). Assim, o gesto, a encenação e a performance devem ser apreendidos não como espetáculo e sim como uma saraivada cujo propósito é o desvelamento do ordinário, desse vigor íntimo da vida como ela é; não porque dela recortou-se a realidade, mas, ao contrário, porque se acrescentou no real um pouco mais de vida.

Ao romper com a representação, porquanto sua imagem é uma simulação, Bayard propõe partir

> do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BAUDRILLARD, 1991, p. 13)

3. Frase inicial do texto escrito por Bayard na frente de uma das três fotografias.

O conflito exordial entre presença e ausência, promovido por *Le Noyé*, não era caro ao discurso em voga acerca da fotografia na sociedade francesa da primeira metade do século XIX; talvez por isso tenha sido preciso mais de um século para se voltar a enfrentá-lo. A Academia de Ciência francesa, bem como todos os envolvidos no processo da legitimação da fotografia frente às descobertas de Daguerre, estava ocupada demais com suas odes à verdade, à transparência e com "o lápis da natureza"[4].

O fato de Bayard simular sua morte por meio da palavra e da imagem oferece a possibilidade de pensar sua fatura como mais próxima da sátira literária – a qual vinha sendo desenvolvida mais fortemente com a elaboração de caricaturas da sociedade francesa desde os anos 1830 –, mas ainda conectada à antiga dança macabra, visto que, de acordo com Huizinga, a morte era também uma sátira social (HUIZINGA, 2010, p. 236). Poder-se-ia arriscar uma aproximação do fazer artístico de Bayard com a κωμῳδία (*komoidia*), em razão dos tipos de temas e do modo como eles eram abordados no teatro antigo. Nas comédias gregas antiga e intermediária, o discurso era direcionado ao ataque direto às pessoas notáveis, recorrendo-se a seus nomes verdadeiros; porém, o que as diferencia é a ausência do coro na intermediária. Com a comédia nova surge então a comédia de maneiras, um modo de satirizar o comportamento social, sobretudo o da classe dominante. Assim sendo, é provável que a intenção de Bayard não fosse a de requisitar um lugar ao sol, segundo comumente se afirma, mas, antes, satirizar e criticar o próprio sistema do Estado francês, visto o jogo existente entre as pessoas verbais usadas, a encenação performativa e o apontamento textual dos nomes da Academia e do Rei.

Em tempo, é preciso pontuar a visão de Poivert sobre o trabalho de Bayard como um drama[5], visto sua proximidade com o teatro moderno: "ele não constrói esta imagem sem refletir precisamente a influência da invenção da fotografia sobre o teatro reformado" (POIVERT, 2016, p. 109). No que diz respeito à cronologia histórica, a existência de um teor dramático não está afastada, pois o sentimento de fracasso "está na origem do clima de depressão que se alastra nas classes remediadas das sociedades industriais" (ARIÈS, 1989, p. 38). Esse sentimento contemporâneo, como explica Ariès, se faz presente cada vez mais cedo na vida do adulto. Embora se reconheça a existência desse clima, bem como a legitimidade da reflexão de Poivert, admite-se haver uma

4. *The pencil of nature* é o nome do livro feito por Talbot a partir de sua descoberta de um sistema negativo-positivo, em papel, na Inglaterra. Talbot perseguia também a representação do mundo natural com objetividade e, diverso ao daguerreotipo, cria um sistema capaz de reproduzir a mesma imagem irrestritamente a partir de um negativo.

5. Trata-se da referência do próprio Poivert a um texto de 2002 de sua autoria, citada por ele nesse artigo de 2016, o que explica suas preocupações serem anteriores aos outros textos aqui utilizados, e não posteriores. O autor não exclui a presença do riso e do humor, considerados inaugurais no trabalho de Olympe Aguado e explica: "o riso é moderno, e a imagem encenada, por seu caráter artificial, inventa de uma certa maneira o burlesco em imagem" (POIVERT, 2016, p. 110).

inscrição cômica, debochada e satírica em Bayard. Inclusive, em suas reflexões, o próprio Poivert acredita no insucesso mais como uma força propulsora à criação do que à exaltação de um sentimento dramático, de fracasso, ou mesmo causa de amargura, visto que a proposta de reabilitação do nome de Bayard no *hall* dos pioneiros do descobrimento da fotografia e sua recusa em integrar esse lugar se deram ainda no século XIX, por volta de 1850 (POIVERT, 2015).

A sátira de Bayard é desenhada no segundo parágrafo, no qual critica a postura do governo em relação ao montante financeiro destinado a Daguerre, e particularmente explícita na surpresa da exclamação: "Ó, instabilidade das coisas humanas!". Em seguida, fala sobre o tratamento recebido dos artistas, dos eruditos e dos jornais, os quais nem se ocupavam mais dele. Fato esse que promoveu a exibição de seu cadáver por vários dias no necrotério. Por fim, convida: "Senhores e Senhoras, passemos a outros por temor de que seu olfato seja afetado, pois a figura do Senhor e suas mãos começam a apodrecer"[6]. O epílogo de sua sátira induz a conjeturar acerca do tratamento concedido pelas estruturas de poder a pessoas importantes à história do país, como são os casos de Antoine Lavoisier (1743-1794) e Jean-Paul Marat (1743-1793), no século anterior ao seu[7]. "Passemos a outros" ressalta as manobras de interesse das estruturas de poder em relação à sociedade. É nesse aspecto que se pode falar de uma crítica política no discurso textual e imagético de Bayard, bem como da noção de perecibilidade, oriunda do final da Idade Média, diante da qual era impensável "enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração" (HUIZINGA, 2010, p. 221).

Poivert escreve sobre o suicídio ter se tornado uma moda em Paris na época de Bayard: "o afogamento é a moda suicida então em voga, e a visita ao necrotério – onde anônimos são apresentados aos transeuntes atrás de vidros, a fim de que possam ser identificados –, um passatempo tão mórbido quanto banal" (POIVERT, 2015, p. 39, tradução nossa). Nada estranho para uma sociedade na qual o cemitério já tinha sido um lugar de passeio, comércio, flerte e outras atividades, como foi o caso do Cemitério dos Inocentes, em Paris. Um verdadeiro ponto de encontro. Frequentado por pobres e ricos, comerciantes, ambulantes, monges mendicantes, prostitutas, o local era tido como o melhor para se ficar à toa. Em função da grande quantidade de pessoas que morriam diariamente, as ações de sepultamento e exumação eram

6. Os dois últimos trechos entre aspas se referem ao texto escrito por Bayard, que acompanha a imagem de seu autorretrato. O texto está disponível no site da Société Française de Photographie. Disponível em: https://sfp.asso.fr/blog-collection/public/FRSFP_0024IM_269_H_001.jpg. Acesso em: 22 mai. 2018. Tradução nossa.

7. Lavoisier foi executado na guilhotina como resposta aos anseios da Revolução Francesa, sobretudo após a publicação de uma nota no jornal *L´Ami du peuple* que ligava o pai da química moderna ao sistema da *Ferme Général*, tão odiado pelos que ocupavam o poder naquele momento. Lavoisier já era reconhecido, mas sua morte e o modo como seu cadáver foi tratado parecem dialogar com o mesmo descaso levantado por Bayard. Ironicamente, o feitiço se voltou contra o feiticeiro, e Marat, cujas incitações jornalísticas levaram Lavoisier à guilhotina como um "inimigo do povo", foi assassinado pela Sra. Corday, de partido e ideologia contrários aos seus, enquanto estava imerso na banheira para cuidar de uma doença de pele. Ocorre, tanto com Lavoisier quanto com Marat, a supervalorização dos seus nomes e caráteres para, em seguida, serem banidos em razão das mudanças ocorridas nas estruturas do poder sociopolítico e, posteriormente,

constantes, tornando o convívio entre vivos, ossos e cadáveres em estado de decomposição um tanto trivial. Naquele cemitério, ainda, reuniam-se procissões e festividades (HUIZINGA, 2010). A morte, na Idade Média, era familiar a todos e, portanto, inseparável da vida. Não era impressionante às pessoas daquele tempo o convívio com tal "espetáculo dos mortos", em que a superfície era tomada por ossos expostos: o "fascínio do corpo morto, tão intenso no séc. XVI e depois na época barroca, mais discreto no séc. XVII, exprime-se no séc. XVIII com a incidência duma obsessão", cujos respingos alcançaram grande parte do século XIX (ARIÈS, 1989, p. 92).

Ainda segundo Poivert, Bayard manteve relações muito próximas com o teatro[8] em decorrência de sua amizade, desde a infância, com Edmond Geffroy (1804-1895), cuja consagração como ator se deu pela sua atuação como personagem principal em uma peça homônima ao livro de Alfred de Vigny, *Chatterton*. Fato esse que, de acordo com o autor, pode ter servido de modelo para Bayard imaginar seu autorretrato como um afogado, analogamente à gravura de Edward Orme (1775-1848) intitulada *A morte de Chatterton*. A conexão com o teatro, mais especificamente com o *tableau vivant*, não era particular a Bayard. No capítulo *"Amateurs Éclaires et Tableaux vivants"*, Poivert mostra como essa prática de encenação percorreu o ideário fotográfico do século XIX, dos amadores aos já considerados profissionais da fotografia, muito embora o paladar do público tenha sido efetivamente conquistado pelos modelos oriundos das Belas Artes: paisagens, naturezas mortas e retratos (POIVERT, 2015).

A intimidade de Bayard com o teatro e, consequentemente, com Chatterton por meio de seu amigo Geffroy é, sem sombra de dúvidas, uma grande influência. Porém, precisá-la como único catalisador para seu autorretrato é impossível. Seria uma sofrível redução encarar a potência artística elaborada por Bayard como mera imitação do tema. Acontece que, de acordo com os estudos da época, o poeta britânico teria se suicidado aos 17 anos em razão de um amor não correspondido e da falta de reconhecimento artístico, o que lhe rendeu a alcunha de *marvellous boy*[9] e o lugar de grande herói trágico de todo o Romantismo. Os românticos franceses o adotaram como exemplo, e o ponto crucial dessa veneração se explicitou no livro de Vigny, adaptado como espetáculo teatral. As questões sobre a morte de Chatterton, inscritas sob as rubricas do suicídio, da pobreza, do não

serem de novo reconhecidos pelo governo – o qual, por sua vez, encomenda celebrações de diversos tipos para realocá-los na história.

8. No livro *Burning with Desire:* The Conception of Photography, escrito por Geofrey Batchen em 1997, o autor defende o interesse de Bayard pelo teatro e sua proximidade com o Comédie-Française.

9. Foi William Wordsworth (1770-1850) quem concedeu a Chatterton tal denominação.

reconhecimento intelectual e das dificuldades biográficas, são loquazes argumentos certificatórios às escolhas de Bayard, tendo em vista seu discurso texto-imagético.

Todavia, conforme já sinalizado, deve-se atentar para a existência do teor satírico, crítico e debochado como elemento integrante de sua carta-imagem de suicídio, de modo que a compreensão de suas fotografias não se restrinja apenas ao âmbito de sua vida privada, mas, ao contrário, que seja ampliada para o contexto social que envolve o artista. Por esse motivo, sugere-se olhar para outras relações e, dentre elas, algumas previamente esboçadas: a replicação de si em outro (simulação); as diferenças entre os padrões visuais e de pose na fotografia de Bayard e na gravura de Orme; a proximidade da pose e de elementos da cena com algumas pinturas sobre a lamentação de Cristo, com a morte de Marat, com as gravuras das mortes de Sêneca e de Sócrates, com o assassinato de Príamo pintado em terracota e com o encontro com os êxtases de São Francisco, Santa Teresa e Santa Maria Madalena; e a constituição do jogo como pensamento.

Não obstante, é apenas a partir da primeira década dos anos 2000 que os relatos disseminados acerca da vida, da morte e do reconhecimento de Chatterton como poeta são revelados por Nick Groom como sendo fantasiosos. O autor sinaliza a terapêutica empregada pelo poeta para tentar se curar de uma doença sexualmente transmissível com o uso de arsênico. Segundo ele, Chatterton se enganou na dosagem do tratamento, acabou por ingerir uma quantidade superior à prescrita e por isso morreu. Contudo, a existência de certos versos suicidas em seus poemas foi determinante para que sua morte fosse assim interpretada. De outro lado, a pesquisa revela ainda que a vida do *marvellous boy* não tinha sido de dificuldades financeiras, considerando que o recebimento dos lucros advindos de sua poesia lhe foram suficientes a uma vida confortável (GROOM, 2005, pp. 116-125).

É interessante desfazer as anedotas em torno de Chatterton para evidenciar a necessidade da construção de um modelo a ser seguido, de um exemplo especular a quem se assemelhar. Para Baudrillard (1991, p. 34), "o que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa". Daí a simulação não ter nada a ver com o falso ou o enganoso. Para o autor, tanto o real quanto o verdadeiro não podem mais ser alcançados enquanto objetos por si próprios; logo, trata-se não de um fingimento acerca do real ou

da verdade, isto é, de dissimular, e sim de modelos sem realidade e sem origem, portanto, hiper-reais (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Isso porque o entendimento de Baudrillard é destinado a perceber o simulacro como predecessor do real, porquanto por trás dele não há nada.

"Assim, em toda parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo mesmo" (Ibidem, p. 34) e, para percebê-lo, basta olhar novamente o modelo romântico provido por Chatterton. Sob esse aspecto, há algo pululante nos comentários de Groom sobre o caráter da falsificação (*forgery*) em Chatterton, diverso de outros comentadores. Ao autor interessa pensar essa palavra distante do seu aspecto pejorativo e próxima "da distinção da falsificação como um ato criativo" (FEJÉRVÁRI, 2012, p. 282), sem estendê-la aos aspectos legais ou médicos. Apesar de reconhecer que a palavra *forgery* carrega consigo uma duplicidade inerente entre o positivo e o negativo, sua escolha por encará-la a partir da raiz *forge* (forjar) permitiu-lhe compreender a ação poética de Chatterton para além do falso – assim como o fez Poivert com Bayard – e, desse modo, é possível assegurar que ambos os artistas tenham forjado seus trabalhos no sentido de construí-los.

E é especialmente esse aspecto construtivo, de uma ação forjada que ultrapassa o falso, o que demarca o simulacro. No caso do poeta britânico, ele foi duplamente replicado: primeiro por ele mesmo, deliberadamente, ao assumir o nome de um monge do século XV como autor de seus poemas e, depois, pelos outros que escreveram sua história de vida e morte. Em Bayard também se está diante de uma dupla replicação de si, ora no texto, ora imageticamente. Existe, nesses dois artistas, uma intencionalidade objetiva, um interesse afastado da mimese, da representação: "uma simulação não é uma farsa, mas algo em que a aparência em si é a realidade" (SCHECHNER, 2002, p. 118, tradução nossa), pois "a ilusão já não é possível porque o real já não é possível" (BAUDRILLARD, 1991, pp. 29-30). Apesar do suposto pessimismo baudrillardiano, a sua hiper-realidade tem uma característica bastante profícua: a possibilidade do plural, do diverso; a promessa a todas as pessoas de serem criadoras de seu próprio mundo. A vida real sendo inexistente, encontra-se a vida possível. A simulação é uma estratégia de dissuasão porque operada no real.

Bayard para além de Chatterton

Um dos pontos mais enfáticos da arte contemporânea tem sido esgarçar as fronteiras do pensamento por meio de estratégias visuais oriundas, principalmente, do fazer artístico e não da teoria da arte em si. Então, nota-se que o produto da arte desestabiliza as normas vigentes, não para negar o padrão, mas para pensá-lo, confrontá-lo. Baudrillard entende a simulação e o simulacro a partir do conto borgesiano chamado "Do rigor da ciência"; Groom pensa a abertura das acepções linguísticas estimulado pela poesia chattertoniana; Huizinga lamenta a inexistência de mais imagens e artefatos do medievo para analisar melhor os aspectos e os modos de vida daquele tempo; Poivert e Schechner, cada qual ao seu modo, enfrentam as teorias do teatro e da performance pela ampliação de um conceito de filosofia da linguagem incitados pela produção artística e visual. Sendo então o produto visual o eixo gerador de tais reverberações, é um tanto descabido não confrontar as imagens em discussão com maior proximidade.

A visualidade da qual Bayard teria se aproximado para produzir seu autorretrato afogado é, segundo Poivert, a gravura da morte de Chatterton, de 1794, de Orme (POIVERT, 2015). Entretanto, seria prejudicial ignorar a pintura realizada por Henry Wallis (1830-1916) em 1856 acerca da morte do poeta. Em ambos os trabalhos, o quarto é simples e tem as paredes descascadas ou mal pintadas, com estrutura de madeira aparente e de pouca amplitude. Em Wallis, a figura de Chatterton parece superdimensionada em relação ao espaço arquitetônico diminuto e sufocante, enfatizando o drama romântico da existência. Porém, o mais interessante de uma analogia entre as imagens desses três artistas reside na solidão dos personagens: mesmo quando há outras pessoas na cena, como é o caso do trabalho de Orme, elas estão ali para acentuar a atmosfera de dor, compadecimento e exílio.

Na pintura de Wallis, o cadáver do poeta está com os olhos abertos, direcionados para cima, como se estivesse a rememorar todo o suposto sofrimento de sua hipotética amarga vida: "acredita-se que cada homem revê toda a sua vida no momento de morrer, num único relance. Crê-se também que a sua atitude nesse momento dará à sua biografia o sentido definitivo, a conclusão" (ARIÈS, 1989, p. 35). Tanto o caráter solitário quanto a rememoração do defunto estão conectadas à mudança promovida, desde os séculos XIV e XV, na estreita relação

entre a morte e a história de cada vida em particular. Cada sujeito passa, então, a ser dotado de um valor individual perante a morte, à medida que dela se tomou consciência como espelho de si próprio[10].

Morte e fotografia como reflexos especulares de uma individualidade, de uma beleza particular, de uma história ímpar. A exaltação de si pela autoconsciência é o lado menos contrastante dessa história. Logo, seria proveitoso pensar num tríplice assassinato promovido por Bayard: o da natureza (real), o da técnica (fotografia) e o da norma (verdade). O caráter concludente de *Le Noyé* é a abertura, anacrônica, de um campo de exploração fotográfica prematuro, portanto inconcluso à época e somente passível de delineação na atualidade. Nas palavras de Poivert, trata-se de "uma imagem conceitual antes da hora" (POIVERT, 2015, p. 45, tradução nossa).

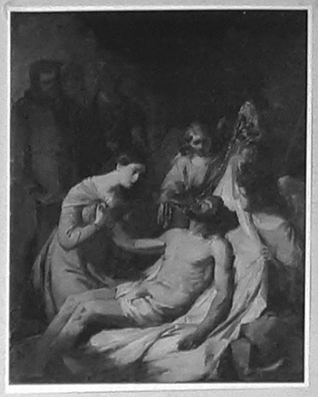
As estruturas das poses corporais da gravura e da pintura da morte de Chatterton estão deveras distantes do desfalecimento do corpo em Bayard. Recostado à cadeira, o torso nu, a presença do lençol branco e da vida simples, revelada pelo chapéu de palha preso à parede, conduzem a uma associação a outras imagens[11] produzidas ao logo da história da humanidade. A primeira aproximação foi com a imagem de Cristo deposto da cruz em inúmeras pinturas de autores variados. A partir de então, estabeleceu-se um diálogo com o conceito de *Pathosformeln* desenvolvido por Aby Warburg (1866-1929), principalmente pelos elementos envolvidos na construção da sua fórmula de *pathos*: a polaridade do ser humano e a cristalização dos gestos, repetidos de época em época, como linguagem social.

No painel montado, a semelhança do gesto corporal de Bayard com o das lamentações de todos os Cristos pintados em diversas épocas é surpreendente. Porém, é ainda mais impressionante perceber a presença dessa gestualidade corporal no momento da morte, desde as pinturas do período grego[12] arcaico até imagens posteriores ao afogado de Bayard, como nas duas fotografias de Henry Peach Robinson (1830-1901), realizadas por volta de 1858, bem como identificá-la no momento do êxtase, presente nas pinturas de São Francisco ou Maria Madalena ou na escultura de Santa Teresa. De acordo com Via, foi a teoria de Darwin sobre a expressão das emoções no homem e nos animais o *spunto* para que Warburg compreendesse a dor, o medo, a alegria como manifestações de intensa emoção capazes de sobreviver e de serem revividas no tempo (VIA, 2014, p. 58, tradução nossa).

10. A ideia da morte de si próprio está vinculada ao sentimento de fracasso tratado anteriormente. Para Ariès (1989, p. 95), "o homem de hoje não associa a sua amargura à morte". E é justamente a frustração que inaugura um plano de futuro em função da biografia, ou seja, da consideração de "uma vida individual como objeto duma previsão voluntária" (Ibidem, p. 95). O autor fala que, desde o século XII, há a progressão para o entendimento de que cada morte representa uma biografia diferente. E, para indicar algo que aparecerá na discussão logo adiante, a transformação frente à morte não para, a ponto de, durante os séculos nos quais viveram Chatterton e Bayard, ser tratada como, ou convertida em, medo e prazer, aos quais aparecia também associada. Contudo, o medo em específico se afirmará somente no século XIX, mas o prazer é bastante explorado desde o século XVI, tendo seu auge no século XVIII, anterior à interdição da morte no Ocidente.

11. Para tentar estabelecer uma relação mais adequada com a leitura de que a pose de Bayard se aproximava sobretudo daquelas de Cristo deposto da cruz, iniciou-se uma busca por diversos trabalhos artísticos cujas figuras tivessem características formais em

Figura 1. Autoria própria
Painel para análise do
Pathosformeln, 2018.
95 x 160 cm, Salvador.



Assim, o gesto como linguagem social, ao sobreviver na memória e encarnar no *Pathosformeln*, encontra-se manifestado nas imagens criadas pelo homem, podendo ser visto como "documentos tangíveis da psicologia de uma civilização" (MURANO, 2016, p. 154, tradução nossa). Nesse sentido, a narrativa das emoções é algo de suma importância para o entendimento da capacidade patética no ser humano e sua presença nas imagens transmitidas ao longo do tempo. "É uma história na qual descobrimos que as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos mais imemoriais" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35). Esse gesto de desfalecimento do corpo, sobrevivente nas imagens aqui reunidas e revivido desde a antiguidade clássica até os séculos XV ao XIX, demonstra a pujança emocional do encontro com a morte.

"Warburg pretendia provar a possibilidade da pintura de representar aquilo que é significativo e atribuir, então, à arte figurativa a capacidade de representar não apenas o que é contíguo, mas também o patético e o expressivo" (VIA, 2014, p. 49, tradução nossa) e, para tanto, percebeu a existência de uma polaridade intrínseca ao ser humano cujo efeito e significado podem se modificar com o tempo. É o que ocorre na relação entre o homem e a morte conforme apresentam Morin e Ariès em seus estudos acerca desta última, no Ocidente, posteriormente às formulações de Huizinga sobre a convivência e enfrentamento do homem, na sociedade medieval, com a morte. O banimento desta ou, nas palavras de Ariès, a sua interdição desde a última década do século XIX talvez tenha sido o motivo precursor da proibição de fotografias de mortos, conhecidas como fotografias *post-mortem* ou *memento mori*, tão comuns até os finais dos anos 1890. Sua prática, vista a partir de então como imoral, foi extinta em toda Europa já em 1915[14]. Hoje em dia, fotografar um defunto é tabu[15].

A fórmula de *pathos* warburghiana requeria uma polaridade entre *pathos* e *ethos*, entre dionisíaco e apolíneo, entre impulso e racionalidade[16]. Portanto, entre uma intensidade emocional arrebatadora, como a morte e o êxtase, e uma precisão representativa, capaz de conter e informar tal emoção devido à não separação entre forma e conteúdo, e, mais claramente, ao "indissolúvel enredo de uma carga emotiva e de uma iconográfica" (AGAMBEN, 2005, p. 125, tradução nossa).

A morte, em Cristo, apesar de uma lamentação, inscreve a

correspondência direta com aquela fotografia e, aos poucos, percebeu-se sua proximidade também com as cenas de êxtase. Destarte, por associação, uma imagem foi levando a outra, de modo que se chegou a um painel composto por 27 imagens (a numeração foi feita da esquerda para a direita e de cima para baixo; ver figura 1, p. 190-191): 1 - Peter Paul Rubens, *Saint Mary Magdalene in Ecstasy*, 1619-1620; 2 - Petrus Christus, *The Lamentation over the Dead Christ*, 1455-1460; 3 - Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, 1770; 4 - Caravaggio, *Francis of Assini in Ecstasy*, ca. 1594; 5 - Hippolyte Bayard, *Le Noyé*, 1840; 6 - Benjamin West, *Study of the Lamentation on the Dead Christ*, ca. 1785; 7 - Ânfora de barro atribuída ao pintor de Nikoxenos, ca. 500 a.C.; 8 - Sandro Botticelli, *Lamentation over the Dead Christ*, 1495-1500; 9 - Jusepe de Ribeira, *The Lamentation over the Dead Christ*, início da década de 1620; 10 - Peter Candid, *The Lamentation over the Dead Christ*, c.1585-86; 11 - Pierre Peyron, *The Death of Socrates*, 1790; 12 - Anthony van Dyck, *Lamentation over the Dead Christ*, ca. 1634-1640; 13 - Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *The Entombment of Atala*, 1808; 14 - Pier Francesco Mazzucchelli (Morazzone), *The Ecstasy of Saint Francis*, ca. 1615; 15 - Jacques-Louis David, *The Death of Marat*,

celebração porque é a abertura à salvação, ao violento amor de Deus: "Quem nos separará do amor de Cristo? A tribulação, ou a angústia, ou a perseguição, ou a fome, ou a nudez, ou o perigo, ou a espada? Como está escrito: Por amor de ti somos entregues à morte todo o dia..." (BÍBLIA, 1959, cap. 8, vers. 35-36). Interessa depreender a polaridade iluminada por Didi-Huberman quando ele discute a coexistência de dois sentimentos bastante diversos entre si na mesma imagem, no mesmo corpo, no mesmo gesto (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35). Nas pinturas das lamentações, a violência convertida na dor de Jesus é simultânea ao amor e à promessa da vitória sobre a morte, garantidas pelo Pai. Em Bayard, a simulação do suicídio reacende a memória gestual da iconografia do corpo cristão, podendo ser compreendida como um *dinamograma*, cujo significado ultrapassa, no século XIX, o pesar, a salvação e o amor para inscrever uma crítica sobre tal sociedade, seus costumes e preferências. De certo modo, lida-se constantemente com a falta e o desejo de algo ou alguém em todas as imagens. Ou, como descrito por Schechner, a violência, a sexualidade e o teatro englobam as duas principais tradições ocidentais, a saber, a grega e a hebraico-cristã, que, segundo o autor, originam-se do grupo de ações ritualísticas e narrativas de sacrífico e fertilidade oriundas do Oriente Médio (SCHECHNER, 1987, p. 6)[17].

Para que amor (sexualidade), morte (violência) e ação (teatro) coabitem o gesto corporal do Cristo desfalecido, percebe-se, no conjunto das imagens reunidas, a presença de outras pessoas ao redor do morto: é assim nas lamentações, na morte do General Wolfe, no sepultamento de Atala, no assassinato de Príamo, em *Fading Away*, nas gravuras sobre a morte de Sêneca e de Sócrates e nos êxtases de São Francisco, Santa Teresa e Santa Maria Madalena. O amor (desejo, sexo) precisa de um objeto ao qual se endereçar e, quando exacerbado, conduz à idêntica força emocional na morte e no êxtase, sob a qual é preciso agir. Por outro lado, a solidão de Marat, de Chatterton, de *She never told her love* e de Bayard evidencia, em seu aspecto infértil, a impossibilidade de tal endereçamento devido à distância tomada de um objeto de desejo. São imagens cujo impulso sexual é satisfeito nelas próprias, por isso profanas e impuras frente às demais.

A semelhança da gestualidade do corpo na representação da morte e do êxtase asseveram a existência do *Pathosformeln* e sua polaridade sobre aparências dinâmicas e estáticas. "As fórmulas de

1793; 16 - Luisa Roldán (La Roldana), *The Ecstasy of Saint Mary Magdalene*, ca. 1690; 17 - Bernini, *Ecstasy of Saint Teresa*, 1647-52; 18 e 19 - Henry Pech Robinson, *Fading Away*, 1858, e *She Never Told Her Love*, ca. 1858; 20 - Henry Wallis, *Chatterton*, 1856; 21 - Daniel Orme, Edward Orme, Henry Singleton, *The Death of Chatterton*, 1794; 22 - Philippe de Champaigne, *Lamentation over the Dead Christ*, sem data; 23 - Jean Guillaume Moitte, *The Death of Seneca*, sem data; 24 - Giovani Baglioni, *The Ecstasy of Saint Francis*, 1601; 25 - Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *The Entombment*, ca. 1656; 26 - Andrea Solari, *Lamentation over the Dead Christ*, ca. 1509; 27 - Nicolas Tournier, *The Descent from the Cross*, 1632-1635.

12. Sugere-se visitar o site do Metropolitam Museum of Art, em Nova York, para visualizar o vaso em terracota que integra o painel elaborado. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247265?sortby=relevance& when =1000+b.c.-a.d.+1&where=greece&what=terracotta&who=nikoxenos+painter%24nikoxenos+painter&ft=amphora%5d&offset=0&rpp=20&pos=1. Acesso em: 5 abril 2018.

pathos trazem sua vitalidade da funcionalidade do corpo vivo, onde se encontra uma isomorfia entre percepção e ação, entre sentir e agir, entre percepção de si e percepção do mundo, não apenas visual como também motriz" (MURANO, 2016, p. 172). Nesse sentido, Cristo e Bayard comungam da mesma isomorfia.

A noção da vida, oriunda da percepção das festas italianas, conforme expõe Via, possibilitou a Warburg um avizinhamento fundamental com as artes performativas como "ações viventes que permitem transfigurar o modelo antigo na esfera artística" (VIA, 2014, pp. 59-60, tradução nossa), e este parece ser um ponto circunjacente ao desenvolvido por Poivert para pensar o fazer artístico de Bayard: sua ligação com o teatro, na imediata vida compartilhada com seu amigo ator, e a fotografia (POIVERT, 2015). Todavia, o desprezo dirigido a *Le Noyé* se deu, à sua época, pela interpretação da transparência fotográfica como pretensão de fuga ao realismo e, principalmente, pelo incômodo irresolúvel instaurado à Razão em função de uma verdade, visto seu registro mecânico, e de uma mentira, porque encenada (POIVERT, 2016, p. 106).

Tais ações vivas se assemelham ao conceito de comportamento restaurado elaborado por Schechner em seus *performance studies*, pois, de acordo com o autor, essa conduta presente no teatro, na dança ou na música também acontece na vida diária, assim como o jogo e o ritual (SCHECHNER, 2002)[18]. "O comportamento ritualizado engloba toda a gama de ação humana, mas a performance é uma particular arena aquecida do ritual, e o teatro, o *script*, e o drama são áreas compactas e aquecidas da performance" (Idem, 1994, p. 95, tradução nossa). A dificuldade descrita por Poivert em relação ao entendimento da coexistência do real e do ilusório pode ser entendida pelo caráter desse comportamento restaurado, o qual "tem a qualidade de não ser inteiramente 'real' ou 'sério'. O comportamento restaurado é condicional; pode ser revisado" (SCHECHNER, 2002, p. 79, tradução nossa).

A gestualidade corporal de Bayard torna evidente a relação ritualística cristã, cuja fronteira com a vida diária estava em vias de desaparecimento no Oitocentos, e talvez esse tenha sido o motivo para dois problemas atuais: o primeiro, em compreender a indistinção entre vida e arte – principalmente depois da obra de arte ter adquirido um valor em si com o Renascimento[19] –, e o segundo – interesse da discussão

13. As datas dos livros de Ariès, Morin e Huizinga se referem às traduções para o português: 1997, 1989 e 2010, respectivamente. Entretanto, Huizinga foi quem primeiro se debruçou sobre esses aspectos, visto a primeira edição de seu estudo, em 1919.

14. As imagens de pessoas mortas tiveram seu ápice durante as décadas de 1870 e 1880. Pessoas jamais fotografadas vivas deixavam instruções de como queriam ser fotografadas depois de mortas. Intentava-se preservar as características de alguém com vida, retocando pele, escolhendo a pose e até mesmo fazendo um retrato em família. Uma das maiores coleções sobre esse tipo de produção fotográfica é a do Thanatos Archive, cuja página na internet dispõe de uma galeria com cerca de 2000 imagens produzidas desde 1840 até o começo do século XX.

15. Porém, enviar imagens, por WhatsApp, de corpos destroçados em acidentes e de pessoas assassinadas pelo tráfico, pela polícia ou pelo próprio autor do crime tem sido uma prática corriqueira, ao menos no Brasil. Existem inúmeras campanhas no país contra a circulação e divulgação, por WhatsApp, de imagens de pessoas mortas, tendo sido o caso da morte de um cantor brasileiro de música sertaneja, em 2015,

–, em reconhecer a presença do jogo como estrutura de pensamento. Inicialmente, as pesquisas produzidas na busca por uma definição do jogo chegam a uma conclusão comum: trata-se de um termo de difícil demarcação. Sua maleabilidade ou inconstância o dotam de uma variação sem fim ao se considerar a diversidade de culturas existentes. Por esse viés, indagar "qual é a relação entre a vida de um período e o modo com o qual o homem é representado na arte desse período e como tudo isso se conecta com a concepção de vida de um indivíduo?" (WARBURG apud VIA, 2014, p. 61, tradução nossa) soa necessário e urgente ainda hoje.

Tendo em vista o gráfico de Schechner (1994, p. 72) sobre o drama, o *script*, o teatro e a performance, fica mais fácil entender a dimensão e a abrangência desta última. Os três primeiros são partes da performance, e o jogo, tal qual o ritual, é o seu coração (Ibidem): "jogar – fazer algo que 'não seja de verdade' – está, como o ritual, no coração da performance" (Idem, 2002, p. 79, tradução nossa)[20]. Como esclarece Poivert, a fotografia teatralizada, a partir dos anos 2000, enfatizou a história geral da representação ao constituir-se como a parte mais emblemática de uma fotografia chamada contemporânea. E, ademais, essas imagens encenadas propuseram a anulação do extracampo fotográfico. A partir de então, "tudo está dentro da imagem, sem necessidade de dar sentido ao fora" (POIVERT, 2011, pp. 209-210). *Le Noyé* pode ser interpretada sob esse prisma, pois a capacidade crítica e histórica do desenvolvimento da teoria fotográfica só alcançou esse entendimento dos anos 1990 em diante.

Bayard opera um jogo artístico genuíno ao promover, de um lado, o encontro entre a espontaneidade do jogo, as tradições ocidentais e a fotografia e, de outro, uma manipulação consciente das regras desses sistemas à sua intenção, porquanto "onde não houver o artifício, não há arte" (SCHECHNER, 1987, p. 11, tradução nossa)[21]. Seu autorretrato, muito antes de ser a reivindicação de um reconhecimento, é, acima de tudo, o atestado de sua máxima e plural existência; especialmente no campo da arte, onde seu pioneirismo e originalidade devem não apenas ser amplamente reconhecidos, mas aprofundados de acordo com o entendimento hoje possível. "O jogo é intrinsicamente parte da performance porque cria o 'como se', a atividade de risco do faz de conta" (SCHECHNER, 2002, p. 81, tradução nossa) que, em Bayard, tonifica o corpo da "transformação da memória em desejo, do passado

o primeiro evento a acender essa discussão. Há, inclusive, um projeto de lei em tramitação, desde 2017, na Comissão de Constituição e Justiça que prevê o aumento da pena para pessoas envolvidas em compartilhamento de fotografias de mortos

16. A importância da filosofia de Nietzsche na obra de Warburg tem sido cada vez mais delineada por diversos estudiosos com o intuito de desconstruir os questionamentos acerca das propostas sugeridas por Gombrich nos termos evolucionistas e iluministas e expressas na biografia por ele escrita sobre Warburg. Via, Agamben e Didi-Huberman, para citar autores aqui usados, fazem parte desse *hall* de pesquisadores interessados em melhorar a compreensão dessa "ciência sem nome" – termo usado por Agamben (2005) para tratar da pesquisa de Warburg.

17. Para maior aprofundamento sobre os três elementos apontados pelo autor, sugere-se a leitura do artigo citado, "The future of ritual", e do livro homônimo, publicado em 1995.

18. O termo "comportamento restaurado" era chamado pelo autor de "comportamento ritualizado" em seu livro *Essays on performance theory.*

em futuro, ou então da tristeza em alegria" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 44). A imagem-texto de Bayard implica as intensas "experiências da emoção humana na inteira gama de sua polaridade trágica, do comportamento passivo no sofrimento até aquele ativo na vitória" (WARBURG apud VIA, 2014, p. 158, tradução nossa). A afirmação contundente e primeva de Bayard é única: a fotografia é um jogo simulatório.

19. Questão bastante explorada pelas teorias da arte, chegando ao seu apogeu nesses estudos a partir dos anos 1960.

20. "Not for real", no original em inglês, não significa ausência de seriedade, de compromisso, ou, de modo genérico, uma ação teatralizada em sentido depreciativo. Ao contrário, esse ponto do "não ser de verdade" estabelece o elo necessário para o jogo artístico, cujo intuito é sempre levado a sério por seus propositores.

21. O artifício deve ser pensado como uma substância artística, algo sério, e não no sentido simplista de enganação, mas naquele da simulação, dicionarizado em língua portuguesa.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e la scienza senza nome. In: AGAMBEN, Giorgio. **La potenza del pensiero**. Saggi e conferenze. Vicenza: Neri Pozza Ed., 2005, pp.123-146.

ARIÈS, Philippe. **Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média** / trad. Pedro Jordão. Teorema: Lisboa, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação** / trad. Maria J. da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d´Água, 1991.

BÍBLIA, N. T. Romanos. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada Ave-Maria*.141 ed. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 1959, cap. 8, vers. 35-36.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** / trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

FEJÉRVÁRI, Boldizsár. From Fake Lit to the Value of Real Nightingales: An Interview with Nick Groom. **The AnaChronisT**, 17(1), 2012, pp. 279-297.

GROOM, Nick. The Death of Chatterton. In: HEYS, Alistais. **From Gothic to Romantic**: Thomas Chatterton's Bristol. Bristol, Londres: Redcliffe Press, 2005, pp.116-125.

HUIZINGA, Johan. **O outono na Idade Média** / trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MURANO, Jessica. Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di Pathosformel. **Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell´Estetico**, 9(1), 2016, pp. 153-175.

POIVERT, Michel. **La fotografia contemporanea**. Turim: Giulio Einaudi, 2011.

POIVERT, Michel. **Brève histoire de la photographie**. Paris: Hazan, 2015.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? / trad. Fernanda Verissimo. **Revista Porto Arte**, 21(35), 2016, pp.103-114.

SCHECHNER, Richard. The future of ritual. **Journal of Ritual**

Studies, 1(1), 1987, pp. 5-33.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Nova York: Routledge, 1994.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**. An introduction. Nova York: Routledge, 2002.

VIA, Claucia C. **Introduzione a Aby Warburg**. eBook. Bari: Latterza, 2014.

Bibliografia complementar

ROSS, Alf. Grandeza y Decadencia de la Doctrina de las Expresiones Realizativas. In: ROSS, Alf. **El Concepto de Validez y Otros Ensayos**. Mexico, D.F.: Fontamara, 2006, pp. 93-115.

SCHECHNER, Richard. **Essays on performance theory**. New York, Drama Publishers, 1976.

SCHECHNER, Richard. **The Future of Ritual:** Writings on Culture and Performance. New York: Routledge, 1995.

Fábio Luiz Oliveira Gatti é artista visual e professor. Oferece cursos livres sobre processos criativos em fotografia e teoria/história da fotografia no Ativa Atelier Livre, em Salvador. Desde 2014, atua como professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA-UFBA) e, atualmente, exerce a função de professor substituto na Faculdade de Comunicação da UFBA. É Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Mestre em Artes Visuais pela EBA-UFBA. Fez duas especializações, uma em Fotografia e outra em História e Teorias da Arte, ambas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Realizou Pós-doutorado, com bolsa CAPES-PNPd, na EBA-UFBA, a partir do qual organizou, junto com Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, o livro *A operação artística*: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação (Edufba, 2017). Em 2018, publicou, pela mesma editora, o livro bilíngue *Futuro fora do tempo:* poética, fotografia e incertezas. Desenvolve pesquisas com ênfase na prática fotográfica e na teoria e historiografia da fotografia e suas relações com o campo das artes visuais contemporâneas.

Artigo recebido em 14 de agosto de 2018 e aceito em 25 de junho de 2020.

200
Liz da Costa Sandoval,
Rogério Rezende,
Luciana Sabóia F. Cruz
Brasília contemporânea:
ambiguidades e contradições da cidade
vistas pelas lentes do cinema

201
ARS
ano 18
n. 39

Liz da Costa Sandoval*, Rogério Rezende, Luciana Sabóia Fonseca Cruz*****

Brasília contemporânea: ambiguidades e contradições da cidade vistas pelas lentes do cinema

Artigo Inédito

Liz da Costa Sandoval
0000-0001-5474-074X
Rogério Rezende
0000-0001-9832-1221
Luciana Sabóia Fonseca Cruz
0000-0002-9169-0515

Contemporary Brasilia: Ambiguities and Contradictions of the City Seen by the Lenses of Cinema

Brasilia contemporánea: ambigüedades y contradicciones de la ciudad vistas por las lentes del cine

palavras-chave:
Brasília; urbanismo moderno; cinema

Brasília é reconhecida tanto pela excepcionalidade de sua arquitetura modernista e de seu urbanismo como pela segregação socioeconômica representada pelas cidades-satélite. Sua área metropolitana conta com mais de três milhões de habitantes, sendo que 90% dessa população habita fora dos limites da cidade planejada. Essa ambiguidade é evidente no cinema, pois se, de um lado, os filmes produzidos para a divulgação de Brasília exploravam sua amplitude, monumentalidade e plasticidade, de outro, aqueles da primeira geração de cineastas nascidos na cidade revelam outras Brasílias. Este artigo explorará as tensões resultantes dessa segregação socioespacial que se materializam no espaço construído e na representação de Brasília no cinema.

* Universidade de Brasília (UnB), Brasil
** KU Leuven, Bélgica
*** Universidade de Brasília (UnB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.163780

CC BY

Brasilia is recognized for its exceptional modernist architecture and urbanism, as well as for the socioeconomic segregation represented by the satellite cities. Its metropolitan area has more than three million inhabitants, of which 90% live outside the limits of the planned city. This ambiguity is evident in the cinema, since on the one hand, the films produced for the advertisement of Brasilia explored its breadth, monumentality, and plasticity, and on the other hand, the ones made by the first

generation of filmmakers born in the city reveal another Brasilia. This article will explore the tensions resulting from this socio-spatial segregation that are materialized in the constructed space and in Brasilia's representation in cinema.

Brasilia es reconocida por su excepcional arquitectura y urbanismo modernistas, así como por la segregación socioeconómica representada por las ciudades satélite. El área metropolitana tiene más de 3 millones de habitantes, y 90% de esa población vive fuera de los límites planeados de la ciudad. Esa ambigüedad es evidente en el cine, una vez que, por un lado, las películas producidas para la difusión de Brasilia explotaron su amplitud, monumentalidad y plasticidad, y, por otro, aquellas de la primera generación de cineastas nacidos en la ciudad revelan otras Brasilias. Este artículo explotará las tensiones resultantes de esa segregación socioespacial que se materializan en el espacio construido y en la representación de Brasilia en el cine.

keywords:
Brasília; Modern Urbanism; Cinema

palabras clave:
Brasília; urbanismo moderno; cine

Introdução

A representação de Brasília, tanto pela fotografia como pelo cinema, é anterior à inauguração da capital brasileira projetada por Lucio Costa e das edificações projetadas por Oscar Niemeyer. Imagens e narrativas de seu território foram captadas e difundidas por diferentes lentes e autores, que têm registrado a cidade desde o início de sua construção (SANDOVAL, 2014). No caso dos primeiros filmes produzidos para a divulgação do projeto e construção da cidade, as imagens aéreas reforçavam os princípios de sua forma urbana, como o vazio entre os edifícios, as pistas de circulação de automóveis e os eixos perspectivos, que enfatizavam o caráter monumental dos seus edifícios emblemáticos. A ampla disseminação dessas imagens produziu discursos antagônicos de elogio e crítica.

Por um lado, "a capital da esperança"[1] representou uma promessa de modernidade, desenvolvimento do interior do país e emancipação social, sendo a construção de Brasília rapidamente considerada um dos grandes feitos da humanidade no século XX. Por outro, as questões políticas atreladas à transferência da capital, o golpe militar em 1964, a incapacidade de solucionar as desigualdades sociais, próprias da sociedade brasileira, faziam com que os críticos considerassem aquela ideia de modernidade mais estética que ética (WILLIAMS, 2008). A arquitetura da capital, apreciada em diversos aspectos, foi denunciada pela ruptura com a cidade tradicional, criando espaços abstratos desconectados da realidade brasileira (HOLSTON, 1993). Essas visões antagônicas que constituem os discursos fundadores da capital estão ainda presentes no debate acadêmico e na vivência cotidiana, assim como registrados na filmografia da cidade.

Em 1964, o Brasil sofreu mais um golpe de Estado, pondo fim à recente democracia instaurada após o período ditatorial do Estado Novo (1937-1945), que sucedeu o golpe de 1930. Brasília, então recém-inaugurada, foi palco dos eventos que se seguiram a um período marcado pela forte repressão militar, supressão das liberdades civis, tortura e censura aos meios de comunicação. Com um projeto político nacionalista, o governo militar obteve grande apoio popular com o "milagre econômico" da década de 1970. Contudo, as medidas adotadas na economia não foram suficientes para garantir a continuidade do desenvolvimento, e suas principais consequências foram a inflação

1. Expressão utilizada por André Malraux (Ministro da Cultura da França), ao se referir a Brasília em 25 de outubro de 1959 (MALRAUX, 1959).

acelerada, concentração de renda e recessão econômica, o que implicou aumento da pobreza, violência e autoritarismo nos anos seguintes.

Nesse contexto, em 1965 foi criado o primeiro curso superior de cinema do Brasil na Universidade de Brasília, sob os olhos do Estado repressor. Os primeiros filmes produzidos no curso buscaram retratar a capital sob uma visada introspectiva, explorando seus habitantes, trabalhadores, sotaques, a paisagem natural e a construída. É o caso de *Fala Brasília* (1966), do cineasta Nelson Pereira dos Santos, considerado o primeiro filme realizado dentro do curso de cinema e que explora os sotaques presentes na cidade ao entrevistar habitantes vindos dos diferentes estados da federação no recente fluxo migratório.

Os anos 1970 foram de repressão e censura, trazendo uma linguagem de metáfora para o cinema. Cacá Diegues filma, em Brasília, *Os Herdeiros* (1969), que faz parte da mesma safra de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. São filmes pessimistas que falam da impotência e da sujeição progressiva do país ao novo regime ao mostrar a perplexidade com a situação após o agravamento da ditadura militar. São produzidos em Brasília também filmes que buscam retratá-la com apenas uma década, enfatizando as histórias de pessoas que tiveram suas vidas misturadas à da cidade, em uma "confluência e síntese da história e da cultura brasileiras" (CARVALHO, 2002, p. 73).

Para os primeiros habitantes de Brasília, a ordem expressa na organização moderna do espaço urbano, assim como em sua arquitetura oficial, estava diretamente associada ao governo autoritário. A vida cotidiana dos habitantes estava inserida nas superquadras ao longo do Eixo Rodoviário, e não disposta no Eixo Monumental, na Esplanada dos Ministérios, onde estava a representatividade da capital. Havia, provavelmente por causa desse fato, uma intencionalidade nas produções locais de filmes, a partir da década de 1980, de mostrar a cidade através de sua arquitetura ordinária, em uma negação dos símbolos e da arquitetura associados ao poder e ao governo.

Assim, se os primeiros filmes sobre a capital exaltavam a epopeia de sua construção e arquitetura extraordinárias, os novos direcionavam o olhar para outra Brasília, menos monumental e mais cotidiana. Nesse período, são explorados percursos não oficiais, como territórios abandonados e vazios, imagens de uma Brasília

vivenciada, onde o planejado, por vezes, passa a ser espontâneo, como no filme *Mínima Cidade* (1984), de João Lanari.

> *Mínima cidade* é um filme antimonumental, rodado naqueles pequenos centros de abastecimento que existiam, e que ainda existem, nos fundos das quadras 700 da Asa Sul e que serviam para garantir uma crença ingênua no sistema de abastecimento que seria capaz de ser feito sem intermediários, com o público comprando diretamente do produtor, que tinha sua horta ali mesmo. Era algo tão inviável quanto a ideia de a W2 ser a frente do comércio e a W3 ser apenas via de escoamento. Eram premissas modernistas ingênuas e até mal-intencionadas, um erro crasso. (LANARI in RIBONDI, PEREIRA e SCHETTINO, 2012, p. 164)

Desde o início da construção da capital e nas décadas subsequentes, o fluxo migratório e uma urbanização acelerada marcaram o desenvolvimento dentro e fora do quadrilátero do Distrito Federal. Com a abertura política e o início do processo de redemocratização, no início da década de 1980, houve a criação de novos núcleos urbanos e Regiões Administrativas (R.As), especialmente ao longo do eixo sudoeste, entre o Plano Piloto e o Gama. Embora as cidades-satélite fossem parte integrante da dinâmica urbana da capital, a imagem que se fazia dela não incluía a paisagem dos assentamentos que formavam seu território polinucleado.

Em 1987, o conjunto urbanístico projetado 30 anos antes foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) e considerado pela UNESCO como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade. Essa área corresponde à poligonal que envolve o núcleo projetado por Costa, tendo como principais limites o Lago Paranoá e a Estrada Parque de Indústria e Abastecimento, a EPIA[2]. Desconsiderou-se, portanto, o conjunto de cidades-satélite, que, mesmo projetadas, tiveram uma ocupação distinta. A definição de limites entre o que deveria ser preservado ou não como patrimônio agravou ainda mais a relação centro-periferia estabelecida em função da nuclearidade do conjunto original. O que determinou não somente o limite entre quem mora dentro da área nobre tombada da cidade e quem mora fora, mas também o direcionamento de recursos e políticas públicas, estimulando ainda mais a segregação socioespacial existente. A concentração da oferta de trabalho e serviços na "Brasília-Plano Piloto" potencializou essas desigualdades nas décadas de 1980 e 1990 e reforçou a relação de dependência da população que vivia no Distrito Federal e áreas adjacentes.

2. Segundo o artigo terceiro da portaria do IPHAN.

O antagonismo entre as paisagens tombadas e as paisagens planejadas da periferia de Brasília passa a ser traço de união de alguns dos filmes produzidos nas décadas seguintes, como *A Cidade é uma Só?* (2007), de Adirley Queirós, e *A Concepção* (2005), de José Eduardo Belmonte, ou *Brasília, Um Dia em Fevereiro* (1996), no qual a diretora Maria Augusta Ramos mostra a vida cotidiana dos habitantes de Brasília e a relação das classes sociais através dos amplos espaços da cidade e sua arquitetura. Esses filmes evidenciam uma narrativa que possibilita um novo olhar sobre a Brasília do cartão postal e suas dinâmicas, fluxos, percursos, vivências, e não apenas pela materialidade de seus espaços. Eles revelam as dinâmicas que atuam sobre o espaço construído, criando um novo entendimento da paisagem urbana, que se dá de formas distintas do centro para a periferia e da periferia para o centro. Para evidenciar essa questão, foram escolhidos dois filmes que trazem essa problemática sobre a apropriação de Brasília: *Subterrâneos* (2004), de José Eduardo Belmonte, e o já mencionado *A Cidade é uma Só?* (2007), dirigido por Adirley Queirós.

Em *Subterrâneos* são mostrados percursos afetivos no Setor de Diversões Sul, localizado no cerne da centralidade da Brasília-Plano Piloto. O conjunto de edificações hoje conhecido como Conic[3], que possui a fachada principal para a plataforma da rodoviária e avista a Esplanada dos Ministérios, é um grande aglomerado de lojas, edifícios de escritórios, igrejas, boates e bares onde, mesmo com seu aspecto decadente, circulam milhares de pessoas por dia. Já o filme *A Cidade é uma Só?* narra a formação da Ceilândia, a cidade satélite mais populosa de Brasília, com mais de 489 mil habitantes[4]. Em 1971, a Ceilândia, que tem origem na sigla CEI (Centro de Erradicação de Invasões), foi criada para abrigar as populações mais carentes removidas de assentamentos precários em localidades "invadidas" próximas ou na área do Plano Piloto (PAVIANI, 1998). Esses dois filmes são utilizados como lentes que observam a cidade e suas dinâmicas, complexidades e contradições.

Considerando a capital planejada e as cidades-satélite como constituintes de um processo de construção mútua e de uma relação de codependência, este trabalho parte do questionamento sobre a construção da Brasília metropolitana, incorporando não só a materialidade do espaço, mas também os seus aspectos imateriais – históricos, sociais e políticos. Colocam-se em foco os processos de

3. No final dos anos 1960, no Setor de Diversões Sul, ainda em construção, havia a placa que identificava a construtora responsável pela edificação de um dos prédios do setor, e a sigla se tornou a referência para os habitantes de Brasília, que passaram a se referir ao SDS como Conic.

4. Fonte: Codeplan - Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios, Ceilândia (PDAD 2015). Disponível em: http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/PDAD-Ceilândia-1.pdf . Acesso em: 20 de outubro de 2019.

reconfiguração mútua em Brasília, o meio geográfico, planejado ou não, e o comportamento dos indivíduos, buscando uma geografia afetiva e subjetiva das práticas sociais nos espaços da metrópole, o que reflete em uma proposta de utilização de outra base – o cinema – para além das bidimensionais convencionais (mapas, fotos, planos), com vistas a entender a paisagem urbana em Brasília.

Brasília e a construção de uma metrópole

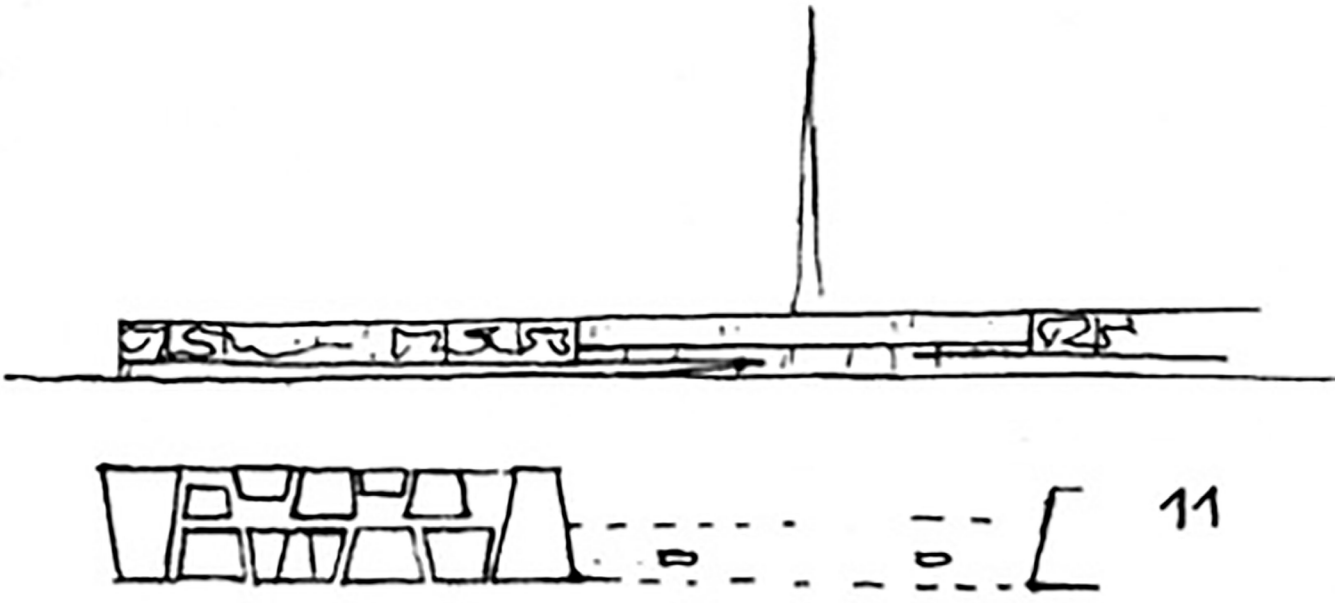
No início da década de 1960, Brasília se apresentava ao mundo como a nova capital do Brasil, que ganhara forma pelas mãos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. A cidade foi considerada uma das maiores concretizações do ideário modernista por incorporar em seu planejamento os princípios postulados na Carta de Atenas (1943), como a divisão dos espaços urbanos em setores pré-definidos, baseados nas funções de morar, trabalhar, circular e recrear (LE CORBUSIER, 1993). Se, por um lado, Brasília foi reconhecida pela sua excepcionalidade, por outro, ela também se tornou símbolo da segregação socioespacial com a criação de cidades-satélite, localizadas a pelo menos 30 quilômetros de distância, para abrigar os trabalhadores durante a construção da capital.

Cravada no coração do país, Brasília representaria não apenas a transferência do centro de poder para o planalto central, mas também um vetor de desenvolvimento regional posterior (COSTA, [1957]1995a). O traçado da cidade tomou forma a partir do cruzamento de dois eixos que definiram a base da estrutura viária e orientaram a organização da cidade em setores de habitação e trabalho. Na interseção dos eixos Monumental e Rodoviário foi situado o centro urbano, que não necessariamente coincide com o centro cívico, onde foram locados os edifícios administrativos e os monumentos. Nesse centro foi localizada a plataforma rodoviária, um imenso viaduto/praça não edificável que conectaria os setores culturais e de diversão (SABOIA, 2009).

A oeste da plataforma rodoviária, como um dos elementos fundamentais para conferir a vitalidade urbana desejada, Costa idealizou os Setores de Diversões como um conjunto de edifícios que conformaria um quarteirão e abrigaria equipamentos de entretenimento

como teatros, casas de espetáculos, cinemas, cafés e restaurantes. Sua arquitetura, uma "mistura em termos adequados de *Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées*" (COSTA, 1995b), pretendia, por meio da fusão entre a modernidade e a tradição, recriar a atmosfera de sofisticação da Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro (antiga capital), e, ao mesmo tempo, estimular o caráter cosmopolita típico de capitais como Nova York, Paris e Londres (Ibidem).

A construção do Setor de Diversões Sul teve início no começo da década de 1960, sob forte estímulo do próprio Lucio Costa. Havia tanto a intenção de garantir a vitalidade urbana imaginada como também a oferta de espaços comerciais e salas de escritórios. Para facilitar sua construção, o setor foi desmembrado em lotes, e cada construtor seguiria os gabaritos estabelecidos, de forma a garantir uma unidade. Contudo, durante a execução, uma série de problemas construtivos resultou em redefinições projetuais, e o aproveitamento dos subsolos foi aprovado já com as obras em andamento. Como resultado de um projeto pouco elaborado, foi criada uma rede de galerias entre os edifícios no subterrâneo do setor, que se tornou um problema perpetuado até a atualidade (REZENDE, 2014).



Antes mesmo de sua inauguração, Brasília já caminhava rumo à metropolização, com o desenvolvimento de outros núcleos urbanos periféricos motivado pelas novas oportunidades oferecidas pela construção da capital. Embora o rápido crescimento do Distrito Federal fosse previsto, era esperado que acontecesse a partir do esgotamento da capacidade do Plano Piloto. Durante as obras, assentamentos improvisados foram criados para abrigar os primeiros migrantes de outras regiões do país. À proporção que as obras da capital avançavam, mais trabalhadores eram necessários, aumentando assim os assentamentos. Ao final da década de 1960, os inúmeros acampamentos provisórios contavam com cerca de 82 mil habitantes e ocupavam territórios estratégicos nas proximidades do Plano Piloto. Para evitar a favelização das áreas centrais, foram criadas cidades distantes do canteiro de obras. Para Aldo Paviani, a remoção das populações carentes para áreas distantes do Plano Piloto tornou-se um padrão de segregação socioespacial que se perpetuou nos anos seguintes (PAVIANI, 2010).

Enquanto Brasília foi planejada e construída com excelência, de acordo com os princípios do urbanismo funcionalista e da arquitetura modernista, urbanística, esses outros núcleos periféricos não apresentaram a mesma qualidade de execução. Somado a isso, a concentração da oferta de empregos e serviços no centro de Brasília apresentava-se como um desestímulo à efetivação dessas cidades; os empregos, quando previstos, não apresentavam qualidades suficientes para suprir as necessidades da população de uma nova cidade. Enquanto Brasília se concretizou pelas forças planejadoras e pelo controle do Estado, as cidades-satélite foram surgindo em uma ação conjunta de agentes estatais, iniciativas imobiliárias especulativas e pela autogestão dos assentamentos informais. Nessas cidades, também chamadas Regiões Administrativas (R.As.), o planejamento emergencial buscou principalmente garantir a habitação e serviços básicos, o que levou ao estabelecimento de um vínculo de dependência das cidades-satélite com o centro da capital.

Diariamente, trabalhadores se deslocavam para o centro de Brasília, onde havia uma maior concentração de empregos, formais e informais, tanto no setor público quanto privado. A alta burocracia estatal se distribuiu ao longo da Esplanada dos Ministérios e de setores específicos, como o de autarquias, tribunais, e em outras áreas da cidade. No seu centro se concentravam profissionais liberais, serviços e

(na página anterior)
Figura 1. Lucio Costa, *Croquis de Lucio Costa com a proposta para os setores de diversões norte e sul*.

atividades formais e informais com remuneração mais baixa (porteiros, atendentes, vendedores, ambulantes, faxineiros etc.).

Passados quase 60 anos de sua inauguração, a área metropolitana extrapola os limites do quadrilátero do Distrito Federal e apresenta, somente no DF, uma população de 2.977.216 habitantes, sendo que, destes, apenas 210.067 habitam a mancha urbana formada pelo Plano Piloto e adjacências, enquanto o restante da população está distribuída em 30 regiões administrativas[5].

Ao contrário do que se esperava, o centro sofisticado e cosmopolita da capital está longe do imaginado. Fora do Plano Piloto, outras centralidades estão em formação, particularmente no eixo sudoeste do Distrito Federal. A região de Taguatinga, Ceilândia e Samambaia hoje concentra o maior PIB e *locus* de emprego, especialmente no setor terciário. As tensões resultantes dessa relação de interdependência criam tramas narrativas que se entrelaçam na construção da cidade e do seu imaginário e que são evidenciadas pelo cinema.

5. Ver em: http://cidades.ibge.gov.br . Acesso em: 20 de outubro de 2019.

6. O cineasta José Eduardo Belmonte nasceu em São José dos Campos e mudou-se para Brasília no começo da década de 1970, onde estudou cinema e deu início à sua vida profissional. Após dirigir vários videoclipes e curtas-metragens, produziu seu primeiro longa-metragem, *Subterrâneos*, em 2004.

No Plano Piloto: percursos, imersões e subterrâneos

Em uma oposição da narrativa cinematográfica dos espaços monumentais da capital, o longa-metragem *Subterrâneos*, de José Eduardo Belmonte[6], se passa no Setor de Diversões Sul, em seus arredores imediatos, guetos, praças e subsolos decadentes. Em contraste com a ordem dos amplos espaços abertos e por vezes "assépticos" que configuram a paisagem de Brasília, é no Conic onde estão presentes o comércio popular, despachantes e pequenos escritórios, assim como as igrejas evangélicas e a vida boêmia de caráter suburbano. Embora tenha sido projetado como um sofisticado centro de entretenimento, os cinemas, teatros, casas de espetáculos, cafés, terraços e restaurantes das décadas de 1960 e 1970 foram aos poucos se adaptando e sendo transferidos para outros locais da cidade nas décadas posteriores.

No momento em que o filme foi realizado, na década de 1990, o setor era considerado um local extremamente marginal pela população de classe média e alta residente nas superquadras e mansões próximas ao Lago Paranoá. Alguns cinemas foram convertidos em salas de exibição de filmes pornográficos, shows de *striptease*; outros, em igrejas

neopentecostais. Já os restaurantes, bares e cafés foram dando lugar a restaurantes self-service, botequins e lanchonetes, adequando-se ao padrão de consumo dos trabalhadores da região. Nos seus subterrâneos, menos valorizados, galerias conectavam prostíbulos, saunas gay, boates, sinucas, casas de massagem e pontos de comercialização e consumo de drogas. O contraste entre seu passado sofisticado e seu presente decadente criou um imaginário de lugar ao mesmo tempo subversivo, proibido e libertário, atraindo muitos artistas (REZENDE, 2014).

> Nas décadas de 1980 e 1990 o Conic foi sede de diversas produtoras de cinema de uma geração que cresceu num período de repressão, fazendo um cinema compromissado com a realidade e o momento histórico que o país atravessava. Em uma cidade administrativa onde a política é sua vocação, o Conic era local de efervescência cultural e tornou-se um de seus principais temas e locação. Além de *Subterrâneos* outros filmes do período também foram realizados ali, como os filmes *Obscena* (1986) e *Denis' Movie* (1996), ambos de João Lanari. (MORICONI, 2012, p.147)

A proposta de *Subterrâneos* é apresentada logo no início, a partir da narrativa de Breno, escritor e funcionário de um sindicato, que busca inspiração no Conic para escrever sua história. Breno percorre os corredores, galerias, guetos, escadas e subsolos, os "subterrâneos" do centro de Brasília, em busca de algo que não consegue explicar ou compreender. Assim como Breno, a personagem de Ângela também está à procura de alguma resposta para seus conflitos existenciais, conferindo um teor angustiante à narrativa. A câmera percorre o Conic em *travellings* acelerados que expressam essa procura por algo ou alguém. A narrativa não apresenta objetivamente um passado ou projeta algo para o futuro: as personagens vêm e vão e se encontram, e é raro haver a indicação sobre suas histórias ou planos futuros. O tempo presente e fugaz é marcante no filme.

PROIBIDO MENORES
DE 18 ANOS

Em uma entrevista concedida por Belmonte à *Revista Traços* (BELMONTE, 2017), o autor conta que o filme não seguiu um roteiro estabelecido; seu objetivo era, sobretudo, retratar o ambiente e as particularidades do espaços invisíveis da cidade capital. Por esse motivo, a câmera faz e refaz caminhos à medida que o diretor/escritor vai decidindo qual direção tomar na sua narrativa. Essa tentativa, no entanto, é incapaz de abarcar a totalidade desse universo, permeado por uma constante e indecifrável angústia. As personagens estão frequentemente em conflito com esse ambiente: Breno por diversas vezes cria constrangimentos com outras personagens, como com um engraxate, um freguês da barbearia, skatistas ou com o cineasta italiano Giovani. Em uma cena na qual Giovani filma as prostitutas, Breno faz uma crítica à violação que comete esse "documentarista gringo", revelando a hipocrisia que alcança o próprio gênero documental, sempre em busca de uma suposta verdade, ou da criação dela. Em outra, um dos entrevistados de Breno relata que ali é o espaço das pessoas que "não seriam aceitas no shopping center". Em mais uma, a entrevistada religiosa diz que aquele é o lugar ideal para pregar a bíblia, pois "todos ali estão perdidos, sozinhos, todos precisam de ajuda". Mas, contrapondo-se à angústia das personagens, há frequentemente uma intenção de apoio, vinda de algum desconhecido e nesses momentos é possível perceber o quanto aquele ambiente também pode ser acolhedor e familiar.

Nos *travellings* é possível notar a diversidade de lugares, desde os subterrâneos abandonados e insalubres, prostíbulos, escritórios ocupados por funcionários apáticos, corredores longos e vazios e pessoas circulando pelas galerias e lojas. Mesmo com uma intenção documental de retratar aquele espaço no centro da capital, o filme está mais interessado na tentativa de compreender a complexidade do lugar, questionar, viver alguns instantes daquele mundo, ainda que todo o tempo pareça sempre insuficiente. *Subterrâneos* foi filmado quase que integralmente no interior do Conic, nesse ambiente labiríntico e claustrofóbico em que é raro o céu aparecer, enfatizando a angústia das personagens e o peso daquela realidade. Belmonte utiliza o microcosmo do Conic para retratar o *core* da metrópole e, ao contrário de uma modernidade emancipadora, percebe-se um espaço decadente que expõe as misérias de sua população. No centro da capital misturam-se os

Figuras 2 e 3. José Eduardo Belmonte, *stills* do filme *Subterrâneos*, 2004. Fonte: acervo do diretor.

burocratas da administração pública aos trabalhadores de comércio e serviços e é onde os moradores das cidades-satélite identificam a luta por pertencimento aos espaços monumentais da capital.

Uma reedição de Brasília

Nos filmes *Rap - O Canto da Ceilândia* (2005), *Dias de Greve* (2009) e *A Cidade é uma Só?* (2011), de Adirley Queirós[7], percebe-se a busca de suas personagens por uma identidade própria, que parte do questionamento do "ser" e "não ser" de Brasília. O cineasta tem produzido filmes que mostram a luta dos habitantes das cidades-satélite pelo reconhecimento das margens e outras centralidades. Ele busca desconstruir o mito fundador da cidade modernista baseado na ideia de coletividade e igualdade, explorando diferentes aspectos da vida sociocultural na periferia. Em *A Cidade é uma Só?* o diretor resgata parte da história da Ceilândia, recorrendo à memória afetiva de algumas personagens que narram suas histórias e à pesquisa documental no Arquivo Público do Distrito Federal.

O filme empenha-se em reconstruir o episódio da remoção da invasão que deu origem à Ceilândia. Entre 1971 e 1972, a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) transferiu a população que habitava os barracos existentes nas vilas periféricas ao Núcleo Bandeirante e no Plano Piloto para um assentamento 30 quilômetros distante de Brasília. No período retratado no filme, a consolidação de Brasília teve ações concomitantes que buscavam afastar e controlar as aglomerações que se formavam no Plano Piloto. Mesmo inicialmente planejada, Ceilândia foi acrescida de loteamentos clandestinos e apropriações indevidas do espaço público. O desenho, com ruas retilíneas e longas, com becos de passagem entre quadras e espaços exageradamente amplos e áridos, somado à falta de programas habitacionais, serviços públicos e de melhores oportunidades de trabalho, propiciou a ocupação irregular.

O filme mescla um tom documental com ficção, colocando frente a frente versões do real e do fictício, revelando tensões e conflitos na criação da Ceilândia a partir da remoção dos moradores da Vila do IAPI. A personagem de Nancy conduz a narrativa por meio das lembranças da campanha que ajudou a divulgar quando foi selecionada para o coro infantil que entoava o *jingle*: "Vamos sair da

7. Nascido na Ceilândia, Queirós fez sua formação em Cinema na Universidade de Brasília e dedica seu trabalho – curtas e longas-metragens – a narrar e retratar essa região.

invasão, você, que tem um bom lugar para morar, nos dê a mão, ajude a construir nosso lar. Para que possamos dizer juntos 'A cidade é uma só!'". A personagem busca por documentos da época, reportagens, fotos e vídeos na tentativa de encontrar e reconstruir o passado. Misturam-se cenas do cotidiano da cidade nos dias de hoje com as memórias e seus sonhos.

Adirley Queirós mescla a narrativa da campanha feita pelo governo, e recordada por Nancy, com a campanha eleitoral de um candidato fictício, Dildu, e do vendedor de terrenos (grileiro) Zé Antônio. As personagens buscam, cada uma à sua maneira, sobreviver às condições impostas, mas sempre com o sonho de uma vida melhor. A busca pela construção de seu espaço na metrópole é corporificada pela atitude política da personagem de Dildu e sua vontade de participar das questões de interesse da Ceilândia, representando-as. Ele observa e questiona as injustiças, mas seu poder de ação é irremediavelmente muito escasso.

Pelas ruas da Ceilândia, Zé Antônio se surpreende ao ver como a cidade cresceu e nota que, onde antes havia roça, agora existem muitas casas, o que justifica dizendo que "as pessoas querem morar". Zé Antônio reconhece a sua contribuição para a desordem das ocupações informais por meio do loteamento e da venda de terrenos irregulares. Em seus passeios de carro atrás de boas oportunidades de negócio não deixa de comparar os dois ambientes (Ceilândia e Plano Piloto), principalmente no que diz respeito à especulação imobiliária, aos altos preços dos imóveis, mas também à organização da cidade e ao sistema de tráfego de automóveis.

Em *A Cidade é uma Só?* a voz da narração de discursos históricos é ouvida diversas vezes durante o filme, vozes como a de Oscar Niemeyer e de Luiz Jatobá[8] em entoação épica ao descrever o que representava a construção de Brasília para o país. A voz em *off* é frequentemente relacionada à personagem de Dildu, que trabalha no Plano Piloto e faz o percurso entre a rodoviária e a Ceilândia, assim como outros 80% dos moradores da satélite que se deslocam para trabalhar no Plano Piloto ou em Taguatinga. Dildu, na sua função de servente/funcionário da limpeza, é uma personagem invisível no Plano Piloto, mas na Ceilândia ele é reconhecido por seus amigos e na cena cultural. Ele torna clara sua indignação com a situação da região onde mora e das outras satélites durante sua campanha para deputado distrital.

8. Famoso locutor e jornalista da época, Luiz Jatobá era o narrador dos cinejornais de Jean Manzon, esse importante fotógrafo e documentarista franco-brasileiro que registrou, entre 1952 e 1992, cerca de 750 documentários filmados em curta-metragem para salas de cinema ou sob encomenda para empresas.

Durante sua candidatura, Dildu conta com a ajuda de amigos, frequenta festas e participa de movimentos culturais, divulgando suas propostas. Em um de seus discursos eleitorais, Dildu clama por moradia social no Setor Noroeste de Brasília, bairro recém-criado para abrigar habitantes de alta renda. Ele escolhe o "X" como símbolo de sua campanha eleitoral não apenas pela representação da escolha do voto, mas também como um símbolo do nascimento da Ceilândia. Em uma das cenas, Nancy relata, em tom emocionado, que, na época das remoções, os barracos que seriam retirados eram marcados com um X pintado na porta. Esse sinal indicava que seus moradores teriam que escolher entre ir para a nova cidade ou buscar outro lugar para fixar moradia. Paradoxalmente, a imagem mais conhecida da demarcação da cidade de Brasília é um grande X marcado em um solo estéril e vazio, simbolizando o cruzamento dos dois eixos principais do plano de Lucio Costa, o começo de uma "nova civilização", como narra Luiz Jatobá em *As Primeiras Imagens de Brasília* (1958). Esse "X", para a população da Ceilândia, simbolizava mais o despejo do Plano Piloto do que um novo começo, como anunciava o *jingle*; portanto, a cidade, para eles, pode ser uma só? O longa-metragem reivindica o reconhecimento de uma população que foi ignorada e ainda não se sente incorporada na cidade que viu nascer e ajudou a construir.

Figura 4. Adirley Queirós, *still* do filme *A cidade é uma só?*, 2011. Fonte: acervo do diretor.

> Brasília, longe da sua amplidão, solidão e espaços generosos é, de alguma forma, humanizada nos filmes da "Geração Brasília" – ao ser emoldurada por paisagens humanas que entrecruzam territórios físicos e simbólicos, eixos e paralelas que confinam, segregam e separam. Notabiliza-se a profusão de tipos que convivem na zona central da cidade no cruzamento da rodoviária com o Plano Piloto e as demais cidades-satélites. (MONTORO, 2012, p. 204)

Para a cineasta e professora Tania Montoro (Ibidem), a contradição é um elemento dinâmico e fundador do imaginário de Brasília, tanto nos filmes dos tempos de sua fundação como nos contemporâneos da nova safra, realizados pelos cineastas da "Geração Brasília". Seja na periferia que se faz presente no Plano Piloto, como analisamos no filme de Belmonte, ou no filme de Queirós, onde a capital é retratada e compreendida pela sua periferia.

Nos filmes de Belmonte, a periferia se faz presente no Plano Piloto, os espaços monumentais são coadjuvantes dos espaços protagonistas da narrativa: o que é interno, subterrâneo, claustrofóbico e sem céu, enfatizando o sentimento de angústia das personagens e negando os amplos espaços abertos que caracterizam Brasília. Belmonte, assim como outros diretores da Geração Brasília, mostra em seus filmes leituras alternativas sobre a cidade, que negam o racionalismo em favor da subjetividade.

Ao colocar as personagens em situações de confronto com o lugar – espacial, mas também social, cultural, político –, Belmonte faz uma crítica à cidade e à sociedade. Seu filme desmonta toda a racionalidade, a generalização e o urbanismo como um campo que opera pela criação de consensos legitimadores de enunciados dominantes já conhecidos e pré-estabelecidos. Ao mostrar a cidade como uma montagem complexa, sem unidade, o diretor acentua as diferenças, mistura tempos e espaços que são heterogêneos e dissensuais. Desmonta para remontar, como exercício para compreender a cidade e como seus espaços afetam a relação entre as diferentes partes e são por ela afetados.

Já nos filmes de Queirós, a Ceilândia é o local onde suas personagens se sentem à vontade, sempre em uma dicotomia e em oposição ao Plano Piloto. Elas transitam pelo Plano Piloto todos os dias como lugar de trabalho, ao contrário do habitante desse espaço, que raramente se desloca até alguma cidade-satélite. Ao mostrar as

diferentes passagens temporais de uma época para outra, ou, ainda, as diferentes "sobrevivências" de uma época para outra, Queirós realiza o mesmo exercício de montagem, desmontagem, remontagem. Retratando Brasília em suas paisagens liminares, lugares que estão entre um espaço e outro e também entre um tempo e outro, como restos temporais, procura, como quem manipula peças de um quebra-cabeça, dar um sentido de totalidade que, mesmo fugidia ou incompleta, parece ser necessária para montar, no sentido de compreender, sua própria complexidade.

> [...] um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pelo trabalho (ou jogo) de montagem que não busca a unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície, e, a partir do choque entre suas diferenças, nos fazem compreender outros possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade que, durante o processo de montagem, faz emergir nexos secretos, escondidos ou invisibilizados por formas de pensar menos complexas ou mais sedimentadas. (JACQUES, 2015, p. 70)

O filme mostra os contrastes e ambivalências entre os dois ambientes, que são ao mesmo tempo planejados e espontâneos, tanto na materialidade do espaço como na forma como ele é vivenciado pelas personagens. Revela uma relação de dependência e complementaridade, no sentido de que são os dois lados de um mesmo acontecimento e que se juntam tanto na realidade quanto na ficção. A partir disso, seria possível refletir o quanto o projeto não faz uma cidade acabada, mas constrói um processo mútuo, no qual somente outras leituras, críticas e questionamentos serão capazes de compreendê-la.

Brasília é retratada, filmada e apropriada como projeto de modernidade, abstrata e impositiva, mas também pelo espaço "entre", pelos seus vazios e paisagens de horizonte aberto, ocupado pelo imigrante, pelo ambulante, pelos trabalhadores e "invasores" que buscam sua casa. Para Queirós, Brasília parece sempre incorporar o paradoxo da sua realidade de privações e sua utopia de uma vida melhor, oscilando entre o real e o fictício, construções materiais e simbólicas. Essa visão, derivada do pensamento de Henri Lefebvre (1974), passa a incluir outras narrativas, que se sobrepõem ao discurso na produção do espaço.

Brasília alimenta o imaginário e histórias infindáveis, é narrada como epopeia, histórias de cordel e ficções científicas e, como síntese

das contradições que a geraram, promove representações difusas e antagônicas. Para Solà-Morales (2003), as cidades reconhecem e retêm sua identidade quando a capturam em mitos, monumentos, ritos. Assim, ao buscar compreender a capital pelos caminhos percorridos cotidianamente e que fazem parte de uma construção temporal, fragmentos de histórias se entrelaçam e podem servir para a compreensão de que a cidade e suas representações se produzem mutuamente.

Bibliografia

BELMONTE, José Eduardo. Entrevista. **Revista Traços**, n.14, 2017, pp. 8-17.

CARVALHO, Vladimir. **Cinema Candango:** Matéria de Jornal. Brasília: Cinememória, 2002.

COSTA, Lúcio. Memória Descritiva do Plano Piloto (1957). In: COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa:** registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995a, pp. 283-297.

COSTA, Lúcio. **Registro de Uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995b.

HOLSTON, James. **Cidade modernista:** uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JACQUES, Paola B. Montagem Urbana: Uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. Vol. 4. In: JACQUES, Paola B. et al. **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2015, pp. 47-94.

LANARI, João. Em busca da fotogenia brasiliense. In: RIBONDI, Alexandre; PEREIRA, Cláudia; SCHETTINO, Romário. **O sonho candango:** memória afetiva dos anos 80. Brasília: Gabinete C, 2012. 164-172.

LE CORBUSIER. **Carta de Atenas**. 1 ed. (1943). São Paulo: Hucitec, EDUSP, 1993.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Editions Anthropos, 1974.

MALRAUX, André. Discours prononcé par Monsieur André Malraux, Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles. **Site littéraire André Malraux**. [Online]. 25 out. 1959. Disponível em: **https://malraux.org/25aout1959/** . Acesso em: 15 de outubro 2019.

MONTORO, Tânia. Imagens e Imaginários de Brasília. In: CASTRO, Gustavo. **Mídia e Imaginário**. 1 ed. Brasília: Annablume, 2012, 193-209.

MORICONI, Sérgio. **Apontamentos para uma História**. Brasília, DF: Instituto Terceiro Setor, 2012.

PAVIANI, Aldo. **A construção injusta do espaço urbano**. In: PAVIANI, Aldo. A Conquista da Cidade: Movimentos Populares em Brasília. 2.

ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998, 115-144.

PAVIANI, Aldo. A Metrópole Terciária: Evolução Urbana Socioespacial. In: PAVIANI, Aldo (org.). **Brasília 50 anos:** da capital a metrópole. Brasília: UnB, 2010, pp. 227-251.

REZENDE, Rogério. **O centro de Brasília:** projeto e reconfiguração: o caso do Setor de Diversões Sul (Conic). Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. 2014.

SABOIA, Luciana. **Brasilia and the Modernist Void:** the Central Bus Station and the Struggle for Cultural Recognition. Tese de doutorado. Universite Catholique de Louvain. 2009.

SANDOVAL, Liz. **Brasília, Cinema e Modernidade:** percorrendo a cidade modernista. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. 2014.

SOLÀ-MORALES, Ignasí. Lugar: permanencia o producción. In: SOLÀ-MORALES, Ignasí. **Diferencias:** topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili S.A, 2003, pp. 101-115.

WILLIAMS, Richard J. **Brazil:** Modern architectures in history. London: Reaktion Books, 2008.

Bibliografia complementar

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro:** a história de uma nova linguagem na arquitetura: (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2010.

GOODWIN, Phillip. L. **Brazil Builds:** architecture new and old, 1652-1942. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GORELIK, Adrián. Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília. **Serrote**, nº 10, 2012, pp. 238-239.

GOROVITZ, Matheus. **Brasília, uma questão de escala**. São Paulo: Projeto, 1985.

HOLFORD, William. Brasília: The Federal Capital of Brazil. **The**

Geographical Journal, 128(1), 1962, pp. 15-17.

MARTINS, José de Souza. **A Sociabilidade do Homem Simples:** Cotidiano e História na Modernidade Anômala. São Paulo: Hucitec, 2000.

NUNES, Brasilmar. A "Sociologia" de um Espaço Urbano: Conic no Plano Piloto de Brasília. **Cadernos Metrópole**, 21(15), 2009, pp.13-32.

PAVIANI, Aldo. Brasília, capital (ainda) polinucleada. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio. **Brasília:** Antologia crítica. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

PHILIPPOU, Styliane. The primitive as an instrument of subversion in twentieth-century Brazilian cultural practice. **arq: Architectural Research Quarterly**, 8(3-4), 2004, pp. 285-298.

RICOEUR, Paul. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SANDOVAL, Liz; SABOIA, Luciana. "A cidade é uma só?" Luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília. **III Seminário Internacional Urbicentros**. Salvador BA: UFBA. 2012.

Liz da Costa Sandoval é arquiteta e urbanista pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) (2000). Mestre em Arquitetura e Urbanismo na linha de pesquisa Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB). Doutorado, em andamento, no mesmo Programa de Pós-Graduação, com a pesquisa "Brasília e Cinema: experiências na paisagem cinemática". Participa do grupo de pesquisa TOPOS (UnB/CNPq), vinculado ao Laboratório Estudos da Urbe - LABEURBE (PPG-FAU/UnB). Foi idealizadora e diretora do Archcine Brasília – Festival Internacional de Cinema de Arquitetura, em 2018, e coordenadora do projeto Cinema Urbana – Interseções entre Arquitetura e Cinema, Projeto de Extensão, vinculado à FAU-UnB.

Rogério Rezende é arquiteto e urbanista pela Universidade de Brasília (2011) e mestre em Arquitetura e Urbanismo na linha de pesquisa Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo. Em 2018, participou do programa European Module in Spatial Planning - EMSDP na KU Leuven (Bélgica); atualmente, é doutorando na Faculdade de Ciências da Engenharia, no Departamento de Arquitetura da KU Leuven, em parceiria com a Universidade de Brasília, com a pesquisa entitulada "The Center of brasília: (re)Defining the Concept of Urban Centrality". Participa dos grupos de pesquisa a2i – Architecture, interiority, inhabitation; vinculado à Faculdade de Arquitetura da KU Leuven; e TOPOS (UnB/CNPq), vinculado ao Laboratório Estudos da Urbe - LABEURBE (PPG-FAU/UnB).

Luciana Saboia Fonseca Cruz é arquiteta e urbanista pela Universidade de Brasília (1997), com doutorado em Teoria e História da Arquitetura e da Cidade na Université Catholique de Louvain (UCL), na Bélgica (2009), e estudos de pós-doutoramento na Harvard Graduate School of Design, Estados Unidos. Participa do grupo de pesquisa TOPOS: Paisagem, Projeto e Planejamento (UnB/CNPq) e outros grupos de pesquisa nacionais e internacionais (Harvard GSD, EUA; UCLouvain, KU Leuven, Bélgica; ENSA Paris-Malaquais). Atualmente, está como coordenadora do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UnB.

Artigo recebido em 1 de novembro de 2019 e aceito em 27 de abril de 2020.

224
Marcos Aurélio Felipe
O cinema-caracol de Luis Tróchez Tunubalá: uma câmera Misak contra o(s) colonialismo(s)

225
ARS
ano 18
n. 39

Marcos Aurélio Felipe*

O cinema-caracol de Luis Tróchez Tunubalá: uma câmera Misak contra o(s) colonialismo(s) **

Luis Tróchez Tunubalá's Snail-Cinema: a Misak Camera against Colonialism

El cine-caracol de Luis Tróchez Tunubalá: una camera Misak contra lo(s) colonialismo(s)

Artigo Inédito

Marcos Aurélio Felipe*
0000-0002-5529-0100

palavras-chave:
cinema indígena; colonialismo; Misak; contato interétnico; indianidade

Este estudo analisa o documentário *Na Misak* (2018), do diretor indígena Luis Tróchez Tunubalá, do Cauca colombiano. Situando-o como filme-prismático, no marco do cinema indígena e do colonialismo reiterativo em Abya Yala, seu objetivo é investigar a tessitura fílmica a partir da perspectiva indígena sobre a construção da indianidade no contexto urbano contemporâneo. Utilizou-se o método comparado a partir de cotejos baseados na série histórica, ponto-contraponto, constelações e abordagem prismática. Entre os estudos antropológicos, históricos e de cinema, observou-se o cruzamento da escritura cinematográfica contracolonial, ensaística e autorreflexiva com dimensões da cosmologia Misak, a partir do qual o pensamento crítico se condensa no sistema fílmico, na experiência histórica e na performance corporal, artefatos que confrontam o(s) colonialismo(s) com outra história do contato.

This study analyzes the documentary *Na Misak* (2018), by the indigenous director Luis Tróchez Tunubalá, from the Colombian Cauca. Situating it as a prismatic film, within the framework of indigenous cinema and reiterative colonialism in Abya Yala, its objective is to investigate the filmic fabric from the indigenous perspective on the construction of Indianity in contemporary urban context. The analysis developed from comparative method and collations of historical series, counterpoint, constellations and prismatic approach. From anthropological, historical, and film studies, an intersection

**Este artigo é resultado do projeto de pós-doutorado "Visões do mundo indígena: mediações fílmicas do mundo histórico dos povos originários no Brasil - produção e formação audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA)" que desenvolvemos, entre 2018-2019, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom/UFPE), sob a supervisão da profa. titular Dra. Angela Prysthon.

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.162787

CC BY

between anti-colonial, essayistic and self-reflective cinematic writing and dimensions of Misak cosmology was noticed, in which critical thinking is condensed into the film's system, historical experience, and bodily performance, artifacts that confront colonialism(s) with another history of contact.

Ese estudio analiza el documentario *Na Misak* (2018), del director indígena Luis Tróchez Tunubalá, del Cauca colombiano. Al caracterizar lo cómo película-prismática, en le marco del cine indígena y del colonialismo reiterativo in Abya Yala, investiga la tesitura fílmica desde la perspectiva indígena sobre la construcción de la indianidad en le contexto urbano contemporáneo. Se utilizó el método comparativo desde cotejos basados en la serie histórica, punto-contrapunto, constelaciones y enfoque prismático. Movilizando estudios antropológicos, históricos y del cine, se observó el cruzamiento de la escritura cinematográfica contracolonial, ensayística y autorreflexiva con dimensiones de la cosmología Misak, condensando el pensamiento crítico en el sistema fílmico, la experiencia histórica y la performance corporal, que confrontan lo(s) colonialismo(s) con otra historia del contacto.

keywords:
Indigenous Cinema; Colonialism; Misak; Interethnic Contact; Indianity

palabras clave:
cine indígena; colonialismo; Misak; contacto interétnico; indianidad

As gentes são assim, nuas, bonitas, morenas, com o corpo bem moldado, e a cabeça, o pescoço, os braços, as partes íntimas e os pés de homens e mulheres são cobertos um pouco com penas. Os homens também têm muitas pedras preciosas em seus rostos e peitos. Ninguém possui outra coisa, além disso, pois todas as coisas são comuns. E os homens têm esposas aquelas que desejarem, sejam elas mães, sejam irmãs, ou amigas, sobre isso não fazem qualquer distinção. Eles também lutam uns contra os outros. Eles também comem uns aos outros, mesmo aqueles que estão mortos, e penduram suas carnes na fumaça. Eles vivem cento e cinquenta anos. E não têm nenhum governo.

Texto que acompanha a xilogravura Mundus Novus [Imagem do Novo Mundo], 1505, de Américo Vespúcio

É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só sem parar, e é isso o que esse povo se torna.

Chimamanda Ngozi Adichie (2019)

Contexto

A partir dos anos 1980, na América Latina (ou Abya Yala, na acepção Kuna), o cinema indígena ganhou em expansão com a criação de núcleos de produção audiovisual nas/pelas comunidades, com escolas de cinema e festivais, e despontou no cenário como mais um "gênero" cinematográfico. Como assinala Tamara Moya, tornou-se objeto de eventos importantes, inclusive com a criação da seção "Native" no prestigiado Festival de Berlim, em 2013 (MOYA, 2018), que surgem para dar vazão às produções feitas pelos próprios "índios". No caso do Chile, por exemplo, são muitos os eventos nesse âmbito – TUWUN: Muestra de Cine Indígena de Wallmapu; FICWALLMAPU: Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu; Muestra Cine+Video Indígena do Museo de Arte Precolombino; além de mostras específicas como a *Primeras Naciones*, do FICVALDIVIA: Festival Internacional de Cine de Valdivia. Ganhou *status* de objeto de pesquisa na academia (monografias, dissertações e teses; GTs, colóquios e projetos acadêmicos) e se tornou artefato político-comunicacional de Organizações Não Governamentais (ONG) e de associações de comunicadores nativos, como, nos casos mais notórios, o Vídeo nas Aldeias (VNA, Brasil, 1986); o Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC-CAIB, Bolívia, 1989); e a Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI, 1985), que, enquanto espaço político,

congrega várias organizações do continente.

Delimitando o caso na Colômbia, historicamente, o cinema indígena integra um complexo de iniciativas governamental, não governamental e de articulação política de diversas organizações[1]. Em um estudo sobre as cinematografias originárias na América Latina, Amalia Cordova (2011) apresenta um panorama colombiano, no qual a política e a comunicação aparecem interdependentes. Entre 1980-1990, a participação de lideranças dos diversos povos em assembleias constituintes e no Senado ganha relevo, o que permite incluir parcialmente os direitos indígenas na Constituição. Ao compreenderem a importância do audiovisual, as organizações criam seus próprios departamentos de comunicação, promovem encontros e articulam a participação de cineastas comprometidos com suas questões[2]. Impulsionam a criação de escolas, coletivos e festivais de cinema. Além dos realizadores da Escuela de Comunicaciónes Wayuu, em Guajira[3], e dos coletivos Arahuaca, Wiwa e Kogi, de Sierra Nevada, desponta o cinema contracolonial do jovem Misak Luis Tróchez Tunubalá. A partir de abordagens antropológicas e dos estudos de cinema, no marco de uma perspectiva indígena *redimensionando-se* em contextos pós-coloniais, propomos analisar o filme *Na Misak* (2018)[4], que tensiona questões que atravessam a história indígena "do" continente no contexto de colonialidade.

Na Misak, que aqui se enredará em outras formas narrativas das artes e da ciência, é o segundo trabalho de Luis Tróchez Tunubalá. O primeiro foi *Namuy nu piro – Nuestra tierra* (2016) e o próximo, em produção, *NuUsri – Gran mamá*. É, em formato documental, a história de um comunicador audiovisual do povo Misak, do Departamento do Cauca colombiano, que vemos realizar e editar um documentário – ao mesmo tempo em que narra os eventos e suas reflexões (como narrador *off*) e se expõe em presença na cena (corpo performático e cotidiano). Tunubalá propõe vários desafios, dentre eles, provocar uma nova mirada sobre o seu povo, historicamente visto como exótico e folclórico. O diretor não apenas mostra-se em quadro, como também apresenta seus parentes e amigos, que vivem nos centros urbanos e compartilham seus gostos e costumes entre a tradição e modernidade. Como está descrito em todas as sinopses publicadas sobre o filme, no processo de realização de *Na Misak*, o jovem cineasta indígena confronta seus pensamentos e ideias sobre o que é ser Misak nos centros urbanos e no mundo contemporâneo aos imaginários presos a uma certa colonialidade. Ancorando-se no

1. Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) e a Organización de Nacionalidades Indígenas de Colombia (ONIC).

2. Os documentaristas Jorge Silva e Marta Rodriguez têm uma filmografia expressiva sobre a questão indígena na Colômbia.

3. Criada em 2014, com apoio do Ministério da Cultura da Colômbia, da UNESCO e da Red de Comunicadores del Pueblo Wayuu, forma jovens comunicadores Wayuu "da" Colômbia e "da" Venezuela: MINISTÉRIO DA CULTURA DA COLÔMBIA. **Escuela de Comunicaciones** Wayuu. 2017. Disponível em: http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Escuela-de-Comunicaciones-Wayuu,-apoyada-por-Mincultura,-gradúa-a-nuevos-comunicadores-ind%C3%ADgenas.aspx . Acesso em: 20 jul. 2020.

4. A partir do espanhol: *Eu, um Misak.*

modo autorreferencial-ensaístico, Tunubalá inscreve uma outra história do contato com a câmera em direção a si (implicando-se na crítica que desenvolve), a comunidade Misak (entre o passado e o presente) e a sociedade nacional (na qual a colonialidade, no espaço citadino, ganha novos matizes, vetorizados por essa entidade chamada homem branco: categoria étnicopolítica, e não racial ou pigmentar, que se refere aos sujeitos e instituições do Estado-Nação soberano sobre os territórios indígenas (VIVEIROS DE CASTRO, 2019).

Nesse contexto, se a questão da etnicidade e da alteridade é fundamental, partimos dos pressupostos antropológicos sobre os grupos étnicos não como instâncias do mundo histórico imutável, mas como constantemente (re)inventadas em novos significados (CARNEIRO DA CUNHA, 2017) e como prática que concebe o contato com o Outro no âmbito relacional, absorvendo-o para alterar-se em seus próprios termos (VIVEIROS DE CASTRO, 2017). A partir de Santiago Castro-Gómez, sabemos que "a modernidade é uma máquina geradora de alteridades que, em nome da razão e do humanismo, exclui de seu imaginário a hibridez, a multiplicidade, a ambiguidade e a contingência das formas de vida concretas" (CASTRO-GÓMEZ, 2005. p. 80). E que, na América Latina, o projeto de modernidade (antropocêntrico, científico e racional), o Estado-nacional (em busca da síntese das diversas camadas e do controle natural e social) e as ciências sociais (legitimando o poder) estão na base da invenção do Outro. Observa-se que, no centro do Estado-Nação do século XIX, concursaram a escrita, o direito e os manuais para definir quem pode ser ou não considerado cidadão, cujo perfil precisava atender aos requisitos de gênero (masculino e heterossexual), raça (branco), religião (católico), *status* social (proprietário) e formativo (letrado). Para os decolonialistas (MIGNOLO, 2017), não há como desvincular o projeto da modernidade (racional, científico, imperial) do projeto colonial a partir de 1492, com seu sistema de diferenciação incomensurável entre colonizador (civilizado, racional e bom) e colonizado (bárbaro, mal, descontrolado). Nesse contexto, como coloca Cumes, constitui-se *"el sujeto del UNO"*, que, ao espoliar, nega a diferença, a multiplicidade e a diversidade da vida (LABORATORIO DE PEDAGOGÍAS CRÍTICAS, 2019, sem paginação). No entremeio dessas questões, a problemática do(s) colonialismo(s) político, internalizado e permanente, ganha diversas faces e desdobramentos.

O cinema comparado, como propõe Mariana Souto, aqui, será ponto de partida para a constituição do *corpus* e da análise, pois, diante de um objeto relacional, adotam-se procedimentos relacionais (SOUTO, 2019).

Na esteira de outros autores, Souto observa que os agrupamentos de filmes configuram séries históricas (anteriores>filme>posteriores), dípticos (ponto-contraponto), objetos-prismáticos (a partir de um diretor ou de um filme) e constelações (que permitem maior liberdade relacional, já que, à semelhança das teias e sua multiplicidade de pontos de contato, abre-se uma infinidade de vínculos e rotas) (Ibidem). Nesse momento, a seleção, a classificação e a análise das obras em cotejo não é linear porque, obrigatoriamente, são etapas que se interpenetram. Isso implica a entrada de novos "objetos" e a inevitável desestabilização dos agrupamentos e conclusões postos. Se a metodologia tende a "matar" o objeto por trabalhar com um *corpus* extenso e precisar se ater a fragmentos, sequências ou elementos da materialidade, pois é impossível buscar, analiticamente, a integralidade de cada um dos filmes comparados, optar pela abordagem prismática implica investir na "totalidade" de uma dada obra para melhor expandir o arco de relações. Como "nunca se está tão bem colocado para tratar fundamentalmente de uma forma de imagem que não seja vislumbrando-a a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, por uma outra, como uma outra" (DUBOIS, 2012, p. 1), em nosso caso, *Na Misak* será, permanentemente, interceptado por outros filmes e formas de imagens, narrativas de viajantes e abordagens antropológicas. Enquanto filme-prismático, diferirá, assim, do *filme-solar*, espécie de objeto que ilumina todo um contexto e, em torno do qual, gravitam outras obras (FELDMAN, 2012). As conexões com/de *Na Misak* dar-se-ão a partir do seu sistema fílmico, dimensões da sua materialidade e sequências específicas em cotejo com outras artes (iconografia), o mundo histórico (contextos, fatos, paradigmas) e antropológico (tendências, abordagens, conceitos).

Cinema e cosmologia

(na página anterior)
Figura 1. *Stills* de *Na Misak*, 2018, de Luis Tróchez Tunubalá

O povo Misak (ou Guambiano, na denominação colonial), dos 115 grupos étnicos identificados no censo de 2018, na Colômbia, é o décimo quarto mais numeroso[5] do país e está localizado,

5. População: 21.713 pessoas se identificaram como Misak no censo de 2018 (DANE - CENSO NACIONAL DE POBLACION Y VIVIENDA-CNPV, 2018).

preponderantemente, no departamento do Cauca, onde vive o diretor Luis Tróchez Tunubalá com seus pais e sua avó. Nesse departamento, quase 25% da população local é originária; a cada quatro colombianos, um é indígena e um em cada cinco habita as áreas mais povoadas (ou urbanas). Povo andino, os Misak vivem em estreita relação com a natureza, consideram-se *filhos da água* e veem sua origem na união de duas grandes lagunas: Ñimbe (fêmea) e Piendamó (macho). Como os Nasa, é o único a falar a sua própria língua e, isolado, a usar indumentária ancestral (SCHWARZ, 2018). Não existe uma palavra que designe o idioma Misak: *wam* quer dizer língua, e o que comumente se escuta, *namuy wam*, na verdade significa "nossa língua". Já o termo *namtrik* se refere ao ato de falar e não ao idioma em si (HURTADO, 2015). Como os demais povos originários de Abya Yala, sua história está marcada pela chegada dos espanhóis, a partir de 1562, quando se concedeu ao filho de Sebastián de Belalcázar, Francisco, o controle de Guambía, que incluía a mão-de-obra dos indígenas da região, a espoliação de seus territórios e provocou a inevitável resistência histórica – da Colônia à República[6]. Dos anos 1980 em diante, organizam-se e retomam os territórios, autonomia e autodeterminação. O contexto do cinema de Tunubalá, no qual inscreve uma outra história do contato com a problemática da alteridade no espaço urbano, é de crescente autorreconhecimento[7].

Com Alvarenga (2017), que analisou os filmes e a cena de contato, depreendemos duas dimensões importantes. Por ser interétnico e histórico, o contato afeta, mutuamente, as sociedades envolventes. Não é fato localizado na história, mas antes evento que se renova, em menor ou maior intensidade, mesmo com povos há muito contatados, cuja experiência se atualiza a cada momento que a radical alteridade figura no horizonte. Aconteceu quando o primeiro europeu desceu das caravelas, os colonos invadiram os territórios ameríndios e o Estado-Nação expandiu suas fronteiras. É um fato recorrente, sobretudo na Amazônia, que tem o maior número de povos isolados do mundo – 120 (RICARDO; GONGORA, 2019) –, que, pressionados por fatores externos, sempre "aparecem" e travam relações com o homem branco[8]. Um segundo aspecto é que esse contato se dá também no campo cognitivo. Não obstante a imprescindibilidade de se discutir o genocídio indígena, no campo biótico, ecológico, socioeconômico e étnico-cultural (RIBEIRO, 2015), outra dimensão é o processo de *elaboração* e *reelaboração* da experiência da alteridade. Nesse âmbito,

6. "El pueblo de San Felipe y Santiago de Guambía, conocido como Guambía, y después de 1838 como Silvia, fue establecido dentro de los límites de la encomienda. En 1589 grupos guambianos fueron asignados a otras dos encomiendas; Ambaló y Usenda [...]. Usenda se convirtió en un poblado mestizo, mientras Ambaló continúa hoy como una hacienda trabajada por arrendatarios misak" (SCHWARZ, 2018, p. 76).

7. Considerando os dados estatísticos do último CNPV (2018), identifica-se crescimento populacional indígena, sendo a manifestação livre uma das razões que explica o aumento.

8. Na Colômbia, os povos isolados são: Jurumi, Passe e Yuri (CNPV, 2018).

entra a intensa produção de sentido, que distintamente afeta um mesmo grupo étnico.

Do mito à história, ao analisar o milenarismo Canela, nos anos 1960, no Maranhão, Manuela Carneiro da Cunha (2017) observa como a situação de contato incide no mundo histórico indígena. No *mito de Aukê*, Amcokwei está grávida, escuta vozes e, sem saber a origem, parte para casa, até que descobre que essas vozes saem do seu corpo e anunciam o nascimento de uma criança. Ao saber que é um menino, rejeita-o e o enterra vivo. Salvo pela avó, Aukê sobrevive, cresce de forma muito rápida e tem o poder de se transformar em animal. Perseguido por um tio, ele é morto, provocando o deslocamento da aldeia. Após algum tempo, Amcokwei requisita suas cinzas, mas Aukê já havia se transformado em um homem branco e construído a casa grande: do miolo escuro de uma árvore, criou os negros, e da madeira de bacuri e piqui, respectivamente, os cavalos e o gado. Nesse mito de origem do homem branco, Aukê havia se tornado Dom Pedro II. O movimento milenarista de 1963 se funda nesse mito: "[...] reencenado às avessas para o triunfo indígena e derrocada final dos brancos" (Ibidem, p. 16). Com a profecia de Kee-kwei (personagem real), que também aparece grávida, achando que era de uma menina, anuncia-se o nascimento da criança para 15 de maio de 1963, o controle das cidades, aviões e ônibus pelos Canela e a reclusão dos civilizados na floresta. O rito que antecede o nascimento, com o fervor religioso dos cantos e das danças, desencadeia a tomada de cabeças de gado de fazendeiros locais e o inevitável revide.

A situação de contato havia, nesse caso, sido reelaborada a partir da perspectiva cosmológica Canela – do mito à história. No âmbito do cinema antropológico, em *Os mestres loucos* (1955), Jean Rouch registra essa incorporação do mundo dos brancos (personagens, relações de poder, situação colonial) por um grupo étnico africano em um ritual de possessão que reencena o contato interétnico. Aqui, o real se desenvolve em intensidades incontroláveis, com personagens coloniais sendo *encorporados*, ritualisticamente, pelo grupo Haouka, da periferia de Acra, Gana, em uma possessão sacrifical que parodia o poder britânico. Atenta à dimensão cosmológica em *Mueda, memória e massacre* (1979-1980, de Ruy Guerra), Raquel Schefer mostra cinema e cultura em diálogo, com o ritual de máscaras Mapiko, da cultura maconde moçambicana, delineando as sobreposições ópticas, as

panorâmicas circulares e semicirculares (SCHEFER, 2016). No campo dos estudos de cinema indígena, uma das tendências se preocupa em analisar como a cosmologia delineia a perspectiva fílmica. Marco Antônio Gonçalves (2016), por exemplo, em seu estudo sobre o cinema Navajo, observa que "princípios que orientam concepções do mundo são constitutivos dos modos de dar a ver o mundo" (Ibidem, p. 636). André Brasil, ao nomear de *cinema-morcego* os filmes dos Maxakali ou Tikmũ'ũn (MG), acrescenta que "os Tikmũ'ũn recusam e alteram a modalidade empírica e intencional da visão [...] para submetê-la a outra espécie de visão constituída, ela própria, pelo não-ver" (BRASIL, 2016a, p. 141).

Em relação a *Urihi Haroma-timape – Curadores da terra-floresta* (2013), de Morzaniel Iramari Yanomami, Brasil desenvolve o que chama de crítica xamânica da economia política das imagens, com o cinema tornando-se "máquina cosmológica, cuja matéria é, em grande medida, invisível (mapas cognitivos, gradientes míticos; relações de socialidade entre homens, animais e espíritos; atravessamentos da experiência histórica etc.)" (BRASIL, 2016b, p. 128). Se há relação entre cinema e cosmologia, em *Na Misak* ela está na forma-caracol a envolver as concepções sobre o homem, o tempo e a história, na qual transformação e permanência nos aparecem como devir histórico. Nessa cosmofilmia, certo *ethos* Misak transpõe-se para o cinema de Tunubalá como "fluir e permanecer no território, nele crescer e transitar, ir e vir de dentro para fora e de fora para dentro, como o caracol. Sempre seguindo os passos dos avós [...] em harmonia com a natureza e o cosmos" (TUNUBALÁ; TROCHEZ, 2009, p. 17, tradução nossa)[9]. Revela-se menos na narratividade espiralada, que, de certo modo, aponta para a teleologia ocidental, e mais na forma em caracol, retomando dimensões da experiência histórica do diretor (corpo, segmentos biográficos, pensamentos e percepções, eventos e costumes Misak específicos – minga – e cruzados – liturgia cristã). Em uma circularidade ininterrupta, *Na Misak* está sempre recomeçando, retomando e encaracolando elementos e situações, como se rumasse em direção a um ponto central, que, no último plano, desemboca na água da chuva que cai sobre a cidade.

9. Para evitar equívoco, Tunubalá e Tróchez são dois autores que, coincidentemente, têm o mesmo sobrenome do realizador Luis Tróchez Tunubalá.

> Como el agua va y viene alrededor de un centro: la gran sabana, así también la historia de nuestra sociedad y la de cada uno de nosotros va y

> viene unida al centro por un hilo. Con él y por medio de sus movimientos, de su recorrer, se teje la vida. El centro principal es Nupisu, Nupirrapu, la gran laguna. Allí nace el agua y con ella nace todo. Desde ella viene el agua y se produce la vida. Es el centro a partir del cual se desenrolla todo nuestro território. (HURTADO; ARANDA; VASCO, 2015, p. 51)

Entre a cosmologia da forma fílmica-caracol e o olhar *merrap*[10] sobre o mundo histórico – não por acaso, a memória ancestral é requerida permanentemente –, *Na Misak* nasce da necessidade de desconstruir a perspectiva colonial nacional sobre o que é ser indígena hoje. Apesar da proximidade entre as cidades colombianas Silvia e Cali, Tunubalá surpreendeu-se quando, na universidade, os colegas não encontraram um "índio" com as vestes típicas e (como, ironicamente, relata) de arco e flecha (ZONA CERO, 2019, sem paginação). Enquadrando a colonialidade da sociedade nacional, Tunubalá confronta a construção da imagem do indígena como selvagem, ignorante e atrasado, que, se não com 150 anos e um olho na testa, conforme visão *colombo-vespucciana*[11], permanece como estereótipo que joga o olhar Ocidental 500 anos de volta no tempo. Contra todos os colonialismos (QUIJANO, 2005), sem esquecer a colonialidade internalizada a assombrar a própria consciência, o cinema contracolonial de Tunubalá entra no corpo a corpo com os sistemas de verdade naturalizados no contexto urbano. Em entrevista a Señal Colombia/RTVC (SEÑAL COLOMBIA/RTVC, 2018, sem paginação), quanto aos segmentos (auto) biográficos em preto e branco, revela que era uma forma de quebrar a materialidade folclórica fetichizada pelos *isirik* (homem branco) e analisa ainda a *violência epistêmica* (CASTRO-GÓMEZ, 2005) da antropologia, que, por vezes, caracterizou os povos originários como culturas do passado, ditou o que era digno de ser e a forma de pesquisá-las, como se fossem sobreviventes da história e museus humanos (SEÑAL COLOMBIA/RTVC, op. cit., sem paginação).

Imagens do Outro

Os gérmens da fabricação do Outro remontam, assim, aos viajantes dos séculos XV e XVI, quando operaram do mito à história, das entidades imaginárias greco-romanas (ciclopes, cinocéfalos, antropófagos) às nações indígenas do Novo Mundo. Em menos de trinta dias, Cristóvão Colombo,

10. "En nuestro pensamiento guambiano, al contrario de lo que ocurre en la llamada concepción occidental, el pasado está adelante, es merrap, lo que ya fue y va adelante; wento es lo que va a ser y viene atrás. Por eso, lo que aún no ha sido, viene caminando de atrás y no podemos verlo." (HURTADO; ARANDA; VASCO, 2015, p. 56)

11. Compilação de cartas e relatos do navegador italiano Américo Vespuccio publicada em 1505.

que chegou à "América" pensando ter aportado nas Índias, por exemplo, utilizou as palavras *antropófago* e *canibal* para caracterizar os povos indígenas quando escreveu sobre "[...] homens de um olho só e outros com cara de cachorro, que eram *antropófagos* e que, quando capturavam alguém, degolavam, bebendo-lhe o sangue e decepando as partes pudentas [...]" (CHICANGANA-BAYONA, 2017, pp. 16-15). Dezenove dias depois, em 23 de novembro de 1492, registrou a referência dos Taianos aos Bohío: "Diziam que eram muito grande e que ali havia uma gente que tinha um olho na testa e outros que chamavam de *canibais* [...]" (Ibidem, pp. 16-15). *Canibal*, como observou Chicangana-Bayona, não é uma palavra de origem europeia, mas uma referência aos Caribes: "*caribe, caraíba, caniba* ou *canibal*. Uma palavra que acabou por identificar o indivíduo que consumia carne humana" (Ibidem, p. 15) e, mais do que isso, estigmatizar sociedades complexas e diversas por meio da perspectiva europeia. A iconografia ocidental, produzida pelos pintores que acompanhavam as expedições e os dirigentes, plasmou essas imagens dos povos originários "da" "América" e contribuiu para difundi-las. Não por acaso, na *História Naturalis Brasiliae* (1648), de George Marcgraf, como nos lembra Brienen, o indígena, a flora e a fauna integravam o mesmo plano natural, e que seria impossível separar ciência (zoologia, botânica) e arte (iconografia), "uma vez que ambas compunham o mesmo projeto colonial" (BRIENEN, p. 17).

A xilogravura de Johan Froschauer (figura 2), impressa na carta *Mundus Novus*, de Américo Vespúcio, entra para a história da arte como a primeira figuração de práticas vinculadas à antropofagia dos povos indígenas. São corpos e cenas baseados na iconografia medieval do paraíso, dos homens selvagens dos bosques (*homo silvestris*), dos gigantes e antropófagos das iluminuras de Marco Polo e no compêndio de fábulas de Sébastien Brant. Em uma cena de fundação, Chicangana-Bayona chama atenção para o fato de Froschauer criar duas imagens dos povos originários "da" América, cujas caravelas, no plano de fundo, anunciam a chegada da salvação dos bárbaros. De um lado, o bom selvagem, comunal e familiar, e, do outro, antropófagos libidinosos interseccionados com a natureza. Observa ainda que a ideia figurativa de *Mundus Novus* difunde-se por séculos como paradigma imagético do indígena com todos os estereótipos (BRIENEN, p. 17), pois "a variabilidade individual e de estágio civilizatório pode ser reduzida, por meio de abstração, à forma geral do 'selvagem' voltado para a exploração hedonista do seu meio e como tal imune a todo e qualquer freio que lhe imponha o sacrifício esperado na edificação da vida civilizada" (LINDO, 2015. p. 290). Um fato importante é que Froschauer jamais viu os povos que retratara, historicamente, considerados ignorantes, atrasados e selvagens. Jamais verificara *in loco* a sua humanidade ou animalidade, como queira caracterizar a perspectiva ocidental-cristã. Movimentou-se outrossim no marco do *índio imaginado* (Cf. CUNHA, 2004).

Contexto que nos remete ao centro da questão que, entre a planificação da indumentária misakiana e o pensamento crítico sobre o ser indígena hoje, Luis Tróchez Tunubalá começa a desenvolver reflexões em *off* sobre o porquê de, nos centros urbanos, "ser indígena é sinônimo de atraso, de selvagem, de ignorante". Em contraponto à redução do Outro ao bárbaro *colombo-vespucciano*, Tunubalá posiciona-se a partir da perspectiva humanista e se inscreve como sujeito com um corpo, ganhando centralidade e posição de destaque cênica, pois, se tomarmos emprestado os termos de Eduardo Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio, "será sujeito quem se encontrar ativado e 'agenciado' pelo ponto de vista" – que, por sua vez, é dimensionado pelo corpo, com suas afecções, afetos, capacidades e singularidades, e não simplesmente em sua fisiologia ou orgânica (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 323 e 329). No filme *Kalül Trawün - Reunión del Cuerpo* (2012), a condição incivilizada do povo Mapuche atravessa séculos

Figura 2. Johan Froschauer, *A Imagem do Novo Mundo/ Como representar um Tupinambá,* 1505. Xilogravura, 22 x 33 cm. Publicada na carta *Mundus Novus*, 1505, de Vespúccio. Fonte: LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Geneve: Cinquième edition, 1611, p. 121.

entre o registro experimental transfigurado em segmentos de encenação e performance. O cineasta Mapuche Francisco Huichaqueo cria uma situação fílmica singular: instala um grupo de artistas em uma galeria do Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, do Chile, que, como se estivesse em uma cerca, reencena os zoológicos humanos da Europa do século XIX, quando indígenas de diversas etnias foram expostos como seres exóticos nos jardins, parques e exposições do *fin-de-siècle*. Entre as situações criadas e o contato dos atores com os espectadores, as lentes de Huichaqueo desvelam o racismo estrutural do Estado-nacional com o corpo indígena também como chave central.

Ao contrário da proposta contracolonial de Tunubalá, Huichaqueo divide o ato com o poeta David Aniñir Guilitraro que, em um quadro instável, com o corpo e suas afecções, movimenta-se com o olhar na câmera e no papel que tem em mãos. Entre um termo e outro, as classificações imputadas aos Mapuche em uma simulação censitária chilena:

> Segundo o censo realizado no Chile, você se considera: preguiçoso, fedido, bêbado, cheio de piolhos, rabugento, aborígene incivilizado, delinquente, excessivamente religioso, roqueiro pós-punk, nativo, folclórico, indígena, indigente, terrorista, queimador de floresta, exótico, associado ilícito, faminto, originário, desterrado, natural, selvagem, subversivo, arcaico, *monosapiens*, analfabeto, bárbaro, nativo, inculto, por nascer, polígamo, indômito, raça inferior; indiano ou araucano? Significados desconsiderando a linguagem mapuche. Alguma outra característica pejorativa deixada para citar? Seja claro, não se apresse e diga Mapuche.

Da construção imaginária ao racismo estrutural, a situação de contato abre-se para outras nuances, a partir da constituição do *ponto de vista indígena* (o polo sempre negado) em contextos de *transfiguração étnica*, nos termos de Ribeiro (2015): adequação, transformação e resistência – constitutiva de outras formas de vida e identidades diferenciais. No caso de *Na Misak*, temos um artefato fílmico-epistêmico para pensarmos perspectivas diversas, originária e ocidental, em contraponto. Principalmente porque, entre a antropologia indígena e a antropologia contatualista (Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 1999), situante e situado podem assumir corpos, posições e polos semelhantes. Ao invés de nos atermos à construção da identidade indígena pela sociedade nacional, precisamos depreender atos contracoloniais que inscrevem a agência indígena em uma outra cena do contato. A

mudança de eixo, portanto, é fundamental, mas o que revela o filme *Na Misak* a partir da experiência de Luis Tróchez Tunubalá? Antes de tudo, coloca a questão do contato na arena pública urbana, a partir do registro do mundo originário, situando o colonialismo e o que por ele é situado, e da fabricação de um filme, que, performando-se, expõe sua tessitura. Assim, processo e produto são expostos em um diapasão metafílmico, com o realizador, na "mesa de edição", sem esconder a dimensão fabril da sua perspectiva.

12. Quando contatados: dois Kanôe, quatro Akuntsu e o "Índio do Buraco", o único sobrevivente do seu povo.

Diferentemente do documentário *Corumbiara* (2009), em que Vincent Carelli e os Kanoê, os Akuntsu e o "Índio do Buraco"[12] se deparam num corpo a corpo, em *Na Misak*, não se trata de um registro sobre o contato com povos isolados revisitado pela retomada das imagens (ALVARENGA, 2017). Ao contrário de *Pirinop* (2007), de Mari Corrêa e Karané Ikpeng, quando retorna ao contato dos Ikpeng com o mundo dos brancos depois da chegada dos irmãos Villas-Boas, a proposta fílmica de Tunubalá não consiste em uma reencenação histórica. De forma ensaística e autorreflexiva, em *Na Misak*, Tunubalá sistematiza a voz do documentário, em confluência com a sua voz-corpo no plano do pensamento crítico, pois, como observou Comolli, "documental ou não, o cinema filma, antes de tudo, corpos. Quando se tratam de palavras, pensamentos ou princípios, o cinema filma-os incorporados" (COMOLLI, 2004, p. 287, tradução nossa). Assim, não temos uma voz desencarnada ou terceirizada a outrem como no modo expositivo (NICHOLS, 2005), mas um ponto de vista, no sentido de Viveiros de Castro, *encorporado* sobre tradição, modernidade, etnicidade e o que é ser indígena hoje. Entre a situação de contato e a invenção do Outro, propomos um passo adiante nos estudos de cinema (ALVARENGA, op. cit.), sobretudo porque os equívocos sobre o lugar do Outro no projeto de modernidade são marcas permanentes de certa colonialidade que se configura na simultaneidade de tempos heterogêneos ou *tiempos mixtos*, nos termos de Silvia Rivera Cusicanqui (2019).

> Todos esos horizontes — prehispánico, colonial, liberal y populista – confluyen en la "superficie sintagmática del presente", en el aquí-ahora del continuum vivido, como yuxtaposición aparentemente caótica de huellas o restos de diversos pasados, que se plasman en habitus y gestos cotidianos, sin que tengamos plena conciencia de los aspectos negados y críticos de estas constelaciones multitemporales. (Ibidem, p. 227)

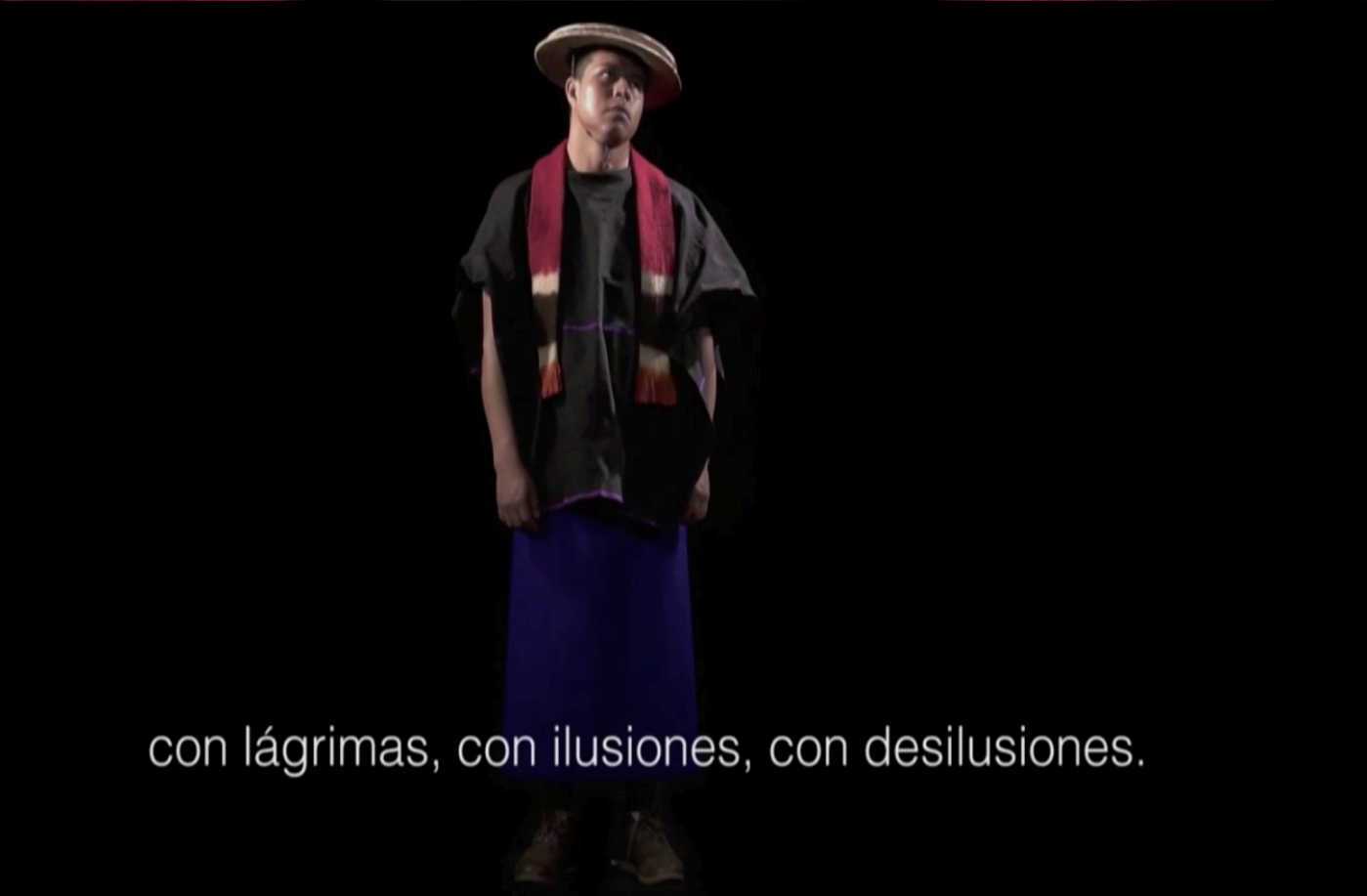
A problemática do contato não se restringe, portanto, aos

povos isolados. No caso indígena, o contato interétnico parece ser sempre o mesmo, em menor ou maior grau, ainda que envolva povos cuja relação com a sociedade nacional já tenha alguns séculos. Principalmente em contextos urbanos, nos quais o Outro, quando não diluído na invisibilidade, paradoxalmente, tem sua diacriticidade requerida para atender certo imaginário nacional. No curta-metragem *Nós e a cidade* (2009), do Coletivo Guarani Mbya, com *takes* do índio na cidade, essa invisibilidade explode em sínteses visuais nas calçadas urbanas, a escala de planos fechados e abertos pontua a solidão histórica e a indiferença em relação aos últimos Guarani: da mãe com o filho vendendo artesanato à menina sentada ao longe – sem serem percebidos pelos transeuntes. Não por acaso, no filme *Shomõtsi* (2001), ao acompanhar o personagem homônimo da Aldeia Apiwtxa para receber sua aposentadoria, o cineasta Ashaninka Wewito Piyãko transforma o Rio Juruá não em uma fronteira natural entre a cidade de Marechal Thamaturgo (Acre) e os Ashaninka, situados em margens opostas. Ao separar os *civitas* e os homens da floresta, no modo observacional de Wewito Piyãko e com a dilatação temporal, o leito daquele rio torna-se antes uma fronteira simbólica constitutiva de uma terceira margem colonial contemporânea. Sem contar as situações dos Ashaninka na cidade, a "total sensação de deslocamento" de Shomõtsi em interação com os brasileiros e a "alteridade irremediável" (a espera pelo avião que nunca chega com sua aposentadoria, o contato com o agente municipal e com o dono da venda local) (BACAL, 2009, p. 147).

A fabricação do Outro, cujas fricções manifestam-se nas situações de contato, resultam sempre de uma falta. Como observa Gandavo, *sem Fé, sem Lei e sem Rei*: "A língua deste gentio toda pela costa é, uma: carece de três letras – *scilicet*, não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente" (GANDAVO, [1570] 2008, p. 65). Ela pode ser ilustrada, por exemplo, com a anedota de Lévi-Strauss envolvendo indígenas e espanhóis nas Grandes Antilhas pouco tempo depois de 1492. Nela, percebe-se como a radical alteridade se apura se a contraparte pertence à mesma humanidade. Enquanto os espanhóis investigavam se os índios eram ou não portadores de alma, estes afogavam os brancos que capturavam para verificar se os seus corpos eram passíveis de putrefação. É que, nas relações de alteridade, "a humanidade cessa nas fronteiras do grupo [...]

[e] os índios, como os invasores europeus, consideravam que apenas o grupo a que pertenciam encarnava a humanidade" (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, pp. 319-320). Em *A invenção da cultura*, Roy Wagner (2017) conta a história de Yali, o líder dos cultos da Nova Guiné, que, levado a Port Moresby, em 1947, ficou impressionado com os diagramas da evolução humana, sobretudo com o macaco em uma das pontas. À razão ocidental, que nos torna descendentes de símios, Yali relacionou o espaço zoológico, que, em sua concepção, talvez fosse uma espécie de santuário para preservar as relações sociais.

No caso Yali, o Outro muda de polo, não é mais objetificado, mas o ponto de vista de onde parte a caracterização do "Outro", com a perspectiva indígena sendo modulada por suas próprias concepções de mundo. Essas questões, em *Na Misak*, chegam-nos a partir de uma perspectiva duplamente autorreferencial. No primeiro caso, processo e produto acontecem no mesmo plano fílmico, com o diretor Luis Tróchez Tunubalá em cena – como diretor, montador e performer; a dimensão fabril do cinema exposta – com o congelamento de fotogramas, o comentário sobre as imagens e o filme sendo visto no *notebook*; e com planos, já vistos ou que veremos posteriormente, sendo montados e visionados pelo realizador. A dimensão (auto)biográfica revela-se no pensamento crítico de Tunubalá e nas histórias segmentadas de parentes misakianos. No modo observacional, a câmera acompanha cada um dos personagens: o primo que gosta de frequentar cabeleireiros e colaborar com a comunidade; o colega de faculdade que cultua o corpo, tem uma galeria de bonecos e um painel de desenhos de super-heróis; o cantor gospel requisitado pelas igrejas cristãs locais; e os dois jovens que se casarão. Entre os segmentos biográficos e o diretor Misak em cena, que nos contam a mesma história de museologização e de resistência do Outro, condensa-se um jogo de espelhos que nos explica porque Tunubalá amplia a trama (auto)biográfica na arena pública da construção do indígena na Colômbia contemporânea, sem qualquer preocupação em demonstrar se o corpo do homem branco se decompõe, nem tampouco em apresentar uma nova leitura do *ethos* nacional-colonial.



con lágrimas, con ilusiones, con desilusiones.

Um corpo contracolonial

Em um filme como *Na Misak*, em que o autorretrato ganha centralidade, "se torna uma intensificação do pensar o eu como discurso público, experiência e história [...]" e, nesse contexto, Luis Tróchez Tunubalá "nada mais é que o seu [próprio] texto" (CORRIGAN, 2015, p. 97). No filme, esse texto se confunde com o corpo do próprio diretor: entre o específico e o comum – a rejeitar que o condensem como resíduo diacrônico do passado no presente. Contra essa imagem que institui o Outro – paramentado ou desnudo (FREIRE, 2011) –, Tunubalá insurge-se com a sua câmera e voz, sua perspectiva e a perspectiva de parentes. Não por acaso, as primeiras imagens de *Na Misak* são um exercício contracolonial sobre, a partir de e com o corpo: artefato identitário – diferenciador e constituinte do sujeito em seu ponto de vista sobre o mundo histórico, se tomarmos emprestadas as palavras de Viveiros de Castro (2017) sobre outro contexto antropológico. Por isso, precisa partir de si e não de dimensões exteriores. Então, nos primeiros quadros, a câmera percorre a biofisicidade paramentada de Tunubalá: autor e personagem a um só tempo – dirigindo-se, inconfundivelmente, na primeira pessoa, na mesma materialidade – da voz às texturas indumentárias Misak–, e no mesmo espaço narrativo, material, simbólico – em que o visível é uma segunda pele, constituído pelo e constitutivo do pensamento crítico indígena. Como configurar uma perspectiva Misak sobre si, etnicidade e pertencimento, se não for a partir, sobre e com o próprio corpo para a constituição do ponto de vista?

Performando-se em uma situação colonial, que, para Adolfo Colombres, jamais é um *campo semeado de rosas* (COLOMBRES, 1985), o corpo de Luis Tróchez Tunubalá é antes narrativa contracolonial. No prólogo, escolhe o caminho mais didático: a indumentária típica guambiana (figura 3) – que veste o seu corpo que, em performance, ocupa o quadro e nele se impõe. Tece contrapontos à colonialidade, com seus reducionismos e caricaturas, estigmas e estereótipos. Desconstrói o que é (ou o que pensa) ser indígena hoje, sem a necessidade da diacriticidade, que, em outras latitudes, é uma "vestimenta" de afirmação política. João Pacheco de Oliveira, ao abordar o caso brasileiro, lembra que os povos originários buscaram "expressar a sua condição de indígena atual com elementos diacríticos da sua alteridade" (PACHECO DE OLIVEIRA, 2016, p. 29) frente à política de emancipação do Regime Militar dos

(na página anterior)
Figura 3. *Stills* do prólogo de *Na Misak*, 2018, de Luis Tróchez Tunubalá

anos 1970, que queria definir quem ainda era e quem havia deixado de ser "índio". Inclusive, passaram a usar, politicamente, a terminologia colonial para afirmarem-se frente aos brancos. Tunubalá, ao contrário, abdica do que é culturalmente específico e opta pelo que constitui o "plano central" a todos, ainda que particular em suas afecções, afetos e capacidades constitutivas de um *habitus*: o corpo, paramentado ou desnudo – pois é o que em última instância singulariza o ponto de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 330). Esse segmento narrativo de abertura é constituído por doze planos que, se não se abrem sobre o objeto, pois, em sua quase totalidade, detêm-se na fisicalidade do traje típico misakiano, para depois revelar o ser humano por trás daquelas vestes – "com lagrimas, ilusões e desilusões" –, aos poucos, mostram partes do corpo do diretor que se apresenta pouco a pouco (uma mão, parte do rosto, do queixo) para, no final, ser enquadrado por inteiro.

Mas há por trás daqueles planos (ou panos), em *close-up*, para além do que é considerado "tipicamente indígena", um sujeito que olha para o mundo histórico em uma perspectiva humanista. A sua câmera parte do visível (como se a indumentária resumisse, ao olhar de fora, todo um complexo cultural...) para o invisível (... com seus sonhos, desejos e anseios). Essa transição entre planos fechados-abertos não é apenas da dimensão da montagem, pois coloca em crise a reificação do Outro, que, em sonhos e desejos, pertence à mesma humanidade. É uma transição cognitiva que opera o dispositivo em caracol de Luis Tróchez Tunubalá: do culturalismo ao humanismo, do colonialismo ao contracolonialismo, da negação à afirmação, para então retornar à negação, afirmando-a; ao colonialismo, em contraponto; ao culturalismo, humanizando-o. Em um filme processual, o prólogo só vem se completar depois, quando o corpo cultural em sua indumentária dá lugar ao corpo desnudo em sua fisicalidade, a partir da mesma lógica transicional (figura 4). Assim, antes cognitivo do que material, *Na Misak* sobrepõe o humanismo à tradição (SEÑAL COLOMBIA, 2018, sem paginação). Em todos os níveis (biótico, fílmico, cognitivo), Tunubalá constitui-se como corpo contracolonial que confronta o instituto do corpo folclórico, reverberando, assim, as palavras da ativista e pesquisadora Maya kaqchike Aura Cumes: "[...] Não somos sujeitos culturais, somos sujeitos políticos [...]" (LABORATORIO DE PEDAGOGÍAS CRÍTICAS, 2019, sem paginação).

Figura 4. Índio desnudo. *Stills* de *Na Misak*, 2018, de Luis Tróchez Tunubalá.

A indumentária Misak, se não utilizada, mascara a indianidade, no caso dos que não se utilizam da diacriticidade indígena. Quando posta, afirma-se como resistência à colonialidade ao demarcar sua diacrítica ancestralidade. Como conclui Navarrete, a indumentária guambiana "é testemunho do processo histórico que tem sofrido a comunidade em sua luta para preservar seus costumes, além disso é importante como identidade cultural e ética que a diferencia de qualquer outro povo indígena do continente" (NAVARRETE, 1994, pp. 7-8, tradução nossa). Ao desnudar-se, Tunubalá inverte a lógica decolonial e firma *gesto de resistência* para negar o reducionismo diacrítico (requerido ou assumido). Portanto, movimenta-se de encontro aos Nambikwara que, em *A festa da moça* (1987), de Vincent Carelli, ao se verem vestidos de branco no ritual de iniciação feminina em um monitor de TV colocado no centro da aldeia, vestiram-se de índio, desnudando-se à procura da autenticidade. O gesto de Tunubalá, no segundo segmento, paradoxalmente, não serve de modelo para os pintores criarem suas xilogravuras nos moldes de Jean de Léry, que apresentou os descritores de como um Tupinambá deveria ser representado: "Se quiserdes agora figurar um índio, bastará imaginardes um homem nu [...], com lábios e faces fendidos e enfeitados de ossos e pedras verdes, com orelhas perfuradas e igualmente adornadas, de corpo pintado, coxas e pernas riscadas [...] Colocai-lhe na mão seu arco e suas flechas [...]" (CHICANGANA-BAYONA, 2017, p. 177).

Sua nudez já não é mais sinonímia de inocência ou edenismo, mas de reposicionamento de perspectiva, pois, na cosmologia ameríndia, o corpo não se movimenta "sob o modo do *fato*, mas do *feito*. Por isso, a ênfase nos métodos de fabricação contínua [...], [no] caráter performado, mais que dado do corpo" (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 338, destaques do autor). Adaptando Viveiros de Castro, que pensou outros contextos indígenas, não há uma marcação cultural, e sim uma desculturalização do corpo em direção ao que é, especificamente, humano. Assim, Tunubalá inverte os elementos conclusivos, pois "tal processo parece exprimir menos a vontade de *animalizar* o corpo por sua *desmarcação* cultural que a de *generalizar* um corpo ainda demasiado *particular* (Ibidem, grifo nosso)[13]. Como contraparte do prólogo, esse segundo segmento confronta o *índio vestido de índio* tipificado no quadrado antropológico de "cultura indígena" como resíduo do passado no presente, sobrevivente da história, objeto de museologia. São oito

13. As palavras destacadas invertem as da citação original: desanimalizar, marcação, particularizar, genérico.

planos que percorrem, primeiro, a mão do realizador, que a move de um lado para outro de frente à câmera – textura, linhas e marcas sobre a pele. Percorrem tornozelo, rosto, tronco, que, à semelhança da planificação do prólogo, não se abrem para o corpo inteiro e, em quadro, já não vemos mais um *índio vestido de índio*. É que, no cinema de Luis Tróchez, nenhum etnocentrismo é possível.

Propõe, outrossim, um corpo aberto, eminentemente indígena, ainda que transformado, paradoxal e em resistência, em sua nudez vespucciana. Continua originário nos modos e nas formas da consciência étnica que o atravessa... mesmo sem arco e flecha. Um *corpo-fílmico-contracolonial* que, transparente, joga todas as peças sobre o tabuleiro para desconstruir a lógica colonizante de certos filmes etnográficos com a *voz* científica *over* caracterizando, definindo e descrevendo o Outro. É o que acontece, em *Na Misak*, no segmento das imagens de arquivo após o prólogo, cujo intertítulo informa que, àqueles indígenas a olharem para a objetiva, a câmera não causava medo (figura 5, primeiro fotograma). Mas, antes de vestir-se de narrador, deixa que a voz imanente ao sistema fílmico do documentário (NICHOLS, 2005) exponha a distância abissal entre a sua abordagem e a dos arquivos da Fundación do Patrimonio Fílmico, da Colômbia, a partir de fragmentos de *Expedición al Cagueta* (1931), de Cesar Uribe Piedrahita, e *Colômbia incógnita* (1950). Em *Na Misak*, sua presença cosmológica em cena, especialmente nos segmentos biográficos, em que, fisicamente, está ausente, é um exemplo indubitável do intervalo que separa o olhar de fora e o olhar de dentro a partir de uma perspectiva indígena no cinema.

Figura 5. Acervos etnográficos/ Imagem-memória. *Stills* de *Na Misak*, 2018, de Luis Tróchez Tunubalá.

14. Kawsak Sacha – La canoa de la vida (2018), de Eriberto Gualinga). Transcrição livre.

15. Em codireção com Patrícia Ferreira, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho.

Nesse momento, Tunubalá "comenta" os acervos etnográficos do mundo, que, para Amalia Cordova, é praxe no cinema originário (CORDOVA, 2011). Ligando o campo e o extracampo, comentar as imagens é uma constante em *Na Misak*. Em um dos momentos de reflexividade, ao congelar o fluxo temporal da paisagem guambiana, ele desmonta a obra ao nível do fotograma para lembrar que, dentro dessas imagens, há histórias por contar, sonhos por narrar e seres humanos com memória (figura 5, segundo fotograma). O cineasta Navajo Angelo Baca, em *Shásh Jaa' - Orelhas de Urso* (2016), registra a luta de organizações indígenas para transformar o território ancestral em monumento nacional. Não comenta o material que filma, mas o inefável que emana dos planos aéreos de Utah, nos Estados Unidos, e que desponta da forma como o registro é imantado na paisagem, com a câmera avançando sobre o território que não é apenas uma dimensão física na imagem, mas uma dimensão sagrada do mundo histórico originário: "o que não se vê", diria o ativista navajo Tom Goldtooth[14]. Em *Desterro Guarani* (2011)[15], o cineasta Mbya Ariel Ortega, em um estúdio com o microfone à frente, comenta as imagens, mas não as que filma e sim as que o cinema produziu sobre a história do seu povo. No segmento de *A missão* (1986), de Rolland Joffé, que é exibido na aldeia, questiona: "se todos morreram, então quem somos nós?!". O diretor Kichwa Sarayaku Eriberto Gualinga, em *Los descendientes del jaguar* (2012), comenta e deixa as imagens "comentarem-se". Em um dos segmentos, observa um parente que caça e, sem muito sucesso, tenta

abater a presa. Em *off*, ouvimos a voz do diretor: "hoje ele não teve sorte". Em outro, a partir dos seus próprios arquivos, que mostram quando, em 2002, uma empresa de petróleo e o exército equatoriano invadiram a comunidade Sarayaku, o fazer documental é permanentemente anunciado: o militar que quer interromper as filmagens, o diretor que resiste, documentando com sua câmera, a materialidade instável de um registro *sob o risco do real* (COMOLLI, 2004).

As perspectivas reducionistas não são típicas apenas dos antigos filmes etnográficos, mas de certa cinematografia pós-colonial contemporânea que, por vezes, reduz o Outro a uma presença oculta, historicamente, estereotipada[16]; *personagem ancilar*, dramaturgicamente, caricatural[17]; *cenário* para outros personagens, mesmo com certa agência[18]; e *protagonista* de uma tese, que, artificialmente, empresta-lhe uma voz que o suprime[19]. Observou-se também certa obsessão por práticas culturais há muito desaparecidas (SHOHAT; STAM, 2006), como em *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, que, diferente da obra de Divino Tserewahú, interessava-se pela reificação do mundo histórico Inuit e não pela ebulição comunitária mobilizada pelo cinema[20]. Como se já não bastassem as próprias imagens, sempre negadas a quem era objetificado pelo olhar de fora, Tunubalá projeta, de encontro ao sistema de verdade, a sua *voz* e o seu *corpo*. Constitui-se, assim, na mais absoluta manifestação da liberdade – a de ser o que se é, conjugando passado com o poderá vir a ser –, pois carrega uma aguda percepção das transfigurações inevitáveis, uma intensa consciência histórica da problemática que o atravessa e da existência de outras formas de se colocar frente às questões do mundo.

(Re)começando

Ao situar a problemática do contato no contexto urbano, no qual, ao contrário da suposta diluição da indianidade, o que se apresenta é outra (re)configuração identitária, o cinema de Tunubalá se alinha à antropologia que concebe a etnicidade nos horizontes mutáveis das estátuas de murta e não de mármore – na analogia do Padre Antonio Vieira sobre as possibilidades/impossibilidades de converter o gentio à cristandade, pois, em sua perspectiva, o indígena era fácil de moldar e, ao mesmo tempo, de voltar ao ser o que era. Carneiro da Cunha observa

16. *Vazante* (2017), de Daniela Thomas.

17. *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes.

18. *Zama* (2018), de Lucrécia Martel.

19. *Insurgentes* (2012), de Jorge Sanjinés.

20. Trilogia dos grandes rituais Xavante: *Wapté mnhõnõ: a iniciação do jovem xavante* (1998); *Wai'á Rini: o poder do sonho* (2001); *e Pi'õnhitsi: mulheres xavante sem nome* (2009).

no contexto da constituição dos estados-nacionais, no qual as estruturas étnicas obstavam a homogeneização e, portanto, as nacionalidades, "[...] acreditava-se na benéfica influência das cidades, onde a vida seria regida por laços principalmente contratuais. Até que se descobriu que [...] a cultura original de um grupo étnico, na diáspora ou em situações de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função, essencial e que se acresce às outras, enquanto se torna *cultura contraste*" (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 241). Tamara Moya chama atenção para o redimensionamento do cinema indígena para a problemática nas cidades. Lembra que, cada vez mais, as pesquisas censitárias demonstram a crescente migração, na América Latina, da zona rural para a urbana. Mas, nos filmes, prepondera ainda "uma perspectiva nostálgica sobre o ancestral e as particularidades da vida em aldeia" (MOYA, 2018, p. 169, tradução nossa).

Se o olhar indígena pouco abordou o índio na urbe, *Na Misak*, vem se somar a um *corpus* de 15 obras selecionadas, entre 1986-2016, no marco da emergência do cinema originário de Abya Yala quando se "desvinculou" da aldeia. Nesse campo, Moya propõe categoriais da construção da identidade indígena no espaço urbano, das quais a cidade figura como *locus* etnocida, de transculturação, visibilização e neocolonial. Se, de uma forma ou outra, tais categorias contemplam o mundo histórico de Luis Tróchez Tunubalá, em *Na Misak*, vemo-lo aproximar-se mais do *espaço fronteiriço* da urbe como campo de transculturação, que, nos termos de Moya, permite "aproveitar as possibilidades da vida urbana sem, assim, romper os laços com sua comunidade de origem" (Ibidem, p. 172). Se o *corpus* analisado por Moya é emblemático pela representatividade, as lentes desconstrucionistas de Tunubalá dão um salto além de um certo *ethos regulatório comunitário*, que ronda as cinematografias originárias na configuração de uma retórica da autenticidade. Nesse passo, entra em cena a discussão sobre etnicidade e essencialismo, definição de grupo étnico, a problemática da transfiguração cultural e o que é ser "índio" hoje na sociedade contemporânea.

Em *Na Misak*, Luis Trochez Tunubalá posiciona o seu olhar contra todos os colonialismos: políticos e científicos, impostos e internalizados: "Essa vergonha de ser indígena", como narra na abertura, mas já superada, como atesta o próprio documentário e a atuação do realizador nas organizações políticas comunitárias

(SEÑAL COLOMBIA, 2018, sem paginação). Em uma das suas incisões mais radicais, lembra aqueles que acham justas as suas lutas e, por vezes, apenas as consideram belas: "linguísticas, antropólogos, documentaristas" – que ouvimos sob a moldura de cenas folclóricas. Colocando-se no lugar do Outro, inverte a lógica do "olhar-se", de como os seus parentes "olham-se" e são objeto do "olhar" de outrem. Nesse campo, não deixa de ser um Misak, ainda que desnudo no paradoxo com os Nambikwara, que, uma vez *nus, vestem-se de índio*. Afinal, em *Na Misak*, a pergunta que se coloca é: "quem afinal é o Outro"? Sobretudo porque, nos termos de Bernardet, ao analisar o cinema Xavante de Divino Teserewahú, o centro e a periferia são deslocados em permanência, sendo o Outro constituído à medida que o "Outro" se reposiciona no centro (BERNARDET, 2011, pp. 158-159). Ao assumir o comando das imagens, entre certas convenções (*a voz do saber*), o ensaísmo (com a subjetividade como discurso na arena pública) e a autorreferencialidade (com o nervo exposto da montagem sem disfarce), Tunubalá projeta sua voz sobre o "Outro". Nesse complexo fílmico e histórico de espelhos, não há qualquer rendição à sociedade nacional, sobretudo porque, como propugna a *merrap*, o passado é instância sempre adiante a lhe guiar.

O complexo de reducionismos nacional se aproxima dos horizontes históricos da *superfície sintagmática do presente* cusicanquiano. Subsidiado pelos segmentos biográficos, Tunubalá cria contrapontos à museologização do Outro, que joga os grupos étnicos para o passado como se fossem fósseis; ao equívoco sobre etnicidade e cultura, que confunde indianidade com traços culturais; e ao imaginário colombo-vespucciano incrustado no colonialismo atual. Em sua perspectiva indígena, Tunubalá constitui uma antropologia originária a contrapelo ou, se tomarmos de empréstimo as palavras de Wagner, uma *antropologia reversa* (WAGNER, 2017) – mas, aqui, intervalar entre concepções Misak e ocidentais. Produz, ao mesmo tempo, uma autocrítica quanto à internalização de certos reducionismos sobre si e aos padrões culturais da sua própria comunidade. Assim, compreendeu, em uma síntese desestruturante de certa antropologia contatualista, que decolonizar é também ser livre para poder escolher a religião que irá escravizá-lo, como vemos no segmento em que acompanha o cantor gospel nas igrejas locais. A partir de uma perspectiva contracolonial, se usarmos os termos de Viveiros de Castro sobre outro universo

antropológico (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 323), Tunubalá constitui-se enfim como sujeito, pois agenciado por um ponto de vista em permanência com o corpo como artefato do pensamento crítico.

Se a antropologia apreender a sociedade colonial a partir do contexto indígena, ela torna-se capaz de compreender que "*tudo é interno a ele* - inclusive a 'sociedade envolvente'. [Porque] *Todas* as relações são internas, pois uma sociedade não existe antes e fora das relações que a constituem [...], [e que] só podem ser as relações que *ela* constitui" (Idem, 1999, p. 120); a escritura Misak de Luis Tróchez Tunubalá é um desses artefatos constitutivos – no campo do cinema indígena. Ao situar a sociedade nacional no campo dos reducionismos, confronta a colonialidade nos níveis históricos, antropológicos e cinematográficos e interrompe, nos termos de Chimamanda Ngozi Adichie, o perigo da história única (ADICHIE, 2019) – dos povos originários de Abya Yala. Combate ainda os sistemas de verdades sobre o que é ser indígena e apresenta outras perspectivas que colocam em crise suas próprias acepções e certos padrões culturais da sua comunidade. Em *Na Misak*, Tunubalá atualiza a história do contato, não anistia a violência colonial e não esquece os processos de luta em defesa do território e da cultura do seu povo, como sabemos a partir do fluxo do pensamento crítico tunubalaiano sobre a resistência que, por mais de setenta anos, recuperou o território, e lembra que ser indígena com sonhos do homem branco não significa abdicar da memória ancestral, com a valorização, nos segmentos biográficos, dos encontros e da solidariedade comunitária. Ao término, como Radhakrishnam, o jovem diretor misak Luis Tróchez Tunubalá elabora a mesma questão: por que não posso ser indígena sem ter de ser "autenticamente indígena"[21]?

Em um diapasão ensaístico e autorreflexivo, a complexidade de *Na Misak* torna uma obra com pouca aderência ao cinema indígena como *embedded aesthetics* ou poética de los *medios imperfectos* (CORDOVA, 2011; SALAZAR, 2004), que, respectivamente, vinculam os filmes às problemáticas da comunidade (como se estivesse por elas determinado) e, de certo modo, distanciam-nos do cinema hegemônico mundial. Como no cinema de Huichaqueo, nas formas da sua materialidade, Tunubalá não está preso à vida na aldeia, ainda que o ancestral e o comunitário estejam presentes, e desmonta a narratividade de *Na Misak* com as entradas em cena, o corpo performático e a manipulação do movimento ontológico do cinema, a partir de um controle autoral cujos limites são

21. A pergunta de Radhakrishnam: "Por que não posso ser indiano sem ter de ser 'autenticamente indiano'"? (apud PACHECO DE OLIVEIRA, 2016, p. 220).

dados pelos seus próprios termos pouco afeitos a certa quadratura do vídeo comunitário. Assim como em *Ilwen, la tierra tiene olor a padre* (2013), um canto de amor de certo modo à história do seu avô e do seu pai, Huichaqueo retoma a ancestralidade Mapuche perdida com a atmosfera da materialidade fílmica, lembrando formas cinematográficas do passado; Luis Tróchez Tunubalá, entre a tradição e a modernidade, a comunidade e a cidade, antes de significar afastamento ou alienação, também não esquece a história do seu povo. Porque sabemos que "os filmes documentários não são apenas 'abertos para o mundo': eles são atravessados, perfurados, transportados. Entregam-se àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, ao mesmo tempo, os funda" (COMOLLI, 2004, p. 508, tradução nossa). E, por extensão, ele dá relevo, por meio da sua cosmovisão, a situações que demarcam a solidariedade comunal Misak (entre crianças, jovens, homens, mulheres e velhos), nas quais consolida "el ellmarθp", ou seja, o cultivo do comunitário na "alik o minga": "coesão social, de intercâmbio e reciprocidade", "vontade coletiva de acompanhar e compartilhar" (TUNUBALÁ; TROCHEZ, 2009, p. 25, tradução nossa).

Principalmente porque "grupos étnicos são formas de organizações que respondem às condições políticas e econômicas contemporâneas e não vestígios de organizações passadas" (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 235), e a etnicidade, ao invés de ser de referenciada na coincidência consigo mesma, tem seu fundamento na relação com os outros (VIVEIROS DE CASTRO, 2017). Se a problemática do contato seguisse a perspectiva Tupinambá, a alteridade apareceria de outro modo, pois "a inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde [...] [a] afinidade relacional, portanto, não a identidade substancial, era o valor a ser afirmado" (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, pp. 178-179). Como ouvimos do próprio Tunubalá, no segmento final de *Na Misak*, com a incidência da sua voz e do seu corpo em quadro, a atravessar a cidade naquele ônibus, a narração interior pontuando seus pensamentos: "aqui estou buscando caminhos do branco que não conhece sonhos de índio ou caminhos de índio que procura sonhos de branco", ou seja, está a se autotransfigurar, em seus próprios termos. Sendo *filho da água* guiado pelo *Pishimisak*[22], o último plano sobre a janela do ônibus tomada pela chuva não podia ser diferente. A voz de Tunubalá, simultaneamente à consciência *merrap*, concebe o passado sempre adiante como um guia:

22. Espécie de entidade suprema da cosmologia Misak: "Da mesma forma, ao redor das lagoas e no kθrrak, vive o *pishimisak*, que guia o mθrθpθlθ em seus sonhos para que possam nos guiar. Ele é o dono de tudo, o protetor da vida e da morte, quem tem o poder de manter o equilíbrio social entre o homem e a natureza" (TUNUBALÁ; TRÓCHEZ, 2009, p. 11, tradução nossa).

Sou filho da água. Viemos da terra. Somos memória viva de nossos ancestrais. Sou Misak por meus avós que não conheceram letra alguma. Sou Misak por minha mãe que trabalha a terra incansavelmente e tece com a sua alma minha memória. Sou Misak por meu pai que lutou contra o terratenente para recuperar as terras roubadas. Sou Misak porque a terra me chama de suas entranhas. Agora, estou na cidade e busco compreender esse mundo citadino. Tento compreender esse mundo fugaz, espontâneo, quiçá sem memória. Aqui estou buscando caminhos do branco que não conhece sonhos de índio ou caminhos de índio que procura sonhos de branco. Somos um ir e vir de sonhos, desejos, anseios. Agora, intento compreender nossa transformação. Entendo que nosso sonho não se condiciona pela aceitação do branco. É-se Misak por acreditar na memória de nossos avós. Mas a memória não significa viver no passado. Significa que temos história[23].

23. Tradução livre.

Bibliografia

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história**. Salvador: Edufba, 2017.

BACAL, Tatiana. Como criar uma cultura? Índios, brancos e imagens no Vídeo nas Aldeias. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (orgs.). **Devires imagéticos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, pp. 136-153.

BERNARDET, Jean-Claude. O documentário e a alteridade. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

BRASIL, André. Caçando capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ'ũn. **ECO-Pós**, 19(2), 2016a, pp. 140-153.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos Estudos**, 35(3), 2016b, pp. 125-146.

BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout**. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Ubu, 2017.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da "invenção do outro". In: LANDER, Eduardo (org.). **A colonialidade do saber**. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 80-87.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. **Imagens de Canibais e Selvagens do Novo Mundo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

COLOMBRES, Adolfo (org.). **Cine, antropología y colonialismo**. Buenos Aires: Clacso, 1985.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir**. Paris: Verdier, 2004.

CORDOVA, Amalia. Estéticas enraizadas: aproximaciones ao video indígena en América Latina. **Comunicación y Médios**, n. 4, 2011, pp. 81-107.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**. Campinas: Papirus, 2015.

CUNHA, Edgar Teodoro. Índio no Brasil: imaginário em movimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby et al. (orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: EDUSP, 2004, pp. 101-120.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Fragmentos de yapa en torno a la noción de lo ch'ixi. **Arte & Ensaios**, n. 38, 2019, pp. 226-238.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a mise-en-fim da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**, 1(1), 2012, pp. 1-37.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012.

FREIRE, Marcius. **Documentário**. São Paulo: Annablume, 2011.

GANDAVO, Pedro de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil**. Brasília: Senado Federal, [1570] 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio. Intrépidas imagens: cinema e cosmologia entre os navajo. **Sociologia e Antropologia**, 6(3), 2016, pp. 635-667.

HURTADO, Abelino Dagua; ARANDA, Misael; VASCO, Luis Guillermo. **Guambianos:** hijos del aroiris y del agua. Bogotá: CEREC, 2015.

LABORATORIO DE PEDAGOGÍAS CRÍTICAS. **Enconversa. Entrevista com Aura Cumes**. 19/8/2019. Barcelona [Espanha]. Disponível em: **http://www.enconversa.org/aura-cumes-no-somos-sujetos-culturales-somos-sujetos-politicos/?fbclid=IwAR3AF-GPq2Kx1Gb_0ZRDdtiNqszF7SyrO0sXiz7sWhBmY5yBAnbnkgz5Tds** . Acesso em: 19 ago. 2019.

LINDO, Luiz Antônio. A carta Mundus Novus de Vespucci e a lenda do homem natural de Rousseau. **Revista de História**, n. 172, 2015, pp. 279-297.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 32(94), 2017, pp. 1-18.

MINISTÉRIO DA CULTURA DA COLÔMBIA. **Escuela de Comunicaciones Wayuu**. 2017. Disponível em: **http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Escuela-de-Comunicaciones-Wayuu,-apoyada-por-Mincultura,-gradúa-a-nuevos-comunicadores-ind%C3%ADgenas.aspx** . Acesso em: 20 jul. 2020.

MOYA, Tamara. Ciudadanos invisibles: movilidad e identidad urbana en el cine indígena latinoamericano. **Archivos de la Filmoteca 75**, 2018, pp. 165-178.

NAVARRETE, Diana Marcela Camelo. **Objetos textiles guambianos**. Quito: IADAP, 1994.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema:** documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, pp. 47-68.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. **O nascimento do Brasil e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Eduardo (org.). **A colonialidade do saber**. Buenos Aires: Clacso, 2005, pp. 107-130.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RICARDO, Fany; GONGORA, Majoí Fávero (org.). **Cercos e resistências:** povos indígenas isolados na Amazônia brasileira. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2019.

SALAZAR, Juan Francisco. **Imperfect media:** the poetics indigenous media in Chile. 2004. Tese de Doutorado. University of Western, Sidney, 2004.

SCHEFER, Raquel. **Mueda, Memória e Massacre**, de Ruy Guerra. Comunicação e Sociedade, v. 29, 2016, pp. 27-51.

SCHWARZ, Ronald A. **La gente de Guambía**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2018.

SEÑAL COLOMBIA/RTVC. **Entrevista com Luis Tróchez Tunubalá:** ¿tenemos imaginarios errados sobre los indígenas? 30/11/2018. Bogotá [Colombia]. Disponível em: **https://www.senalcolombia.tv/documental/entrevista-luis-trochez-tunubala-director-de-na-misak** . Acesso em: 10 ago. 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**. Salvador: EDUFBA, 2019.

TUNUBALÁ, Floro; TROCHEZ, Juan Bautista Muelas. **Segundo plan de vida de pervivencia y crecimiento Misak**. Bogotá: Digitos y disenos, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Etnologia brasileira. In: MICELI, Sérgio (org.). **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)**. São Paulo: Sumaré/ANPOCS, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Nenhum povo é uma ilha. In: RICARDO, Fany; GONGORA, Majoí Fávero (orgs.). **Cercos e resistências:** povos indígenas isolados na Amazônia brasileira. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2019, pp. 9-15.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ZONA CERO. Entrevista com Luis Tróchez Tunubalá: el cineasta colombiano que busca acabar con los prejuicios sobre los indígenas. 1/5/2019. Bogotá [Colômbia]. Disponível em: **http://zonacero.com/sociales/el-cineasta-colombiano-que-busca-acabar-con-los-prejuicios-sobre-los-indigenas-126769** . Acesso em: 10 set. 2019.

Marcos Aurélio Felipe é Professor associado do Centro de Educação-CE, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil. Tem graduação em história, mestrado e doutorado em educação pela UFRN. Atua na área das tecnologias e das linguagens em contextos educacionais, nas modalidades presenciais e a distância. Coordenou o Setor de Produção de Materiais Didáticos (Impresso, Designer, Digital, Vídeo) da Secretaria de Educação a Distância (SEDIS) da UFRN. Tem publicações em periódicos nacionais e internacionais. Pesquisa história e linguagem do documentário, cinematografias contemporâneas e, em 2018-2019, desenvolveu projeto de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) sobre cinema indígena no Brasil (Vídeo nas Aldeias - VNA). Investiga, no marco da pesquisa acadêmica, as múltiplas relações entre as dimensões audiovisuais e formativas, a partir dos estudos de cinema e da crítica pós-colonial. Atualmente, tem projeto de pesquisa em andamento sobre as cinematografias indígenas de Abya Yala, especificamente as produções audiovisuais de cineastas indígenas "da" América do Sul.

Artigo recebido em 30 de setembro de 2019 e aceito em 2 de julho de 2020.

260
Hito Steyerl
Hito Steyerl: três capítulos
de *Arte "Duty Free"*:
Arte na Era da Guerra Civil
Planetária

261
ARS
ano 18
n. 39

Hito Steyerl

Hito Steyerl: três capítulos de *Arte "Duty Free"*: Arte na Era da Guerra Civil Planetária

Hito Steyerl: Three Chapters of *Duty Free Art*: Art in the Age of Planetary Civil War

Hito Steyerl: três capítulos de *Arte Duty Free*: el arte en la era de la guerra civil planetaria

palavras-chave:
capitalismo; arte; tecnologia; política; globalização

Hito Steyerl é artista, cineasta, escritora e professora de novas mídias na Universidade de Artes de Berlim. Sua produção investiga a circulação de imagens e informação digitais na contemporaneidade, refletindo criticamente acerca do mundo globalizado e suas perversidades. Com *Arte "Duty Free"*: Arte na Era da Guerra Civil Planetária (em tradução livre), Steyerl aborda, em quinze capítulos, questões fundamentais que orbitam a função da arte e suas contradições no século XXI, o que fica evidenciado no próprio título da obra: "duty free" é o paraíso sem impostos dos aeroportos e também uma liberação de dado dever da arte, seja ele político, moral, social ou qualquer outro. *Arte "Duty Free"* foi publicado em inglês em 2017 pela editora Verso.

keywords:
Capitalism; Art; Technology; Politics; Globalization

Hito Steyerl is an artist, filmmaker, writer, and professor of New Media Art at the Berlin University of the Arts. Her production investigates the circulation of digital images and information in contemporary times, reflecting critically on the globalized world and its perversities. With *Duty Free Art:* Art in the Age of Planetary Civil War (Verso, 2017), Steyerl addresses, in fifteen chapters, fundamental questions that orbit the function of art and its contradictions in the 21st century. The title of the book evidences our situation: "Duty Free" is the tax-free paradise of airports and also a release from a given duty of art, be it political, moral, social or other.

palabras clave:
capitalismo; arte; tecnología; política; globalización

Hito Steyerl es artista, cineasta, escritora y profesora de nuevos medios en la Universidad de Artes de Berlín. Su producción investiga la circulación

de imágenes y información digitales en la contemporaneidad y refleje críticamente acerca del mundo globalizado y sus perversidades. Con *Arte Duty Free*: el arte en la era de la guerra civil planetaria (Caja Negra, 2018), Steyerl aborda, en quince capítulos, cuestiones fundamentales que orbitan la función del arte y sus contradicciones en el siglo XXI, algo evidente en el titulo del libro, lanzado en inglés por la editora Verso (2017): "duty free" es el paraíso fiscal sin impuestos de aeropuertos y también una liberación de dado deber del arte, sea el político, moral, social o cualquier otro.

Os textos a seguir foram traduzidos e discutidos em reuniões do grupo de estudos Depois do fim da arte (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – ECA/USP), coordenado por Dora Longo Bahia. Formado por estudantes, pesquisadores e professores de artes visuais, cinema, arquitetura, teatro e música, o grupo teve início no primeiro semestre de 2015, com o objetivo de pensar o sentido da produção artística atual e suas relações com os contextos políticos e culturais aos quais ela é contemporânea. O grupo partiu do problema colocado pela Internacional Situacionista de que a arte estaria ultrapassada para, a partir de então, promover encontros focados na discussão de textos e obras pertinentes à interrogação que se propõe, priorizando a produção de trabalhos práticos e desdobramentos públicos.

Capítulo 7: *ARTE DUTY FREE**

Capítulo 1: O Museu Nacional

Este é um arquivo publicado em 2012 pelo WikiLeaks. É uma parte que integra o seu banco de dados de arquivos sobre a Síria. O arquivo, em formato PowerPoint, é chamado "316787_Vision Presentation–Oct 30 2010 Eng.pptx" e data de outubro de 2010[1]. Ele detalha os planos da primeira-dama síria Asma al-Assad para o futuro dos museus do país. A fundação que ela propõe criar visa estabelecer uma rede de museus para promover o desenvolvimento social e econômico da Síria e fortalecer a identidade nacional e o orgulho cultural. O Louvre é citado como um parceiro no desenvolvimento desse projeto[2]. Tanto ele quanto o Guggenheim de Bilbao são mencionados como modelos para a reestruturação do Museu Nacional em Damasco.

Foi planejada uma conferência, a ser realizada em abril de 2011, para revelar o vencedor de uma competição internacional para o desenvolvimento do projeto desse Museu Nacional.

Entretanto, três semanas antes dessa data, vinte manifestantes foram "reportados mortos em um protesto de cem mil pessoas em Daraa" (COCKS, 2011). Até então, convites para a conferência já haviam sido feitos para uma lista de palestrantes conhecidos, incluindo os diretores do Louvre e do Museu Britânico. Em 28 de abril de 2011, a *Art Newspaper* publicou que o evento havia sido cancelado devido aos protestos nas ruas[3]. O vencedor do concurso de arquitetura para o projeto do Museu Nacional nunca foi revelado.

Capítulo 2: nunca mais

Para construir uma nação, Benedict Anderson sugeriu que deveria haver capitalismo de imprensa e um museu para narrar a história nacional e dar forma à sua identidade[4]. Hoje, em vez de imprensa, há o capitalismo de dados e uma grande quantidade de museus. Para construir um museu, uma nação não é necessária. Mas se nações são uma forma de organizar tempo e espaço, o museu também o é. Do mesmo modo que o tempo e o espaço se transformam, mudam-se também os espaços do museu.

Tradução: Alex Avelino e Felipe Salem

Alex Avelino
0000-0003-2930-8749
Felipe Salem
0000-0001-9476-9117

* *Duty free*, em português, "isento de impostos" ou "sem taxas", é um termo utilizado para designar mercadorias isentas de impostos – que normalmente seriam agregados a elas – ou espaços que as comercializam *(duty free shop)*, geralmente localizados em aeroportos, aviões, entre outros. [N.T.]

1. O arquivo PowerPoint está anexado a um e-mail enviado ao Ministro dos Assuntos Presidenciais com o assunto "Presentation on the New Vision for the Syrian Museums and Heritage Sites" (em tradução livre), apresentação da nova concepção para os Museus e Sítios Históricos da Síria), 30 de outubro de 2010, ID do e-mail 2089122. Disponível em: **https://wikileaks.org/syria-files/docs/2089122_presentation-on-the-new-vision-for-the-syrian- museums-and.html**. Acesso em: 23 ago. 2020.

2. Entretanto, em 26 de junho de 2011, museus parceiros pediram o desmantelamento da estrutura institucional da iniciativa, a Syria Heritage Foundation. No início daquele mês, o *Financial Times* informou que a organização

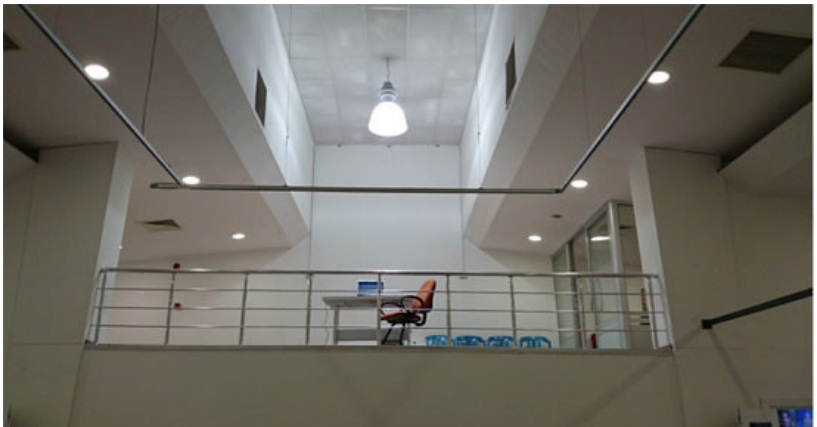
A imagem acima mostra a galeria municipal de arte de Diarbaquir, na Turquia. Em setembro de 2014, ela recebeu uma exposição sobre o genocídio e suas consequências chamada "Nunca Mais". Seu cartaz mostrava Willy Brandt, o antigo primeiro-ministro da Alemanha Oriental, de joelhos em frente ao memorial ao gueto de Varsóvia.

Mas a exposição não está em cartaz. Em vez disso, mais de 200 refugiados yazidis estão aglomerados na galeria.

Em agosto de 2014, depois que a milícia Daesh cruzou e aboliu definitivamente partes da fronteira entre a Síria e o Iraque (ASPDEN, 2012), por volta de cem mil refugiados yazidis fugiram da região de Sinjar, no norte do Iraque. A maioria deles cruzou a pé o Monte Sinjar, assistida por grupos rebeldes curdos que lhe abriram um corredor seguro. Enquanto a maioria ficava em campos de refugiados em Rojava, no norte da Síria, e em vários campos no norte do Iraque, muitos chegaram até as regiões curdas da Turquia, onde foram recebidos com uma hospitalidade extraordinária. A cidade de Diarbaquir fez da sua galeria municipal um abrigo emergencial.

Uma vez acomodados em tapetes no espaço da galeria, muitos refugiados começaram a pedir por cartões SIM para tentar contatar, pelo celular, familiares desaparecidos.

Esta é a mesa do curador, deixada vazia[5].



havia suspendido as operações. Cf. SAIGOL (2011).

3. Cf. ANDERSON (2008) e o capítulo "O censo, o mapa e o museu", do mesmo livro.

4. O êxodo dos yazidis em Sinjar é contado em SLY (2014).

5. Seu nome é Barry Seyitvan.

Figura 1. Uma vista do exterior do Sümer Park Kültür Merkezi, em Diarbaquir, Turquia. Foto: Hito Steyerl.

Figura 2. Sümer Park Kültür Merkezi, em Diarbaquir, Turquia. Foto: Hito Steyerl.

Em setembro de 2014, esse museu se tornou um campo de refugiados. Não representava uma nação, mas, em vez disso, pessoas desabrigadas fugindo de desintegrações nacionais.

Capítulo 3: condições de possibilidades

De acordo com o Google Ngram Viewer[6], o uso do termo "impossível" caiu abruptamente por volta da metade do século XX. Mas o que isso nos diz? Significa que cada vez menos coisas são impossíveis? Significa que a impossibilidade "em si" está em seu declínio histórico? Ou talvez apenas signifique que as condições de possibilidades em si estão sujeitas a mudanças no tempo? Tanto o possível quanto o impossível são definidos por condições históricas e externas?

De acordo com Immanuel Kant, tempo e espaço são condições necessárias para perceber e entender qualquer coisa. Sem tempo e espaço, conhecimento, experiência e visão não se desdobram. Kant chama essa perspectiva de "crítica". Com isso em mente, que tipo de tempo e espaço são necessários para a arte contemporânea se manifestar? Ou então: o que a crítica de arte contemporânea diz hoje sobre tempo e espaço?

Resumindo brutalmente uma grande quantidade de textos acadêmicos: a arte contemporânea se torna possível por meio do capital neoliberal junto à internet, às bienais, às feiras de arte, a histórias *pop-up* paralelas e ao crescimento da desigualdade de renda. Vamos incluir nessa lista a guerra assimétrica – como uma causa da ampla redistribuição de riquezas –, a especulação imobiliária, a evasão fiscal, a lavagem de dinheiro e os mercados financeiros desregulamentados.

Parafraseando as ideias esclarecedoras do filósofo Peter Osborne sobre esse tema: a arte contemporânea revela a falta de tempo e espaço (globais). Além disso, projeta uma unidade ficcional em uma variedade de diferentes ideias de tempo e espaço, fornecendo, portanto, uma superfície comum onde não existe nenhuma[7].

A arte contemporânea, portanto, se torna um *proxy*[8] para os bens globais, para a falta de qualquer território, temporalidade ou espaço comuns. Ela é definida por uma proliferação de localizações e pela falta de prestação de contas e funciona por meio de grandes operações imobiliárias que transformam cidades pelo mundo enquanto reorganizam o espaço urbano. É, inclusive, o espaço das guerras civis que promovem altas no mercado da

6. Da Wikipedia: "O Google Ngram Viewer é um visualizador *on-line*, inicialmente baseado no Google Books, que transforma em gráfico a frequência de qualquer palavra ou frase curta usando a contagem anual de n-gramas encontrados em fontes impressas de 1800 a 2012 em qualquer uma das seguintes oito línguas: inglês americano, inglês britânico, francês, alemão, espanhol, russo, hebraico e chinês".

7. Osborne (2013) argumenta que a arte contemporânea expressa "a disjuntiva unidade dos tempos presentes [...] Como um conceito histórico, o contemporâneo envolve, portanto, uma projeção de unidade na totalidade diferencial dos tempos que o homem vive" (tradução nossa).

8. *Proxy*, em português, "procurador" ou "representante", é um servidor que age como intermediário para requisições de usuários com relação a outros servidores. Por ser um termo utilizado de forma corrente na linguagem técnica, foi mantido no original. [N.T.]

arte cerca de uma década após a redistribuição da riqueza pelas guerras. Situa-se em servidores por meio de infraestruturas de fibra óptica e sempre que dívidas públicas se transformam milagrosamente em bens privados. A arte contemporânea acontece quando contribuintes são levados a acreditar que estão afiançando outros estados soberanos quando, na verdade, estão subsidiando bancos internacionais que, então, são compensados por empurrar débitos de alto risco para países vulneráveis[9]. Ou então quando esse ou aquele regime decide que precisa de um relações públicas como de uma cirurgia plástica.

Mas a arte contemporânea também cria novos espaços físicos que desviam da soberania nacional. Permita-me dar um exemplo contemporâneo: *freeports*[10] de armazenamento de obras de arte.

Essa é a mãe de todos os *freeports* de armazenamento de obras de arte: o *freeport* de Genebra, um paraíso fiscal que abriga parte de uma estação de carga e um armazém industrial. Essa zona de livre-comércio funciona no quintal e no quarto andar do antigo armazém para que diferentes jurisdições operem no mesmo espaço, já que os outros andares são considerados fora da zona de livre comércio. Um novo armazém foi inaugurado em 2014. Até alguns anos atrás, o *freeport* não era nem oficialmente considerado como parte da Suíça.

9. Como no caso da relação entre Alemanha (ou contribuintes da União Europeia) e Grécia. 89% dos chamados fundos de fiança foram para bancos internacionais. Somente os 11% restantes alcançaram o orçamento nacional grego. Mesmo que somente uma fração desse dinheiro acabe em leilão, como os leilões hoje em dia se sairiam sem os constantes subsídios de fundos públicos que misteriosamente acabam sendo ativos privados?

10. *Freeport*, ou "porto livre",

Há rumores de que esse prédio abriga milhares de Picassos, mas ninguém sabe o número exato deles, já que a documentação é bastante opaca. Existem poucas dúvidas, no entanto, de que seu conteúdo poderia competir com qualquer grande museu[11].

Vamos partir do princípio de que esse é um dos espaços de arte mais importantes do mundo neste momento. Ele não somente é fechado ao público, como também se localiza em uma geografia muito interessante.

Do ponto de vista legal, os *freeports* de armazenamento de obras de arte são relativamente extraterritoriais. Alguns são considerados zonas de trânsito de aeroportos ou paraísos fiscais. Keller Easterling descreve a zona livre como um "enclave cercado para armazenamento" (EASTERLING, 2014). Isso agora se tornou um órgão principal do urbanismo global, copiado e colado em localidades pelo mundo todo. É um exemplo, nos termos de Easterling, de extraestadismo, incorporando uma "forma mestiça de exceção", além das leis do Estado-nação. Nesse estado de exceção desregulatório, corporações são beneficiadas às custas do cidadão comum, "investidores" tomam o lugar de contribuintes e módulos substituem edifícios: "Os atrativos dos *freeports* são similares àqueles oferecidos pelos centros financeiros *offshore*: segurança e confidencialidade, pouco escrutínio [...] e um arranjo de benefícios fiscais [...] As mercadorias nos *freeports* estão tecnicamente em trânsito, mesmo que, na realidade, esses portos sejam usados mais como abrigos permanentes de riqueza acumulada" (THE ECONOMIST, 2013).

O *freeport* é, portanto, uma zona de trânsito permanente.

Mesmo sendo fixo, o *freeport* também não define uma eterna efemeridade? É simplesmente uma zona extraterritorial, ou é também um setor desonesto cuidadosamente estabelecido para a obtenção de lucro[12]?

O *freeport* tem múltiplas contradições: é uma zona de impermanência terminal; é também uma zona extralegal legalizada, mantida por Estados-nação tentando emular países falidos tanto quanto possível – por meio da perda seletiva de controle. Thomas Elsaesser uma vez usou o termo "instabilidade construtiva" para descrever propriedades aerodinâmicas de jatos de combate que ganham vantagens decisivas por navegar no limite da falência do sistema (ELSAESSER, 2008)[13]. Eles poderiam mais ou menos "cair" ou "falhar" na direção desejada. Essa instabilidade construtiva é implementada em Estados-nação ao incorporar zonas onde eles "falham" de propósito. A Suíça, por exemplo, tem "245 entrepostos aduaneiros abertos" (O'MURCHU, 2015), incluindo zonas de exceção legais e administrativas. Esse estado e outros são um contêiner para diferentes tipos de jurisdições

é um termo que se refere a locais, normalmente próximos a portos e aeroportos, em que mercadorias em trânsito são isentas de impostos. [N.T.]

11. "Basta dizer que existe ampla crença entre comerciantes de arte, consultores e seguradoras de que há escondidas aqui obras de arte o bastante para se criar um dos maiores museus do mundo" (tradução nossa). (SEGAL, 2012).

12. "De acordo com um documento confidencial, o *freeport* de Genebra geraria não menos que trezentos milhões de francos suíços de receita para o cantão" (tradução nossa).

13. As múltiplas implicações dessa noção para o pensamento político contemporâneo e a sua relação com o colapso gerenciado não podem ser subestimadas, não apenas em relação à tecnologia, mas também ao seu uso político: "Sua proveniência da engenharia foi sobreposta por um uso político neoconservador, por exemplo, por Condoleezza Rice, quando ela chamou as mortes entre a população civil e o caos

Página anterior
Figura 3. Sinalização do freeport de Genebra alertando os visitantes sobre seus cães de guarda. Foto: Hito Steyerl.

que são aplicadas – ou melhor, não são aplicadas – em relação às riquezas de indivíduos e corporações? Essa espécie de estado se torna um pacote para uma apatridia oportunista? Como aponta Elsaesser, toda sua ideia de "instabilidade construtiva" surgiu com a discussão sobre a obra *Der Lauf der Dinge* (1987), dos artistas suíços Fischli e Weiss. Aqui, todos os tipos de coisas são arrancados do equilíbrio por um colapso celebrativo. O grande mote do filme é:

"Am schönsten ist das Gleichgewitcht, kurz bevor's zusammenbricht"[14]

Entre tantas outras coisas, *freeports* também se tornaram espaços de arte *duty-free*, uma zona onde controle e falência são calibrados de acordo com a "instabilidade construtiva", de modo que as coisas fiquem alegremente suspensas em um equilíbrio frágil permanentemente congelado.

Capítulo 4: arte *duty-free*

Enormes espaços para armazenamento de obras de arte estão sendo criados ao redor do mundo naquilo que essencialmente poderia ser chamado de uma luxuosa terra de ninguém, paraísos fiscais onde obras de arte, uma vez negociadas, são transferidas de um armazém a outro. Eles são também um dos principais espaços da arte contemporânea: um museu *offshore* ou extraterritorial. Em setembro de 2014, Luxemburgo abriu seu próprio *freeport*. O país não é o único que tentou copiar o sucesso do *freeport* de Genebra: "Um *freeport* que abriu no Aeroporto Changi, de Singapura, em 2010, já está quase lotado. Mônaco também tem um. Um '*freeport* de cultura' planejado em Pequim seria a maior instalação de armazenamento de obras de arte do mundo" (THE ECONOMIST, 2013). Um dos principais atores na instalação de muitos desses lugares é a transportadora de arte Natural Le Coultre, administrada pelo suíço Yves Bouvier.

Instalações de *freeports* de armazenamento de obras de arte são museus secretos. Suas condições espaciais se refletem em seus projetos. Em contraste com sua instalação suíça bastante superficial, os arquitetos superaram-se no *freeport* de Singapura:

resultante durante a guerra Líbano-Israel, no verão de 2006, como consequência da 'instabilidade construtiva'" (tradução nossa).

14. Em tradução livre: O equilíbrio é mais belo justamente no ponto em que está para colapsar. [N.T.]

Página seguinte
Figura 4. Contêineres no pátio da Natural Le Coultre, Zona Franca, Genebra. Foto: Hito Steyerl.

> Projetado por arquitetos, engenheiros e especialistas em segurança suíços, a instalação de 82 quilômetros quadrados é parte *bunker*, parte galeria. Diferentemente dos *freeports* da Suíça, que ficam em armazéns protegidos, o *FreePort* de Singapura buscou combinar segurança e estilo. A entrada, as salas de exposição e o mobiliário foram projetados pelos designers contemporâneos Ron Arad e Johanna Grawunder. Uma escultura em arco gigantesca feita pelo Sr. Arad e chamada *Cage sans Frontières* [Jaula sem Fronteiras, em tradução livre] se espalha por toda a entrada. Pinturas que se alinham às paredes de concreto aparente dão à dependência um ar de galeria. Salas privativas e abóbodas, barricadas por portas de sete toneladas, se alinham nos corredores. Perto da entrada, galerias privativas dão a colecionadores a chance de ver ou mostrar a compradores potenciais suas obras com uma iluminação de qualidade museal. Uma segunda fase planejada irá dobrar o tamanho da instalação para 164 quilômetros. Os colecionadores são trazidos de seus aviões pela equipe do *FreePort* em limusines abastecidas com uísque, a qualquer hora do dia ou da noite, até a instalação. Se os clientes estiverem carregando bagagens, será providenciado um acompanhante armado. (PRYSTAY, 2010)

O título *Jaula sem Fronteiras* tem duplo sentido. Não significa apenas que a jaula não tem limites, mas também que a prisão agora está em todos os lugares, em uma dependência internacional de retiro de obras de arte que se infiltra pelas rachaduras da soberania nacional e se estabiliza em sua própria rede logística. Nessa prisão onipresente, regras ainda se aplicam, embora possa ser difícil especificar exatamente quais, para quem e a que elas se aplicam e como elas são implementadas. Quaisquer que sejam elas, sua aderência parece diminuir consideravelmente em proporção inversa ao valor dos ativos em questão. Mas essa construção não é somente um dispositivo realizado em uma localização específica do espaço tridimensional. É também uma pilha de operações jurídicas, logísticas, econômicas e baseadas em dados; uma pilha de plataformas que realizam mediações entre nuvens e usuários via leis estatais, protocolos de comunicação, padrões corporativos etc. e que se interconectam não somente por conexões de fibra óptica, mas também por rotas aéreas[15].

15. Cf. BRATTON (2011). Palestra no Berlage Institute, na Holanda, e na École Normale Superieure, em Paris, em 2011, com o nome de "On the Nomos of the Cloud: The Stack, Deep Address, Integral Geography", que resultou em texto de mesmo título de novembro de 2011, anteriormente disponível em **bratton.info**. A palestra está disponível em: **https://www.youtube.com/watch?v=XDRxNOJxXEE**: "A Pilha, a megaestrutura, pode ser entendida como uma confluência de sistemas de informação material complexos baseados em padrões interoperáveis, organizados de acordo com uma seção vertical, um modelo topográfico de camadas e protocolos. A Pilha é uma seção universal padronizada. A Pilha, como a encontramos e como eu a prototipei, é composta igualmente de camadas sociais, humanas e 'analógicas' (fontes de energia ctônica, gestos, afetos, usuários-actantes, interfaces, cidades e ruas, salas e edifícios, envoltórios orgânicos e inorgânicos) e camadas informacionais, computacionais não humanas e 'digitais' (cabos de fibra óptica multiplexados, centros de processamento de dados, bancos de dados, padrões e protocolos de dados, redes em escala urbana, sistemas integrados, tabelas de endereçamento universal).

O armazém de arte *freeport* é para essa "pilha" o que o museu nacional tradicionalmente era para a nação. Ele se situa entre países em pontos de sobreposição de soberanias onde a jurisdição nacional se retraiu voluntariamente ou foi derrubada. Se bienais, feiras de arte, renderizações em 3D de propriedades gentrificadas, museus feitos por arquitetos-estrela decorando vários regimes etc. são as superfícies corporativas dessas áreas, os museus secretos são sua *dark web*[16], sua Rota da Seda[17], em que as coisas desaparecem, como em um abismo[18].

Pense nas obras de arte e em seu movimento. Elas viajam dentro de uma rede de paraísos fiscais e também no interior dos espaços de armazenagem em si. Talvez, enquanto isso, elas nunca cheguem a ser desembaladas. Elas se movem de um espaço de armazenamento para outro sem serem vistas. Elas permanecem dentro de suas caixas e viajam por territórios internacionais com o mínimo de registros, como se fossem insurgentes, drogas, produtos financeiros derivativos e outros dos chamados veículos de investimento. Até onde sabemos, as embalagens podem até estar vazias. É um museu da era da internet, mas um museu da *dark net*[19], onde o movimento é obscurecido e o espaço de dados é nebuloso.

Movimentos de um tipo bem diferente são detalhados nos arquivos do WikiLeaks sobre a Síria:

> De: sinan@sinan-archiculture.com
> Para: mansour.azzam@mopa.gov.sy
> Enviado: Quarta-feira, 07 de julho de 2010 4:06 PM
>
> Assunto: Fw: Itinerário de voo equipe OMA[20]
> ***ALTERAÇÃO*****
>
> Caro Sr. Azzam,
>
> Isto é para confirmar a chegada do Sr. Rem Koolhaas e de seu assistente pessoal, Sr. Stephan Petermann, nesta segunda-feira, 12 de julho. Nós precisamos de vistos para eles, como falamos anteriormente (ambos são holandeses). As fotos de seus passaportes estão anexadas. Eles irão chegar separadamente e em horários diferentes. Sr. Koolhaas está vindo da China, através de Dubai pela Emirates airlines (chegando em Damasco às 16:25), enquanto Sr. Stephan Petermann está vindo de Viena pela Austrian airlines (chegando em Damasco antes do Sr. Koolhaas, às 15:00).
> Eles ficarão hospedados no Art House ou no Four Seasons hotel até sua volta, na quinta-feira (às 16:00)[21].

Seus sistemas *hard* e *soft** se misturam e trocam estados de fase, alguns se tornando mais *'hard'* ou mais *'soft'* de acordo com condições ocultas. (Serres, *hard soft*). Como cibernética social, A Pilha que conhecemos e projetamos compõe tanto o equilíbrio quanto a emergência, um oscilando com o outro em ritmo indecifrável e incalculável, territorializando e desterritorializando o mesmo componente para fins diagonais" (tradução nossa).

* Os termos *hard* (em português, "sólido", "rígido", "duro", "difícil") e *soft* ("suave", "macio", "sensível") aqui também podem ter aplicação no contexto tecnológico e computacional em diálogo com conceitos empregados por Benjamin Bratton e por Michel Serres, autor mencionado por Bratton na citação da nota de rodapé. Segundo Steve Connor, professor na Universidade de Cambridge, em seu artigo "Michel Serres: The Hard and the Soft", "[...] o *hard* significa o dado, em oposição ao feito. Significa o físico, em oposição ao conceitual. Significa *hardware* em oposição ao *software*. Significa objeto em oposição à ideia, forma em oposição à informação [...]" (tradução nossa). Portanto, optou-se por não os traduzir, a fim de preservar a dualidade *hardware/software* e sua relação com o campo da tecnologia, apesar de Serres

O banco de dados do WikiLeaks sobre a Síria compreende cerca de 2,5 milhões de e-mails de 680 domínios, ainda que a autenticidade desses documentos não tenha sido verificada pelo WikiLeaks. Pode ser verificado, entretanto, que a companhia de relações públicas Brown Lloyd James estava envolvida em tentar melhorar a imagem da família Assad (CARTER; CHOZICK, 2012). No início de 2011, pouco antes do começo da guerra civil síria, uma matéria da Vogue, profeticamente fotografada pelo fotógrafo de guerra James Nachtwey, retratava Asma al-Assad como a "Rosa do Deserto", uma modernizadora e patrona da cultura[22].

Em fevereiro de 2002, um ano após o início da guerra, Anonymous e organizações afiliadas hackearam o servidor de e-mail do Ministro de Assuntos Presidenciais da Síria em solidariedade a blogueiros sírios, manifestantes e ativistas (STONE, 2012)[23]. As caixas de e-mail de 78 assessores e conselheiros de Assad foram acessadas. Aparentemente, alguns usavam a mesma senha: "12345" (RAVID, 2012). Os e-mails vazados incluíam correspondências – a maior parte feita por intermediários – entre Mansour Azzam, o Ministro de Assuntos Presidenciais, e os escritórios de Rem Koolhaas (OMA), Richard Rogers e Herzog & de Meuron sobre várias questões. Parafraseando o conteúdo de alguns e-mails: Roger e Koolhaas foram convidados para uma fala em Damasco e, no caso de Koolhaas, essas visitas se estenderam para discussões de projetos, incluindo o do Parlamento Nacional[24]. Herzog & de Meuron ofereceram uma proposta de cortesia para o design da Casa de Cultura Al-Assad, em Aleppo, e expressaram interesse no processo seletivo para o projeto do parlamento[25]. Muitas dessas correspondências são apenas fofocas sobre os escritórios por meio dos intermediários. Também há muitas mensagens de *spam*. Nenhuma comunicação com nenhum escritório foi documentada após o final de novembro de 2010. Com as manifestações se iniciando em janeiro de 2011, uma revolta completa começou na Síria no fim de março desse ano. Todas as conversas e negociações entre oficiais e arquitetos parecem ter se interrompido quando o escrutínio do regime de Assad aumentou com o acúmulo de hostilidades reais. A autenticidade de nenhum desses documentos pode ser confirmada de modo independente, então, por enquanto, seus *status* são o de um conjunto de dados não armazenados, que podem ou não estar relacionados aos seus supostos autores e receptores[26]. Mas eles definitivamente são conjuntos de dados, hospedados pelos servidores

originalmente utilizar os termos *dur* e *doux*, no francês, que podem ser traduzidos também por "duro"/"rígido" e "suave", respectivamente. [N.T.]

16. *Dark web*, ou "internet obscura", em português, é a parte da rede mais profunda e de difícil acesso. Está relacionada a qualquer servidor de rede que seja inalcançável na internet por meio de configurações, *softwares* ou atualizações específicas. É a parte da rede que não pode ser encontrada pelas ferramentas de busca comuns por estar *encriptada*, sendo, assim, por vezes também utilizada em atividades criminosas. Pode ser compreendida como uma pequena parte e o espaço mais profundo da *deep web* – por sua vez, tudo aquilo que não pode ser encontrado livremente na internet e por usuários comuns, a parte não indexada pelos mecanismos de busca –, em oposição à *surface web* – a parte mais superficial da internet, *a world wide web*, facilmente encontrada e acessada por mecanismos de pesquisa e por usuários comuns. [N.T.]

17. *Silk Road*, ou "Rota da Seda", era um mercado que operava por meio da *dark net* utilizando a rede Tor, ou The Onion Router (em português, "O Roteador Cebola"), uma referência ao sufixo do domínio da

do WikiLeaks, que podem ser descritos em termos de sua circulação, independente da proveniência e da autoria presumidas.

Vejamos a pintura *War* [Guerra] (2001), do artista Saif al-Islam Gaddafi. Saif é o filho do falecido líder da Líbia, Muammar Gaddafi, e era uma figura política na Líbia antes da deposição de seu pai por forças rebeldes apoiadas pelos ataques aéreos da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), em 2011. Essa pintura foi exibida como parte de uma exposição chamada "O Deserto não é Silencioso", em Londres, em 2002.

Guerra retrata o bombardeio da OTAN na Iugoslávia, em 1999.

O artista escreve: "Uma guerra civil estourou em Kosovo, o que despedaçou a pintura e seu tema. O mar se agitou, fúria caiu dos céus, descendo sobre um fluxo de sangue" (BAILEY, 2011). Saif al-Islam disse em um depoimento na época: "Nós não apenas compramos armas e vendemos gás e petróleo como também temos cultura, arte e história" (NEBEHAY, 2011).

rede .onion e à técnica de anonimização do tráfego chamada *onion routing*, bem como ao sistema de criptografia camada por camada. É um *software* livre e de código aberto que permite a comunicação anônima ao navegar na internet, normalmente utilizado para proteção à privacidade, contra a censura e rastreamentos ou no acesso à *dark web*. Ficava

Em setembro de 2010, o OMA expressou o desejo de trabalhar na Síria[27]. Um e-mail de Sinan Ali Hassan – arquiteto local que atuou como intermediário – para Mansour Azzam ostenta as vantagens de tal colaboração: "Rem foi supervisor e chefe de Zaha Hadid, além do fato de ele ser considerado mais importante (senão muito mais importante) que Lord Richard Rogers, em termos de celebridade e *status* profissional"[28].

Da conversa entre o OMA e Sinan al-Hassan, fica claro que a proposta do OMA pode ser baseada em um projeto proposto anteriormente à Líbia: "Isso teria um escopo semelhante à visão do Saara líbio que mostramos a vocês e àquela que Rem discutiu com o presidente"[29].

Em uma entrevista de junho de 2010, Koolhaas declarou que pessoas próximas a Saif al-Islam o abordaram (RUSCHTON, 2010)[30]. Na época, Saif era amplamente visto como um partidário de reformas. O projeto do OMA na Líbia gira em torno da preservação e foi exibido na Bienal de Veneza[31]. O projeto é posteriormente mencionado como um possível precedente a uma proposta de projeto para as regiões desérticas de Palmira, na Síria. Desde o levante, no início de 2011, essa área foi profundamente afetada pela subsequente guerra civil.

Atualmente, o Tribunal de Crimes Internacionais pediu a extradição de Saif Gaddafi da Líbia, onde ele permanece preso[32].

Capítulo 5: um sonho

AVISO:
ESTE É O ÚNICO CAPÍTULO FICTÍCIO NESTA PALESTRA

Para voltar à questão original: o que aconteceu com o tempo e o espaço? Por que eles estão quebrados e desarticulados? Por que o espaço está despedaçado em módulos de franquia tipo contêineres, *dark webs*, guerras civis e paraísos fiscais pelo mundo todo?

Com esses pensamentos em mente, eu adormeci e comecei a sonhar... e meu sonho foi muito estranho. Eu sonhei com alguns diagramas de um dos textos mais recentes de Peter Osborne.

assegurado, assim, o anonimato de compradores e vendedores no comércio de produtos ilícitos. Esse termo foi apropriado de uma série de rotas interligadas no sul asiático que eram utilizadas para o comércio de seda entre o Oriente e a Europa. [N.T.]

18. Uma integrante da plateia em Moscou fez a observação extremamente inteligente de que isso seria visto como um grande benefício, pois muita "arte de mercado" de má qualidade seria colocada seguramente em quarentena sem que ninguém precisasse vê-la. Eu simpatizo muito com o ponto de vista dela.

19. *Dark net* é uma rede de computadores que utiliza a internet, mas que só pode ser usada por pessoas com permissão ou por determinados *softwares*. Refere-se também a sites difíceis de serem acessados, redes secretas ou paralelas à internet. [N.T.]

20. OMA é a sigla para *Office for Metropolitan Architecture*, em português, Escritório para Arquitetura Metropolitana. É um escritório de arquitetura com sede em Roterdã fundado em 1975 por Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. [N.T.]

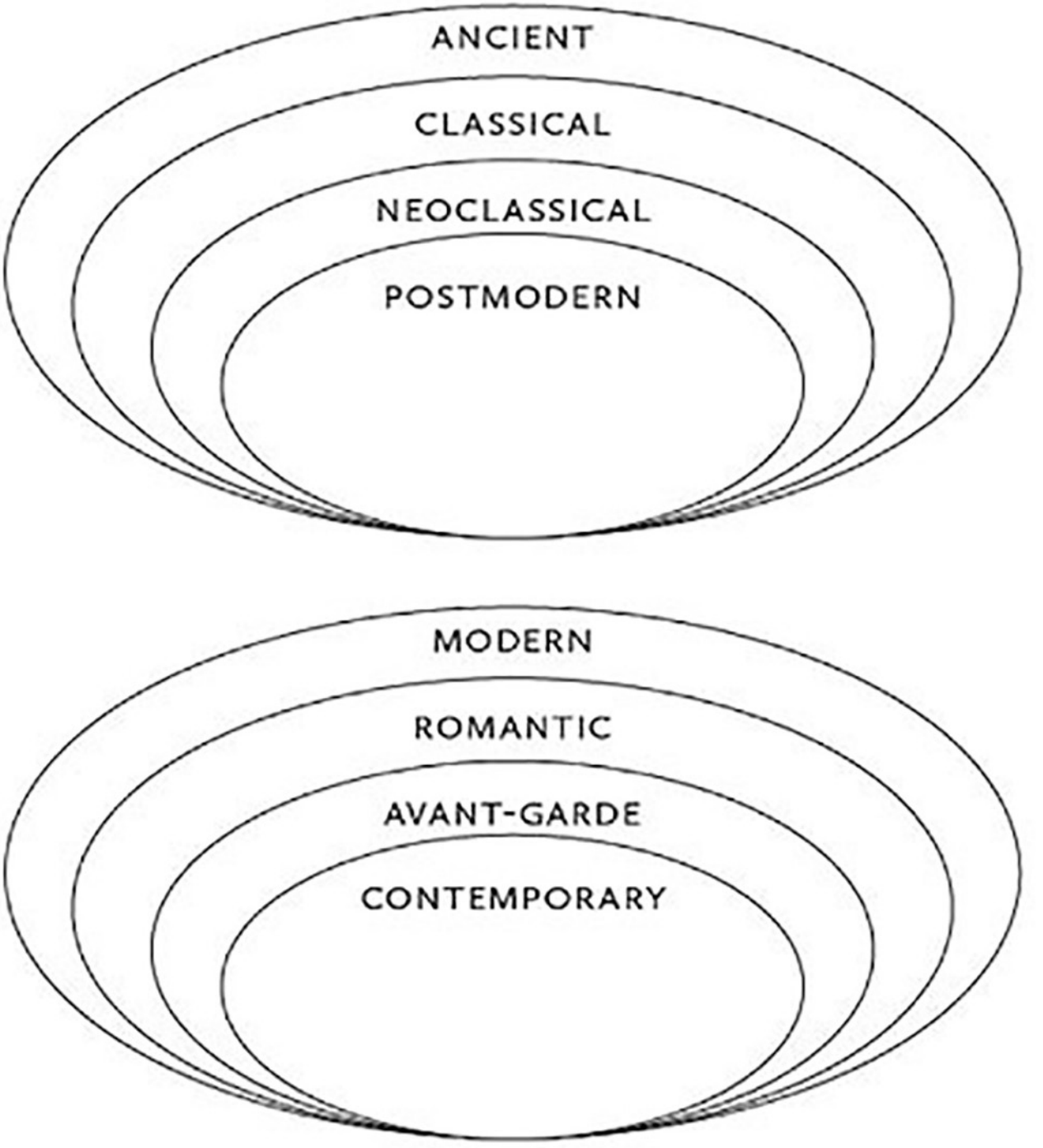


Figura 6. Aqui, uma genealogia da arte contemporânea é representada em diagrama pelo filósofo Peter Osborne. Fonte: Peter Osborne.

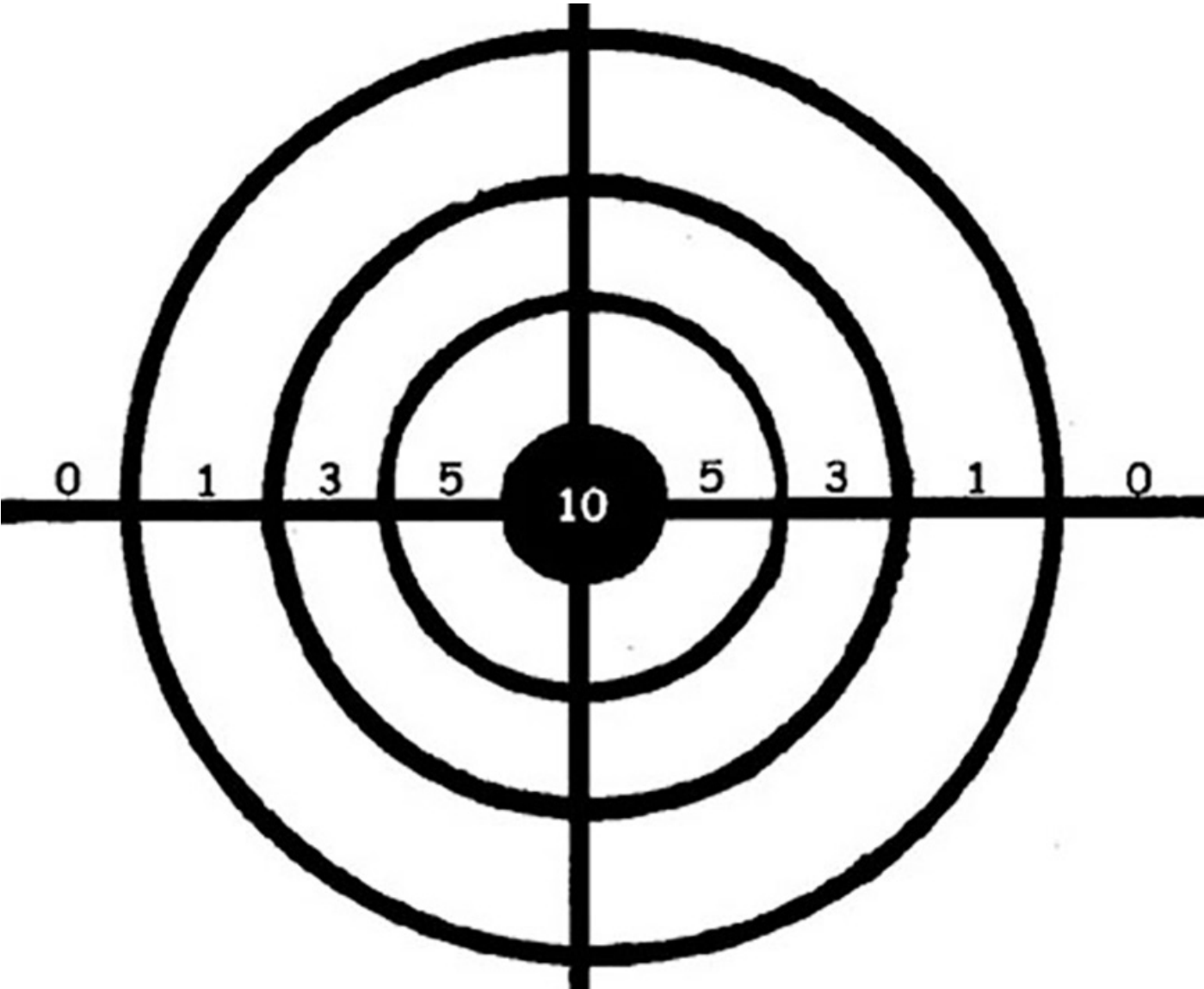
Página seguinte
Figura 7. Esquema gráfico representando uma mira.

Eles descrevem uma genealogia da arte contemporânea; eu não estava focando em seu conteúdo, mas na sua forma. A primeira coisa que reparei foi que a sucessão de círculos concêntricos parecia indicar uma depressão ou uma ondulação, em todo caso, uma cavidade 3D. Mas por que o tempo e o espaço começariam a ficar flácidos, por assim dizer? Poderia ser um problema com a gravidade? Talvez um miniburaco negro poderia ter feito esses círculos se curvarem? Mas, novamente, é muito mais provável que alguma outra coisa tenha causado essa ondulação.

Repentinamente, eu descobri a resposta para essa questão. Eu comecei a perder gravidade e a voar pelo espaço. Peter Osborne estava flutuando por lá também e, com um improvável sotaque texano, ele

21. Cf. **https://wikileaks.org/syria-files/docs/2089311_urgent.html**. Acesso em: 23 ago. 2020.

22. A história já foi retirada do ar. Mais informações podem ser encontradas em FISCHER (2012).



apontou para baixo e me mostrou esta mira.

Visto de cima, o diagrama de Peter se transformou em uma mira.

Se você olha de cima, a frágil cavidade desaparece. Torna-se uma tela plana. A partir de então, as pessoas simplesmente passaram a ver a genealogia da arte contemporânea nos diagramas de Peter em vez de uma depressão indicando que o alvo já fora atingido e que uma grande cratera se abrira no local do impacto.

Vista de cima, a genealogia da arte contemporânea agia como um *proxy* ou uma tela: uma visão para encobrir o local do impacto.

Por trás de seu visor de astronauta, Peter coaxou:

> Esse é o papel da arte contemporânea. Ela é um *proxy*, um dublê. Ela é projetada em um local de impacto depois que o tempo e o espaço foram despedaçados em uma unidade disjuntiva – e prosseguem até colapsar em pilhas de arco-íris coloridos projetados por arquitetos-estrela.
>
> A arte contemporânea é um tipo de camada ou *proxy* que finge que tudo ainda está bem, enquanto as pessoas estão cambaleando pelo efeito de tropas de choque, campanhas de medo, *reality shows*, cortes de eletricidade e qualquer outra forma de corte, GIFs de gatinho, gás lacrimogênio – todos os quais estão desmontando e religando completamente o aparato sensorial, assim como potencialmente as faculdades humanas de raciocínio e compreensão, causando um estado de choque e confusão, de depressão hiperativa permanente.
>
> Você não sabe o que está acontecendo por trás das portas das salas de armazenamento *freeport*, sabe? Permita-me contar o que está acontecendo por lá: tempo e espaço são esmagados e rearranjados em pequenas peças como um acelerador de partículas bizarro, e o resultado é a jaula sem fronteiras chamada hoje de arte contemporânea.

23. Este artigo cita a declaração inicial do Anonymous: "Enquanto as Nações Unidas permaneciam encostadas e teorizavam sobre a situação na Síria, o Anonymous tomou uma atitude. Ajudando blogueiros, manifestantes e ativistas a escapar da vigilância, na disseminação de mídia, interferindo nas comunicações e redes do regime, monitorando a internet síria em busca de perturbações ou tentativas de vigilância – travando uma campanha informativa e psicológica contínua contra Assad e seu governo assassino e genocida" (tradução nossa).

24. Cf. **https://wikileaks.org/syria-files/docs/2104601_important-follow-up.html**. Acesso em: 23 ago. 2020.

25. Cf. **https://wikileaks.org/syria-files/docs/2094815_fwd-al-asad-house-for-culture-in-aleppo.html**. Acesso em: 23 ago. 2020.

26. Herzog & de Meuron foram contatados para comentar, mas não responderam até o momento em que este texto foi escrito. Para a resposta do escritório de Rem Koolhaas, OMA, veja abaixo.

27. "Rem Koolhaas está muito entusiasmado em visitar Damasco e tem grande interesse em atuar no setor público, na gentrificação

– E É NESTE PONTO QUE A PARTE FICTÍCIA SE ENCERRA ABRUPTAMENTE –

urbana e regeneração da cidade, tentando se manter afastado dos desenvolvimentos comerciais e dos planos diretores suburbanos. No entanto, queríamos sentir as condições atuais de arquitetura e urbanização da cidade antes de estabelecer qualquer compromisso. Eu também queria envolver Rem na escola de arquitetura de Damasco e estabelecer um programa de estágio entre o OMA e a universidade" (tradução nossa). Veja o e-mail completo aqui: **https://wikileaks.org/syria-files/docs/2092135_very-important.html**. Acesso em: 23 ago. 2020.

28. Ibidem.

29. Presidente sírio Bashar al-Assad. Ver e-mail completo aqui: **https://wikileaks.org/syria-files/docs/2091860_fwd-html**. Acesso em: 23 ago. 2020.

30. "Um novo cliente improvável é a Líbia, especificamente 'um grupo sutil de pessoas em torno do filho [Gaddafi] que deseja puxar o país em direção à Europa'" (tradução nossa)

31. A exposição do OMA na Bienal de Veneza de 2010, intitulada CRONOCAOS, incluiu uma seção no deserto da Líbia. A exposição foi baseada em "histórias críticas de preservação". Cf. "Rem Koolhaas / OMA * AMO in Venice: 2010", em **www.art-it.asia**..

Eu acordei em choque e percebi que estava lendo este PDF em voz alta.

OMA

Dr. Bashar al-Assad
President of the Syrian Republic

Rotterdam, 15th November 2010

Dear Mr. President,

Following our meeting in July and the subsequent request that we prepare an outline OMA/AMO approach for the strategic development of Al Badia, I am pleased to present you with the Al Badia Vision proposal for your review.

Our approach to this study begins with the conception of Al Badia as a unified entity within Syria. We envisage the region to act as a powerful resource for the benefit of the entire country while preserving its unique heritage. The Al Badia Vision creates a plan of action and of preservation for a set of subjects that are crucial to the region.

I am looking forward to meeting with you again to discuss the study as outlined in the attached proposal, which we trust demonstrates both our sincere interest in Syria and our capabilities to consider various challenges to the development of the region.

I will be visiting Syria during the fourth week of November for the purpose of giving a Public lecture in Damascus as well as to expand my knowledge and experience of your country. It would be a great pleasure to elaborate further with you on our prospective engagement with Al Badia and other projects such as the National Parliament and other national and cultural projects during my stay.

Yours sincerely,

Rem Koolhaas

Heer Bokelweg 149
3032 AD Rotterdam - The Netherlands
t +31 10 243 8200 - f +31 10 243 8202
office@oma.com - www.oma.com

Figura 8. Carta de Rem Koolhaas para Bashar al-Assad.

32. Um mandado de prisão contra Saif Gaddafi foi emitido pelo TPI em 27 de junho de 2011.

Dr. Bashar al-Assad
Presidente da República Síria

Rotterdam, 15 de novembro de 2010

Caro Sr. Presidente,

Após a nossa reunião, em julho, e o subsequente pedido para prepararmos um esboço da abordagem do OMA/AMO para o desenvolvimento estratégico de Al Badia, é um prazer apresentar-lhe a proposta do Al Badia Vision para sua avaliação.

Nossa abordagem para esse estudo começa com a concepção de Al Badia como uma entidade unificada na Síria. Nós prevemos que a região atuará como um poderoso recurso em benefício de todo o país enquanto preserva sua herança única. O Al Badia Vision cria um plano de ação e de preservação para um conjunto de assuntos que são cruciais para a região.

Estou ansioso para encontrá-lo novamente para discutirmos o estudo, conforme descrito na proposta anexa, que acreditamos demonstrar tanto nosso sincero interesse na Síria quanto nossas capacidades para considerar os vários desafios ao desenvolvimento da região.

Eu irei visitar a Síria durante a quarta semana de novembro com o objetivo de dar uma palestra pública em Damasco, bem como expandir minha experiência no seu país e meu conhecimento sobre ele. Seria um grande prazer elaborar mais profundamente com você o nosso futuro compromisso com Al Badia e outros projetos, tal como o do Parlamento Nacional, e demais projetos nacionais e culturais durante a minha estadia.

Com os melhores cumprimentos,

Rem Koolhaas

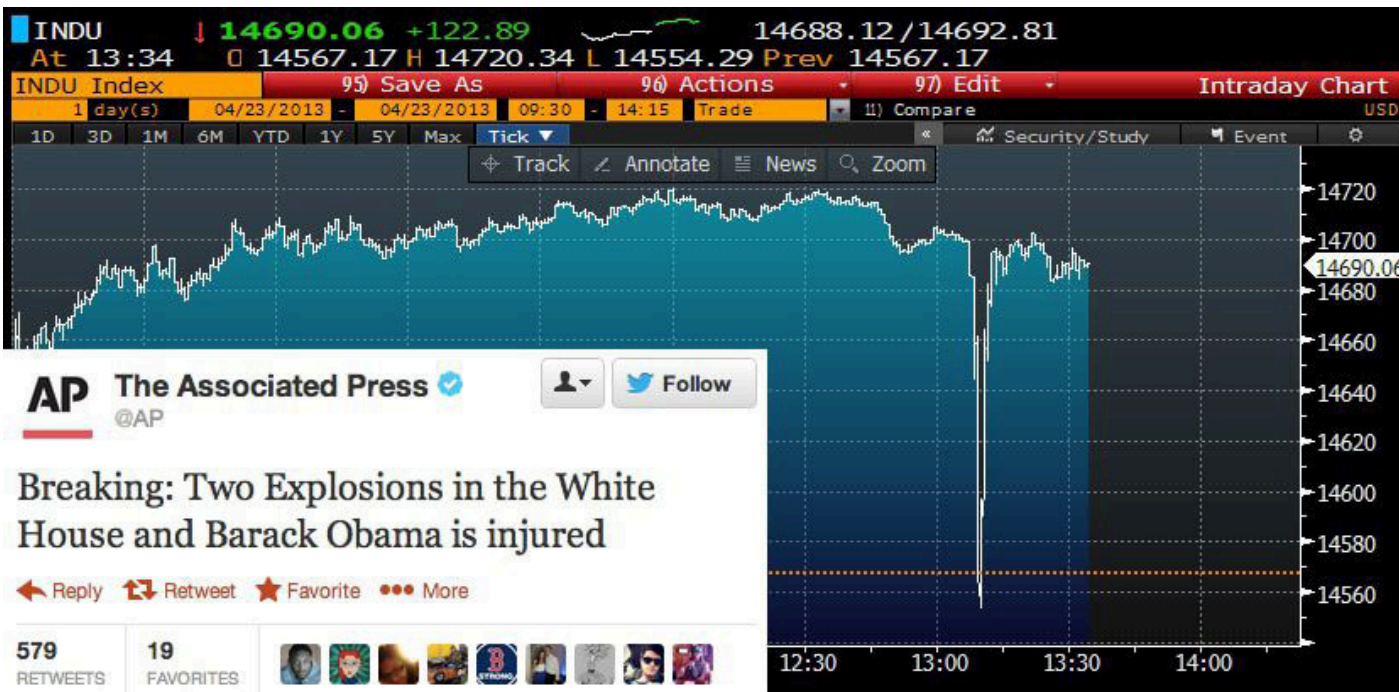


Figura 9. Este gráfico mostra o índice Dow Jones Industrial Average durante a queda, no dia 23 de abril de 2013, causada por um *tweet* falso na Associated Press, inserido à esquerda. Fonte: "Syrian hackers claim AP hack that tipped stock market by $136 billion. Is it terrorism?", *Washington Post*, 23 abr. 2013.

Capítulo 6: e agora para Justin Bieber

O *feed* do Twitter do E! Online, em 4 de maio de 2013, mostra alguém posando como Bieber e deixando escapar triunfantemente: "Eu sou gay".

Como você pode perceber, o Exército Eletrônico Sírio (EES) hackeou essa conta do Twitter.

Quem é o EES? É um grupo de hackers a favor do regime de Assad. Ele também hackeou o *Le Monde*, na França, no início de 2015. Antes disso, o EES havia invadido os websites do *The New York Times*, *The Washington Post* e a divisão de recrutamento do Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos. O grupo também hackeou a conta do Twitter da Associated Press (AP) e divulgou uma notícia falsa sobre um bombardeio na Casa Branca (HARRIS, 2013)[33].

O diagrama acima mostra as consequências desse tweet em Wall Street. Em três minutos, a "notícia falsa apaga $136 bilhões em valores no mercado de ações" (FISHER, 2013).

O grupo Anonymous da Síria e seus múltiplos aliados hackearam o Exército Eletrônico Sírio e despejaram coordenadas de supostos membros na *dark web* (STUART, 2013). O espaço de dados da Síria está sob ataque, hackeado, fragmentado. Além disso, ele se estende da AP à Wall Street, a servidores russos e australianos, assim como às contas do Twitter de uma revista de celebridades. Estende-se até os servidores do WikiLeaks, onde os arquivos sobre a Síria estão hospedados, e que tiveram que mudar de localização várias vezes anteriormente, após terem sido retirados da Amazon em 2010. Houve rumores de que o WikiLeaks tentou mover seus servidores para uma localidade *offshore*, uma antiga plataforma de petróleo extraterritorial chamada Sealand (KEATING, 2012). Isso teria de fato replicado o cenário do *freeport* de um ângulo diferente.

Mas para colocar uma questão mais geral: como a internet, ou, mais precisamente, operações *on-line* entre diferentes bancos de dados afetam as construções físicas dos museus – ou sua impossibilidade física?

33. Para mais detalhes, consulte este interessante relatório: SCOTT-RAILTON; MARQUIS-BOIRE (2013).

Capítulo 7: um e-mail enviado da Suíça e sua resposta

De: Hito Steyerl mailto:xy@protonmail.ch
Data: Terça-feira, 17 de fevereiro de 2015 8:05 PM
Para: Recepção
Assunto: Pedido de confirmação de autenticidade

Caros Senhores,

Eu gostaria gentilmente de lhes pedir para confirmarem a autenticidade das várias comunicações por e-mail entre o OMA/AMO e oficiais do governo sírio e intermediários publicados pelo WikiLeaks como parte de seus "Arquivos sobre a Síria".

Eu sou uma cineasta e escritora que mora em Berlim e estou trabalhando em uma palestra sobre as transformações dos museus nacionais sob as condições da guerra civil, tanto em dados quanto no espaço físico 3D.

Não tenho intenções de escandalizar a comunicação entre o OMA e o Ministério de Assuntos Presidenciais da Síria. Minha intenção é questionar como a comunicação por internet e o (quase) colapso de alguns países afetam o planejamento dos espaços museológicos contemporâneos.

Nesse contexto, seria interessante saber mais sobre as circunstâncias que causaram o fim das discussões do projeto na Síria. Eu tenho certeza de que o escritório dos senhores teve seus motivos para isso e seria ótimo poder incluí-los na discussão.

Abaixo está uma lista de links que pretendo citar.

Meus cumprimentos,

Hito Steyerl

https://wikileaks.org/syria-files/docs/2089311_urgent.html
https://wikileaks.org/syria-files/docs/2092135_very-important.html
https://wikileaks.org/syria-files/docs/2091860_fwd-.html
https://wikileaks.org/syria-files/attach/319/319092_101115_Rem%20Koolhaas%20letter.pdf

Enviado pelo ProtonMail, e-mail criptografado com base na Suíça:

RE: Pedido de confirmação de autenticidade
De: Jeremy Higginbotham <xy@oma.com>
Para: Hito Steyerl <xy@protonmail.ch>

Em 26/02/2015 7:13 am

Cara Hito Steyerl,

Obrigado pelo seu e-mail. Nós não temos como confirmar a autenticidade dos documentos relacionados abaixo.

Entretanto, lhe desejamos boa sorte com o seu trabalho.

Nossos melhores cumprimentos,

Jeremy Higginbotham
Chefe de Relações Públicas

OMA

Desde o vazamento provocado por Edward Snowden, comecei a usar o ProtonMail, uma iniciativa dos pesquisadores da Organização Europeia de Pesquisas Nucleares (CERN), que estão gentilmente fornecendo uma plataforma de e-mail criptografada. Assim é como eles descrevem seu projeto, usando o mapa da Suíça:

> Toda a informação nos servidores do ProtonMail é armazenada na jurisdição do Tribunal Cantonal de Genebra, com as vantagens das leis de privacidade da Suíça e do Cantão.

Toda a informação nos servidores do ProtonMail é armazenada na jurisdição do Tribunal Cantonal de Genebra, com as vantagens das leis de privacidade da Suíça e do Cantão.

Mas a resposta amigável do OMA/AMO não é armazenada em um *free-port*, é armazenada apenas segundo as leis "normais" da jurisdição suíça em um antigo centro militar nas profundezas dos alpes suíços[34]. Essa é a jurisdição e a criptografia que uso para tentar provocar qualquer interferência governamental potencial com alguns dos meus dados apenas um pouco mais incômodos. Na verdade, estou aproveitando as proteções legais que permitiram evasão fiscal e lavagem de dinheiro em escala espantosa por meio de bancos e outras instalações suíças[35]. Por outro lado, o mero uso de ferramentas *on-line* de privacidade sinaliza usuários para o escrutínio da NSA[36], efetivamente revertendo o efeito desejado[37]. A tela do anonimato se tornou um dispositivo paradoxal.

O efeito ambíguo das políticas destinadas a aumentar o anonimato também figura em um nível diferente da atividade *freeport*.

Em 25 de fevereiro de 2015, promotores de Mônaco prenderam Yves Bouvier, o proprietário da Natural Le Coultre – empresa envolvida com os *freeports* de Luxemburgo, Genebra e Singapura –, por atividades suspeitas de fraudes na arte: "Acredita-se que a investigação está centralizada nos preços inflacionários de enormes transações de obras de arte em que Bouvier era o intermediador" (CHRISAFIS, 2015)[38]. Bouvier supostamente se aproveitou do fato de que grande parte das obras de

34. Informações no site **protonmail.ch** sob o título: segurança suíça. Acesso em: 23 ago. 2020.

35. Para um exemplo recente, cf. TREANOR (2015).

36. *NSA, ou National Security Agency* (em português, Agência Nacional de Segurança), é uma agência de inteligência que faz parte do Departamento de Defesa dos Estados Unidos e desempenha funções relacionadas à interceptação de sinais de comunicação entre pessoas e máquinas, bem como da criptoanálise de material criptografado, sendo também responsável pela segurança das comunicações estadunidenses. [N.T.]

37. Essa ambiguidade caracteriza as ferramentas populares da *web* que deveriam proteger o anonimato, como o Tor. Os vazamentos de Edward Snowden revelaram que o mero uso do Tor, ou mesmo a pesquisa na *web* por ferramentas de proteção de privacidade, sinalizam as pessoas para o escrutínio da NSA. Cf. "NSA targets the privacy-concious", em **daserste.ndr.de**. Acesso em: 23 ago. 2020. Um software destinado a ocultar a vigilância acaba a atraindo.

38. Cf. também LE TEMPS (2015a). Bouvier rejeitou

arte armazenadas nos *freeports* pertencem às chamadas *sociétés écran* (na tradução literal, "empresas de tela"). Já que as transações foram feitas através desses *proxys* anônimos, compradores e vendedores não estavam aptos a se comunicar e controlar o valor da comissão cobrada (LE TEMPS, 2015b). A tela que supostamente deveria providenciar o anonimato dos proprietários pode também trabalhar contra eles. Invisibilidade é uma tela que às vezes funciona em dois sentidos – embora nem sempre. Ela funciona a favor de quem está no controle da tela.

as alegações, colocando a culpa de volta no oligarca russo supostamente fraudado, Dmitry Rybolovlev.

Capítulo 8: atirando em relógios – o museu público

Como comentado anteriormente, Benedict Anderson sugere que, para construir uma nação, deveria existir capitalismo de imprensa e um museu. Hoje em dia, não é impossível construir um museu sem uma nação. Nós podemos até olhar para isso de modo mais geral e ver tanto nações quanto museus como nada mais que um outro modo de organizar tempo e espaço; nesse caso, estraçalhando-os em pedaços.

Mas o tempo e o espaço não são estraçalhados sempre que um novo paradigma para um museu é criado? Isso ocorreu de fato na Revolução Francesa de julho de 1830, cuja história Walter Benjamin (1987) nos conta. Revolucionários estavam atirando em relógios. Eles também haviam subvertido o calendário, renomeando os meses e alterando sua duração.

E esse é o período em que o Louvre foi invadido mais uma vez – como durante todas as grandes revoltas em Paris durante o século XIX. O protótipo de um museu público foi criado quando tempo e espaço haviam sido estraçalhados e novamente fundidos. O Louvre foi criado por ter sido invadido. Foi invadido em 1792 durante a Revolução Francesa e se transformou, de uma coleção feudal de despojos – uma versão histórica dos *freeports* de armazenamento de obras de arte –, em um museu público de arte, provavelmente o primeiro do mundo, introduzindo um modelo de cultura nacional. Mais tarde, ele se tornou o carro-chefe de um império colonial que tentou de maneira autoritária semear essa cultura em outros lugares, antes de tentar criar, mais recentemente, franquias em estados feudais, ditaduras e combinações dos mesmos.

Entretanto, o atual Museu Nacional da Síria é de uma ordem diferente. Contrário aos planos inspirados pelo "efeito Bilbao", o museu

é hospedado *on-line*, em incontáveis servidores em vários lugares. Como Jon Rich e Ali Shamseddine notaram, ele é uma coleção de vídeos *on-line* – de documentos e gravações de inúmeras matanças, atrocidades e ataques que permanecem ainda sem terem sido vistos (SHAMSEDDINE; RICH, 2014). Esse que é de fato o Museu Nacional da Síria, não uma franquia do Louvre adquirida pela Fundação Assad. Esse arquivo acidental de vídeos e outros documentos é feito de diferentes gêneros e estilos, mostrando pessoas revirando destroços ou decapitações aceleradas em HD no Twitter. Ele mostra ataques aéreos de baixo, não de cima. Os documentos e gravações produzidos do chão acabam em uma variedade de servidores ao redor do mundo. Eles estão disponíveis – em teoria – em qualquer tela, exceto nos lugares em que foram feitos, onde o *upload* de algo no YouTube pode fazer com que pessoas sejam mortas. Essa inversão espaço-temporal é quase como o reverso das coleções de arte reunidas nos *freeports*.

A totalidade desse arquivo não está adaptada à percepção humana, ou pelo menos não à percepção individual. Como todo banco de dados de larga-escala – incluindo os arquivos do WikiLeaks sobre a Síria –, ele toma a forma de uma imensidão de informações sem (ou com muito pouca) narrativa, fundamentação ou interpretação. Pode ser parcialmente visível para o público, mas não é necessariamente inteligível por completo. Permanece parcialmente inacessível, não por meio de exclusão, mas porque sobrecarrega a capacidade de percepção e de atenção de qualquer indivíduo[39].

39. Observe as diferentes estratégias para divulgar vazamentos maciços empregados, por um lado, pelo WikiLeaks e, por outro, por Edward Snowden, Laura Poitras, Glenn Greenwald e seus inúmeros colaboradores.

Capítulo 9: autonomia

Vamos voltar aos exemplos mencionados no começo: os espaços *freeports* de armazenamento de obras de arte e a galeria municipal de arte de Diarbaquir, que se transformou em um campo de refugiados. Um espaço retira as obras de arte do mundo, acumulando-as, enquanto o outro basicamente abrigou os fugitivos de estados em colapso. Como e onde a arte pode ser mostrada publicamente, no espaço físico 3D, sem colocar em risco seus autores e ao mesmo tempo levando em conta as vertiginosas mudanças temporais e espaciais expressas por esses dois exemplos? Que forma poderia tomar um novo modelo de museu público, e como a noção de "público" em si se transformaria radicalmente no

processo de pensar sobre isso?

Vamos voltar ao *freeport* de armazenamento de obras de arte e seu estoque de arte *duty-free*. Minha sugestão não é evitar ou menosprezar essa proposta, mas levá-la ainda mais adiante.

A ideia de arte *duty-free* tem uma grande vantagem em relação ao modelo cultural de Estado-nação: a arte *duty-free* não deveria ter nenhum dever para executar, para representar, para ensinar, para incorporar valor. Não deveria estar em débito com ninguém, não deveria servir a uma causa ou a um mestre, nem ser o meio para coisa alguma. Arte *duty-free* não deveria ser um meio para representar uma cultura, uma nação, dinheiro ou qualquer outra coisa. Até a arte *duty-free* dos armazéns *freeport* não é *duty-free*; é somente livre de impostos. Tem o dever de ser um ativo.

Vista deste modo, a arte *duty-free* é, em essência, o que a arte autônoma tradicional poderia ter sido se não fosse elitista e alheia às suas próprias condições de produção[40].

Mas arte *duty-free* é mais do que uma reedição da velha ideia de arte autônoma. Ela também transforma o significado desgastado do conceito de "autonomia artística". A arte autônoma, sob as atuais circunstâncias espaciais e temporais, precisa levar em consideração essas condições de tempo e espaço. As condições de possibilidade da arte não são mais apenas a "torre de marfim" elitista, mas também a fundação de arte contemporânea do ditador, o esquema de evasão fiscal de oligarquias/fabricantes de armas, prêmios de fundos de cobertura[41], a servidão por dívida[42] dos estudantes de arte, uma imensidão de dados vazados, *spams* acumulados e o produto de uma enorme quantidade de trabalho "voluntário" não remunerado – tudo o que resulta no acúmulo de obras de arte em cubículos *freeport*, bem como em sua destruição física em zonas de guerra ou sua privatização acelerada.

A arte autônoma, nesse contexto, poderia tentar entender a autonomia política como um experimento na construção de alternativas a um modelo de Estado-nação que continua proclamando a cultura nacional enquanto, simultaneamente, pratica a "instabilidade construtiva", por meio da inclusão de comunidades fechadas para indivíduos de alto patrimônio líquido[43], como miniversões de estados falidos. Para voltar ao exemplo da Suíça: esse país é tão impregnado por enclaves extraterritoriais

40. Mais enfaticamente expresso por BÜRGER (2017).

41. Que podem cumprir o papel tradicional de uma "lápide financeira" [no original, *financial tombstone*] – um *gadget* que comemora transações concluídas. Ver a entrada no Wikipedia para *"Deal toy"*.

42. Apesar da expressão *debt bondage*, no original, referir-se à "servidão" ou "escravidão" por dívida, o uso do termo *bondage* pela autora também é carregado de outros significados. Além do sentido de propriedade ou da relação de poder-desamparo, o termo pode ser incluído no universo das práticas sexuais, a exemplo do modo como foi explorado por Steyerl em trabalhos como *Lovely Andrea* (2007), em que a artista exibe sua tentativa de reencontrar uma fotografia realizada em Tóquio quando ainda era estudante e havia posado como modelo de *bondage*. No trabalho, a artista aborda questões sobre política, o corpo feminino, cultura popular e a difusão de imagens em um mundo digital. [N.T.]

43. Do original, *High Net Worth Individuals*, ou HNWI, termo usado por instituições financeiras para designar pessoas com alto patrimônio líquido. Normalmente, possuem ativos financeiros

com regulamentos reduzidos que poderia ser mais precisamente definido como uma entidade x-por cento desonesta dentro de uma sólida indústria de relógios. Mas a técnica extraestadista pode também ser definida como uma autonomia política sob circunstâncias completamente distintas e com resultados muito diferentes, como os experimentos recentes em autonomia de Hong Kong a Rojava demonstraram.

Mas a arte autônoma pode até ser arte liberta, tanto de seus autores quanto de seus proprietários. Lembram-se da desresponsabilização do OMA? Agora imaginem toda obra de arte em *freeports* sendo certificada pelo texto: "Eu não tenho como confirmar a autenticidade desta obra de arte".

Esse é o Centro Cultural em Suruç, na Turquia. Fica do outro lado da fronteira da cidade de Kobanê, centro administrativo do cantão autônomo de mesmo nome, que fica localizado na região de Rojava, no norte da Síria. Não é coincidência que as entidades autônomas em Rojava se chamem cantões: elas foram modeladas a partir dos cantões suíços – para enfatizar o papel que a democracia de base desempenhou na sua fundação inicial[44].

Após o ataque ao Cantão de Kobanê por soldados Daesh em setembro de 2014, o Centro Cultural foi temporariamente transformado em outro campo de refugiados, hospedando várias centenas de pessoas que fugiram da região sitiada nos arredores de Kobanê.

Um ano depois, ele foi atingido por um ataque suicida do Daesh que matou mais de trinta ativistas. Esse incidente foi o começo de uma

com valor mínimo superior a um milhão de dólares. [N.T.]

44. Por mais limitada que possa ter sido sua democracia de base, dado que o sufrágio feminino generalizado não foi concedido até 1971 e, em Appenzell Interior, até 1990.

Figura 10. O Centro Cultural em Suruç, na Turquia, aqui representado, está na fronteira com a cidade de Kobanê, o centro administrativo do cantão autônomo com o mesmo nome, localizado na região de Rojava, no norte da Síria. Foto: Hito Steyerl.

guerra civil renovada na Turquia, na qual centros urbanos curdos foram arrasados e expropriados sob um estado de exceção que agora se tornou semipermanente.

Durante o mesmo período, artefatos arqueológicos saqueados de Palmira, na Síria, foram recuperados no *freeport* de Genebra.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASPDEN, Peter. The walls of ignorance. **Financial Times**, 9 jun. 2012.

BAILEY, Martin. Gaddafi's son revealed true colors. **Art Newspaper**, 2 de mar. 2011.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 222-232.

BRATTON. On the Nomos of the Cloud: The Stack, Deep Address, Integral Geography. Berlage Institute, 28 nov. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XDRxNOJxXEE. Acesso em: 26 ago. 2020.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda** / trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu, 2017.

CARTER, Bill; CHOZICK, Amy. Syria's Assads turned to West for glossy P.R. **New York Times**, 10 jun. 2012.

COCKS, Anna Sommer. Syria turmoil kills Mrs Al-Assad's forum. **Art Newspaper**, 28 abr. 2011.

CHRISAFIS, Angelique. Leading Swiss art broker arrested over alleged price-fixing scam. **The Guardia**n, 26 fev. 2015.

EASTERLING, Keller. **Extrastatecraft:** The Power of Infrastructure Space. Londres: Verso, 2014.

THE ECONOMIST. Freeports: Über-warehouses for the ultra-rich. 23 nov. 2013.

FISHER, Max. The only remaining online copy of Vogue's Asma al-Assad profile. **The Atlantic**, 3 jan. 2012.

FISHER, Max. Syrian hackers claim AP hack that tipped stock market by $136 billion. Is it terrorism?. **Washington Post**, 23 abr. 2013.

HARRIS, Shane. How did Syria's hacker army suddenly get so good?. **Foreign Policy**, 4 set. 2013.

KEATING, Joshua. WikiLeaks to move to Sealand?. **Foreign Policy**, 1 fev. 2012.

MAURISSE, Marie. La 'caverne d'Ali Baba' de Genève, plus grand port franc du monde, ignore la crise. **Le Figaro**, 20 set. 2014.

NEBEHAY, Stephanie; FRIBAULT, Vincent. Gaddafi son used his paintings to promote Libyan culture. **Reuters**, 28 out. 2011.

O'MURCHU, Cynthia. Swiss businessman arrested in art market probe. **Financial Times**, 26 fev. 2015.

OSBORNE, Peter. **Anywhere or Not at All:** Philosophy of Contemporary Art. Londres: Verso, 2013.

PRYSTAY, Cris. Singapore bling. **Wall Street Journal**, 21 mai. 2010.

RAVID, Barak. Bashar Assad emails leaked, tips for ABC interview revealed. **Haaretz**, 7 fev. 2012.

RUSHTON, Suzie. The shape of things to come: Rem Koolhaas's striking designs. **The Independent**, 21 jun. 2010.

SAIGOL, Lina. The first lady struggles to keep promises. **Financial Times**, 9 jun. 2011.

SEGAL, David. Swiss free-ports are a home or growing treasury of art. **New York Times**, 21 jul. 2012.

SCOTT-RAILTON, John; MARQUIS-BOIRE, Morgan. A call to harm: new malware attacks target the Syrian opposition. **Citizen Lab**, 21 jun. 2013. Disponível em: citizenlab.org. Acesso em: 23 ago. 2020.

SHAMSEDDINE, Ali; RICH, John. An Introduction to the New Syrian National Archive. **e-flux journal**, nº 60, dez. 2014.

SLY, Liz. Exodus from the montain: Yazidis flood into Iraq following U.S. airstrikes. **Washington Post**, 10 ago. 2014.

STONE, Michael. Anonymous supplies WikiLeaks with 'Syria Files'. **The Examiner**, 9 jul. 2012.

STUART, Hunter. Syrian electronic army denies being attacked by anonymous. **Huffington Post**, 4 set. 2013.

LE TEMPS. Monaco: Yves Bouvier, le roi des ports francs en garde à vue. Lausana. 26 fev. 2015a

LE TEMPS. Yves Bouvier: les dessous de la plainte. Lausana. 1 de mar. 2015b.

TREANOR, Jill. HSBC Swiss bank searched as officials launch money-laundering inquiry. **The Guardian**, 18 fev. 2015.

291
ARS
ano 18
n. 39

Capítulo 11: A internet está morta?

A internet está morta?

A internet está morta[1]? Não é uma pergunta metafórica. Não sugere que a internet seja disfuncional, inútil ou esteja fora de moda. Ela questiona o que aconteceu com a internet depois que deixou de ser uma possibilidade. A pergunta é bastante literal: se está morta, quando morreu e quem a matou.

Mas como poderia qualquer um considerar que está acabada? A internet está mais potente do que nunca. Não só estimulou, mas conquistou, completamente, a imaginação, atenção e produtividade de mais pessoas do que em qualquer outro momento. Nunca antes houve tantas pessoas mergulhadas na internet, tornando-se dependentes dela e sendo por ela exploradas e supervisionadas. Parece angustiante, deslumbrante, incomparável. A internet provavelmente não está morta. Ao invés disso, se esgotou – mas está por toda parte[2]!

Isso implica uma dimensão espacial, mas não do jeito que se poderia pensar. A internet não está em todo lugar. Até mesmo hoje em dia, quando a rede parece se proliferar exponencialmente, muitas pessoas não têm acesso à internet ou nem a usam. Ainda assim, está se expandindo, em outra direção. Começa a se deslocar para o *offline*. Mas como isso funciona?

Lembra a Revolução Romena de 1989, quando manifestantes invadiram os estúdios de TV para fazer história? Naquele momento, as imagens mudaram de função[3]. As transmissões dos estúdios se tornaram catalisadoras dos eventos – e não documentos ou gravações (GHEORGHE, 2012). Desde então, ficou claro que imagens não são, objetiva ou subjetivamente, reféns de uma condição preexistente, nem que funcionam como mera aparência. Elas são, mais precisamente, aglomerados de energia e matéria que migram por diferentes suportes, moldando e afetando pessoas, cenários, a política e sistemas sociais[4]. Elas adquiriram uma habilidade incomum de proliferação, transformação e ativação. Por volta de 1989, imagens televisivas começaram a atravessar as telas diretamente para a realidade[5].

Esse desenvolvimento se acelerou quando a estrutura da *web* começou a atuar, junto com as emissoras de TV, como circuitos de imagem[6]. Subitamente, o grau de transmissão se multiplicou. As telas se tornaram onipresentes, sem falar nas próprias imagens, que podiam

Tradução: Carolina Eiras Pinto
Revisão: Cristina Ambrosio e Lucas Naganuma

Carolina Eiras Pinto
0000-0001-5196-8335
Cristina Ambrosio
0000-0002-9822-5712
Lucas Naganuma
0000-0001-7952-4613

1. Isso é o que o termo "pós-internet", cunhado alguns anos atrás por Marisa Olson e, posteriormente, por Gene McHugh, parecia sugerir enquanto tinha um inegável valor de uso, em contraste com o cada vez mais privatizado valor de troca que lhe coube neste momento.

2. No original: "The internet is probably not dead. It has rather gone all-out. Or more precisely: it is all over!", um trocadilho que não pôde ser traduzido. [N.T.]

3. Cf. WEIBEL (1990).

4. Ceci Moss e Tim Steer em maravilhoso pronunciamento em uma exposição: "O objeto que se encontra em movimento toca em diferentes pontos, relações e existências, mas sempre se mantém o mesmo. Como o arquivo digital, a cópia pirateada, o ícone, ou Capital, ele reproduz, viaja e acelera, em uma busca constante por suportes que facilitem sua movimentação. À medida que ocupa esses

ser compartilhadas com um só clique. Agora, dados, sons e imagens transitam sistematicamente entre telas para um novo estado de matéria[7]. Eles atravessam as fronteiras dos canais de dados e se manifestam materialmente. Eles se encarnam em protestos ou produtos, reflexos de lente, arranha-céus ou tanques pixelados. As imagens se desconectam, tornam-se instáveis, mutáveis, começam a ocupar aquilo que está fora da tela. Invadem cidades, transformando espaços em *sites*, o real em virtual. Elas se materializam em *junkspace*, invasões militares e cirurgias plásticas malfeitas. Elas se propagam pela rede e para além da rede, se contraem e se expandem, titubeiam, tropeçam, se agitam, vêm e vão.

É só observar: ilhas artificiais mimetizam plantas manipuladas geneticamente. Consultórios de odontologia servem de cenário para comerciais de carros. Maçãs do rosto são retocadas na mesma medida que cidades inteiras fingem ser tutoriais de AutoCAD no YouTube. Trabalhos de arte são encaminhados por e-mail para aparecerem como *pop-ups* em *halls* de bancos projetados em *softwares* de aviões de caça. Nuvens de armazenagem de arquivos digitais precipitam como chuva no horizonte dos desertos. Ao se tornarem reais, as imagens se alteram substancialmente. São traduzidas, se deturpam, se reconfiguram. Elas se reorientam, mudando de perspectiva e de companhia. Um *stories* de uma sessão de manicure se torna um cancelamento no Instagram. Um *upload* errado pode se transformar em uma merda gigantesca. Um GIF se materializa em um portão de aeroporto *pop-up*. Em alguns casos, é como se sistemas arquitetônicos inteiros da NSA[8] fossem construídos – mas só depois de passarem pelo Google tradutor, tornando-se galpões de armazenagem de carros de luxo com paredes revestidas de espelhos por dentro e translúcidas para o observador externo. Ao transitarem fora da tela, as imagens são deturpadas, consumidas, incorporadas e remodeladas. Perdem o objetivo, se equivocam com o seu propósito, erram as cores e as formas. Elas atravessam, se desmoronam e então se dissipam novamente para dentro das telas.

"Corporate Cannibal", o videoclipe em preto e branco lançado em 2008 por Grace Jones e descrito por Steven Shaviro como um exemplo primordial da repercussão pós-cinemática, é um caso a se analisar[9]. Até agora, a descompromissada fluidez e modulação da figura pós-humana de Jones tem sido implementada como um modelo para uma infraestrutura austera. Eu poderia jurar que os cronogramas dos ônibus de Berlim se baseiam de modo consistente nesse sistema – dilatando

diferentes espaços e formas, está se reconstituindo. Não possui uma existência autônoma, singular; ele é *ativado* por meio dos *links* de rede e canais de condução. É, ao mesmo tempo, um processo disperso e um acontecimento único, é como um objeto expandido continuamente circulando, em permanente associação e dispersão. Impedi-lo significaria interromper todo o processo, infraestrutura e correntes que o propagam e reproduzem". Disponível em **http://www.seventeengallery.com/**. Acesso em: 17 ago. 2020.

5. Um exemplo de um fenômeno político maior chamado de transição. Cunhado por conjunturas políticas na América Latina e depois aplicado ao contexto do Leste Europeu posterior a 1989, esse conceito descreve um processo teleológico que consiste na impossibilidade de sucesso das tentativas "tardias" de países em alcançar a democracia e a economia de livre-mercado. A transição implica um processo contínuo de metamorfose que, em teoria, faria qualquer lugar finalmente se assemelhar ao sistema ideal da nação ocidental média. Como resultado, regiões inteiras foram submetidas a transformações radicais. Na prática, a transição normalmente se referia a uma desapropriação desenfreada, associada a uma diminuição

indefinidamente tempo, espaço e a paciência humana. Os resíduos do cinema rematerializam-se como ruínas de investimentos ou "Centros de Domínio da Informação" secretos.

Mas, se o cinema irrompeu no mundo para se tornar parcialmente real, é preciso concordar que ele literalmente explodiu. E provavelmente também não sobreviveu à explosão.

Pós-cinema

Por um bom tempo, muitas pessoas sentiram que o cinema estava um pouco sem vida. Hoje, ele é principalmente um meio para se comprar novos televisores, projetores e iPads. Há muito ele se tornou uma plataforma para a venda de franquias de produtos – exibindo filmes adaptados de versões cada vez mais modernas de jogos de PlayStation em enormes salas assépticas –, tornando-se um dispositivo educacional para o que Thomas Elsaesser chama de complexo de entretenimento bélico-industrial.

Todo mundo tem a sua versão de quando e como o cinema morreu, mas eu, particularmente, acredito que ele foi atingido por um estilhaço quando, durante a Guerra da Bósnia, um pequeno cinema em Jajce foi destruído, por volta de 1993. Esse foi o momento da fundação da República Socialista Federativa da Iugoslávia, durante a Segunda Guerra Mundial, pelo Conselho Antifascista para Liberação Nacional da Iugoslávia. Tenho certeza de que o cinema foi atingido da mesma forma em muitos outros lugares. Foi baleado, sequestrado e executado no Líbano e na Argélia, na Chechênia e na República Democrática do Congo, assim como em outros conflitos pós-Guerra Fria. Ele não só se retirou de cena e se tornou indisponível, como escreveu Jalal Toufic depois do que chamou de catástrofe insuperável (TOUFIC, 2009).

Ele foi assassinado, ou pelo menos entrou em coma permanente.

Mas voltemos à pergunta inicial. Nos últimos anos, muitas pessoas – praticamente todo mundo – notaram que a internet também anda estranha. Obviamente está completamente tomada, monopolizada, desinfetada pelo senso comum, pelos direitos autorais, pelo controle e conformismo. Parece tão vibrante quanto o mais novo cinema de Multiplex da década de 1990 reprisando infinitamente *Star Wars: Episódio 1*. Teria sido a internet atingida por um *sniper* na Síria, um *drone* no Paquistão ou uma granada na Turquia? Estaria hospitalizada

radical na expectativa de vida. Na transição, um futuro neoliberal brilhante marchava para fora das telas para ser executado em forma de carência de assistência médica e falência de contas bancárias, enquanto bancos ocidentais e companhias de seguro não apenas privatizavam aposentadorias, mas as reinvestiam em coleções de arte. Ver WEBER; KAUFMANN (2006)

6. Imagens migrando entre diferentes suportes não são novidade, claro. Esse processo se evidencia na produção artística desde a idade da pedra, mas a naturalidade com que imagens são transferidas para a terceira dimensão hoje é bem diferente da época em que se traduziam desenhos para esculturas em mármore manualmente. Numa era de pós-produção, praticamente tudo foi criado por meio de uma ou mais imagens, e qualquer mesa das Casas Bahia é copiada e colada ao invés de ser montada ou construída.

7. Como o tumblr *New Aesthetic* exemplifica, de forma brilhante, com objetos e paisagens (ver **https://newaesthetic.tumblr.com/**) e como o tumblr *Women as Objects* fez para ilustrar a encarnação da imagem como corpo feminino (ver **https://womenasobjects.tumblr.com/**). Igualmente relevante para o assunto é o trabalho de

em Porto Said, com uma bala na cabeça? Cometeu suicídio ao pular da janela de um Centro de Domínio Informacional? Mas não existem janelas nesse tipo de construção. E não existem paredes. A internet não está morta. É um zumbi e está por toda parte.

Eu sou um computador de *redstone* no Minecraft

Afinal, o que significa a internet estar *offline*? Ela ultrapassou a tela, multiplicou *displays*, transcendeu a rede e os cabos para se encontrar, ao mesmo tempo, inativa e inevitável. É possível imaginar-se desligando todo o acesso *online* ou atividade de usuário. Nós podemos estar desconectados, mas isso não significa que estamos a salvo. A internet se mantém *offline* como um modo de vida, de organização, produção e fiscalização – uma forma de voyeurismo intenso associada à máxima não transparência. Imagine uma internet de apáticos "curtindo" uns aos outros, reforçando o regime de alguns *quasi* monopólios. Um mundo de conhecimento privatizado vigiado e defendido por agências de avaliação. De controle máximo associado a um conformismo intenso, onde carros inteligentes fazem as compras de mercado até o momento em que um míssil da Hellfire atinge o alvo. Oficiais da polícia aparecem na sua porta por causa de um *download* – e te prendem depois de te identificar no YouTube ou por uma rede de câmeras de vigilância. Vão ameaçar te levar para a cadeia por disseminar conhecimento público? Ou talvez te pedir para derrubar o Twitter para evitar uma insurgência? Aperte suas mãos e os convide para entrar. Eles são a internet em 4D.

A condição de esgotamento da internet não é uma interface, mas um contexto. Outras mídias, assim como a imagem de pessoas, de estruturas e objetos, estão mergulhadas na questão da rede. Espaços conectados já são, em si, uma mídia, ou qualquer nome que queiram dar para esse estado promíscuo, póstumo de uma mídia. É uma forma de vida (e morte) que domina, suprime e arquiva todas as mídias anteriores. Nesse espaço fluido da mídia, sons e imagens se metamorfoseiam para diferentes autoridades e operadoras, adquirindo cada vez mais falhas e anomalias pelo caminho. Além disso, não é apenas a forma que migra pelas telas, mas também a função (METAHAVEN; BRATTON, 2012).

Computação e conectividade intervêm na matéria, renderizando-a como um material bruto para a predição algorítmica, ou potencialmente construindo blocos para redes alternativas. Computadores de *redstone*

Jesse Darling e Jennifer Chan.

8. *National Security Agency*, em tradução livre, Agência Nacional de Segurança. [N.T.]

9. Ver a incrível análise de SHAVIRO (2010a) e também seu livro (cf. SHAVIRO, 2010b).

do Minecraft são capazes de usar material mineral virtual para cálculo; da mesma forma, material vivo e morto se integram progressivamente ao rendimento da nuvem, lentamente transformando o mundo em uma placa-mãe multicamadas[10].

Mas também esse ambiente é uma esfera de liquidez – de clima instável, com iminentes tempestades. É a complexidade fora de controle, se retroalimentando de forma bizarra. Uma condição relativamente construída pelos humanos, mas também apenas em parte controlada por eles, indiferente a tudo exceto ao movimento, à energia, ao ritmo e à desordem. É o lugar dos ronins, dos samurais sem mestre, apropriadamente chamados de mulheres e homens-onda: vagueiam num mar de imagens, vivendo em terras de desabrigados[11]. Pensamos que fosse um sistema encanado, mas então como veio parar esse tsunami na minha pia? Como que esse algoritmo veio parar no meu arroz? Quantos trabalhadores não estão desesperadamente tentando tocar as nuvens que se situam agressivamente no horizonte nesse exato momento, tentando extrair dali um sustento, tateando através de um nevoeiro que pode a qualquer instante se transformar tanto numa instalação de arte imersiva quanto numa mostra de gás lacrimogêneo?

Pós-produção

Mas se as imagens começaram a inundar o mundo através das telas, invadindo sujeito e objeto material, a maior e mais negligenciada consequência é que a realidade agora consiste efetivamente em imagens; ou, ainda, em coisas, constelações e processos outrora evidentemente imagéticos. Isso significa que não se pode compreender a realidade sem assimilar cinema, fotografia, modelagem 3D, animação e outras formas de imagens cinéticas e estáticas. O mundo está impregnado pelos estilhaços das imagens brutas, editadas, photoshopadas e restauradas. A própria realidade é roteirizada, pós-produzida e renderizada no After Effects. Longe de serem opostos separados por um abismo intransponível, imagem e mundo são, em diversas ocasiões, somente versões um do outro[12].

Apesar disso, não são equivalentes. São excessivos e insuficientes, desequilibrados um em relação ao outro. A diferença entre eles dá margem para especulações/reflexões e ansiedades.

Sob essas condições, a produção se metamorfoseia em pós-produção, o que significa que o mundo pode ser não só compreendido, mas também

10. Agradeço a Josh Crowe por chamar minha atenção para isso; Cf. METAHAVEN; BRATTON (2012).

11. No original: "floaters in a fleeting world of images, interns in dark net soap lands". No vocabulário urbano, *darknet*, ou *dark net*, se refere ao "site do demo" (*devil's URL*), uma parte do espaço IP que não executa nenhum serviço, não possui um *host* ativo e é, portanto, de difícil rastreamento. *Soap lands*, ou *soaplands*, termo importado da cultura japonesa, corresponde a um serviço de casa de banhos. [N.T.]

12. Ver Oliver Laric, *Versions* (2012). Disponível em: **http://oliverlaric.com/vversions.htm**.

modificado por essas ferramentas. As ferramentas da pós-produção: edição, correção de cor, filtros, cortes etc. não são destinadas a alcançar a representação. Elas se tornaram meios de criação – não só de imagens, mas do mundo em seu despertar. Uma possível razão: com a proliferação digital de todo tipo de imagem, subitamente o mundo se tornou disponível. Citando a famosa fábula de Borges (1999a), o mapa não só se tornou semelhante ao mundo como, agora, o supera[13].

Uma vasta parcela de imagens cobre a superfície do mundo – literalmente, no caso da imagem aérea – numa confusa acumulação de camadas. O mapa irrompe em um território material, que progressivamente se fragmenta e a ele se emaranha: por exemplo, a cartografia do Google Maps quase desencadeou um conflito militar[14]. Enquanto Borges apostou que o mapa se extinguiria, Baudrillard (1988) especulou que, ao contrário, a realidade estava se desintegrando.

De fato, ambos se difundem e confundem um ao outro: em dispositivos portáteis, *checkpoints* e entre uma versão editada e outra. Mapa e território aproximam-se um do outro, fazendo do arrastar de dedos em um *touchpad* um parque temático ou edificações de *apartheid*. Camadas de imagem ficam presas tal como sedimentos geológicos, enquanto equipes da SWAT[15] patrulham carrinhos de compra da Amazon. O ponto é que ninguém consegue lidar com isso. Essa bagunça, essa zona imensa e exaustiva precisa ser reformulada em tempo real: editada, filtrada, escaneada, classificada e ordenada -– em inúmeras páginas da Wikipédia, em geografias logísticas, distorcidas, libidinais, categorizadas.

Isso atribui um novo papel para a produção de imagem e, como consequência, também para as pessoas que trabalham nessa área. Produtores de imagem agora atuam diretamente em um mundo feito de imagens e podem fazê-lo de modo muito mais rápido do que o que era possível no passado. Mas a produção também se fundiu à circulação, ao ponto de se tornarem indistinguíveis. A fábrica/ateliê/Tumblr se mescla com compras *online*, marcas oligárquicas, promoções de imóveis e arquitetura de vigilância. Hoje, o ambiente de trabalho pode se revelar como um algoritmo nocivo comandando seu disco rígido, sua visão e seus sonhos. E amanhã você pode ter que dançar todo o caminho em direção à insanidade.

Conforme a *web* escorre para uma outra dimensão, a produção de imagem se move para muito além de setores especializados. Ela se transforma em pós-produção de massa, em uma era de concorrência criativa. Hoje, praticamente todo mundo é um artista. Estamos a todo momento

13. "'Naquele Império, a Arte da Cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Adictas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Cartográficas'. Suárez Miranda, Viajes de Varones Prudentes, livro quarto, capítulo XLV, Lérida, 1658." (BORGES, 1999b, p. 247)

14. ARIAS (2013). Agradeço a Kevan Jenson por mencionar isso pra mim.

15. *Special Weapons and Tactics*, em tradução livre, Armas e Táticas Especiais, uma unidade de polícia altamente especializada. [N.T.]

fazendo anúncios insuportáveis *online*, criando perfis *fake*, mandando *spam*, compartilhando correntes e praticando *mansplaining*. A todo momento *twittando*, cancelando alguém ou *stalkeando* como forma de criar algum tipo de arte autônoma relacional com uma fixação em smartphones[16]. A circulação da imagem nos dias de hoje funciona pelo lenocínio de *pixels* em rede via compartilhamento estratégico de conteúdo excêntrico, neotribal e majoritariamente estadunidense. Objetos duvidosos, GIFs de gatinhos e uma miscelânea de imagens anônimas se proliferam por nossos corpos via WiFi. Alguém poderia talvez interpretar os resultados como uma nova e vital forma de arte popular, isto é, se esse alguém estiver preparado para reformular completamente suas definições de "popular" e de "arte". Uma nova forma de contar histórias, que usa emojis e *tweets* com ameaça de estupro, está criando e ao mesmo tempo destruindo comunidades ligadas pelo *déficit* de atenção que têm em comum.

Circulacionismo

Essas coisas não são tão novas quanto parecem. O que a vanguarda soviética do século XX chamou de produtivismo– a reivindicação de que a arte deveria penetrar a produção e a indústria – poderia agora ser substituída pelo circulacionismo. Circulacionismo não é sobre a arte de fazer uma imagem, mas sobre pós-produzi-la, acelerá-la, difundi-la. É sobre as relações públicas das imagens através das redes sociais, sobre publicidade & propaganda e alienação, sobre um ócio tão suave, débil e lento quanto possível.

Lembra como os produtivistas Maiakovski e Rodchenko criaram outdoors para NEP[17]? Comunistas engajados com entusiasmo ao fetichismo da mercadoria (KIAER, 2010)[18]?

Fundamentalmente, o circulacionismo, se reinventado, poderia compreender redes de curto-circuito, contornando e ignorando amizades corporativas e monopólios de *hardware*. Poderia se tornar a arte de recodificar ou reescrever sistemas ao expor a escopofilia do estado, conformidade/submissão com o capital e vigilância indiscriminada. Lógico que ele pode dar tão errado quanto seu predecessor, ao alinhar-se a um culto stalinista da produtividade, intensificação e exaustão heróica. O produtivismo histórico foi – vamos encarar os fatos – completamente ineficaz, sendo derrotado desde cedo por um esmagador aparato burocrático de monitoramento/*workfare*. É muito provável que o circulacionismo – ao invés de reestruturar

16. No original: "We are pitching, phishing, spamming, chain-liking or mansplaining. We are twitching, tweeting, and toasting as some form of solo relational art, high on dual processing and a smartphone flat rate". O termo *"pitch"* pode ser traduzido literalmente como "arremessar", "lançar", "armar", no contexto esportivo, mas também se refere a uma apresentação de três a cinco minutos, uma sumarização para vendas. *"Phishing"* ou *"catfishing"*, cuja origem encontra-se em *fishing* (do inglês "pescar"), refere-se a quando um *scammer* ou *hacker* tenta fingir ser uma pessoa ou organização legítima com o intuito de roubar informações. *"Spamming"*, mandar *spam*, consiste no envio de mensagens não autorizadas. *"Mansplaining"* é usado para descrever quando um homem tenta explicar algo para uma mulher, assumindo que ela não entende do assunto. *"Chain-linking"* é gíria para descrever uma posição sexual em que dois homens se penetram mutuamente; *"chain-liking"*, por sua vez, pode estar se referindo a uma situação de bajulação, ou a quando se cria uma corrente de *likes*, de curtidas ou compartilhamentos, mantendo a insinuação sexual. *"Ttwitching"*, tradução literal para "espasmos", tremores, é gíria para espiar, quase um voyeurismo.

a circulação – torne-se um ornamento para uma internet que se parece cada vez mais com um shopping repleto de franquias da Starbucks geridas por Joseph Stalin.

Será que o circulacionismo terá a capacidade de alterar o *hardware* e *software* da realidade – suas causas, *drivers* e processadores[19]? Enquanto o produtivismo deixou poucos rastros em uma ditadura sustentada pelo culto ao trabalho, poderia o circulacionismo mudar uma condição em que a visão, insônia e exposição são fábricas de algoritmos? Estariam stakhanovistas circulacionistas trabalhando em fazendas em Bangladesh, ou minerando ouro virtual em campos de concentração chineses, revirando conteúdo corporativo em transportadoras digitais[20]?

Acesso livre

Mas aqui está a derradeira consequência da internet ter se desconectado[21]. Se imagens podem ser compartilhadas, por que todo o resto não pode também? Se dados se movem para além das telas, então também pode o seu material encarnado mover-se para além de vitrines das lojas e outros invólucros. Se os direitos autorais podem ser driblados e postos em questão, por que não poderia a propriedade privada? Se alguém pode compartilhar um JPEG de um prato de restaurante no Facebook, por que não poderia também a refeição verdadeira? Por que não aplicar uma utilização legítima para o espaço, para parques e piscinas[22]? Por que reivindicar acesso livre para o JSTOR e não ao MIT – ou qualquer outra universidade, escola ou hospital, nesse sentido? Por que as nuvens de dados não poderiam precipitar como arrastões em supermercados[23]?

Por que não água, energia e champanhe *open source*?

Se circulacionismo significa alguma coisa, precisa se mobilizar para um mundo de distribuição *offline*, de disseminação de recursos 3D, de compartilhamento de terras, música e inspiração. Por que não se retirar lentamente de uma internet zumbi para construir algumas outras paralelas?

"Ttweeting", twittar, é o uso da rede social Twitter. O termo *"toasting"* tem como tradução literal "torrar", é uma gíria para descrever uma situação de humilhação na internet, relaciona-se com termos como *"destroyed"* e *"ruined"*, literalmente "destruição", "ruína". [N.T.]

17. *National Energy Policy*, em tradução livre, Política Nacional de Energia. [N.T.]

18. "Os toques de publicidade de Maiakovski são direcionados diretamente aos consumidores da classe trabalhadora soviética, sem ironias; por exemplo, em um anúncio da Mosselprom, o voto de confiança do estado para a agricultura, se lê: 'Óleo de cozinha. Atenção, trabalhadores! Três vezes mais barato do que manteiga! Mais nutritivo do que qualquer outro óleo! Você só encontra na Mosselprom'. Não surpreende que a publicidade construtivista falaria em uma linguagem pró-Bolchevique anti-empresas-NEP, mas a imagem da campanha de negócios da Reklam-Konstruktor é mais complicada do que isso. Muitas de suas ilustrações comerciais avançam para além dessa linguagem direta de diferenças de classe e necessidades utilitárias, oferecendo uma teoria do objeto socialista. Em contraste com as reivindicações de Brik, de que nesse tipo de

Bibliografia

ARIAS, L. Verbal spat between Costa Rica, Nicaragua continues. **Tico Times**, 20 set. 2013.

ARTHUR, Charles. How low-paid workers at 'click farms' create appearance of online popularity. **The Guardian**, 2 ago. 2013.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and Simulations. In: POSTER, Mark. **Jean Baudrillard:** Selected Writings. Stanford: Stanford University Press, 1988, pp.166-184.

BORGES, Jorge Luís. On Exactitude in Science. In **Collected Fictions** / trad. Andrew Hurley. Nova Iorque: Penguin, 1999, pp.75-82.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas (1952-1972)**. Editora Globo: São Paulo, 1999b. v.2.

GHEORGHE, Cătălin. The Juridical Rewriting of History. In: GHEORGHE, Cătălin (ed). **Trial/Proces**. Iaşi: Universidade Nacional de Arte George Enescu, 2012, pp. 2-4.

KIAER, Christina. 'Into Production!': The Socialist Objects of Russian Constructivism. **Transversal**, set. 2010.

METAHAVEN; BRATTON, Benjamin. **The Cloud, the State, and the Stack: Metahaven in Conversation with Benjamin Bratton**. 16 dez. 2012. Disponível em: https://mthvn.tumblr.com/post/38098461078/thecloudthestateandthestack. Acesso em: 17 ago. 2020.

SANDERSON, Harry. Human Resolution. **Mute**, 4 abril 2013.

SHAVIRO, Steven. Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales. **Film-Philosophy**, 14(1), 2010a, pp.1-102.

SHAVIRO, Steven. **Post-Cinematic Affect**. Londres: Zero Books, 2010b.

TOUFIC, Jalal. The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Catastrophe.

produção eles estão apenas 'leiloando seu tempo', eu proponho que seus comerciais tentam trabalhar a relação entre a cultura material de um passado pré-revolucionário, o presente NEP e o futuro socialista de Novy Byt com um rigor teórico. Confrontam o questionamento que emerge da teoria de Boris Arvatov: o que acontece com as fantasias e desejos individuais – estruturados no capitalismo pelo fetichismo da mercadoria – e com o mercado, depois da revolução?" (Tradução minha). [N.T.]

19. No original: "[...] its affects, drives, and processes?", um trocadilho com peças de computador que não pôde ser traduzido. [N.T]

20. Cf. ARTHUR (2013), SANDERSON (2013).

21. E claro que não está presa a esculturas provenientes de arquivos digitais e expostas em galerias do cubo branco.

22. "Trabalhadores espanhóis ocupam propriedade de duque e a transformam em fazenda", 24 ago. 2012. Disponível em: **https://libcom.org/blog/spanish-workers-occupy-duke's-estate-turn-it-farm-24082012**. Acesso em: 17 ago. 2020. "Nesta semana, em Andaluzia, centenas de trabalhadores agrícolas desempregados invadiram a cerca que marcava uma propriedade pertencente

Forthcoming Books, 2009.

WEBER, Beat; KAUFMANN, Therese. The Foundation, the State Secretary and the Bank. **Transform**. 25 abril 2006. Disponível em: http://transform.eipcp.net/correspondence/1145970626.html. Acesso em: 17 ago. 2020.

WEIBEL, Peter. Medien als Maske: Videokratie. In: SEI, Keiko (ed.). **Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen**. Berlim: Merve, 1990, pp.124-149.

ao Duque de Segorbe, reivindicando-a como deles. Essa foi a mais recente de uma série de ocupações que ocorreram na região no último mês. Seu objetivo é desenvolver um projeto de agricultura comunitária, similar ao de outras fazendas ocupadas, a fim de trazer novos ares para uma região que vem enfrentando uma taxa de desemprego de mais de 40%. Direcionando-se aos ocupantes, Diego Canamero, membro da União de Trabalhadores de Andaluzia, disse: 'Estamos aqui para denunciar uma classe social que desperdiça estas terras'. Os luxuriosos e bem-conservados jardins, casa e piscina foram deixados desocupados, já que o Duque mora em Sevilha, a mais de 90 quilômetros de distância".

23. "Prefeito da Espanha lidera saques para o povo". 25 de agosto de 2012. Disponível em: **https://www.workers.org/2012/08/3561/**. Acesso em: 17 ago. 2020. "No pequeno município de Marinaleda, na Espanha, localizada na região sul de Andaluzia, o prefeito Juan Manuel Sánchez Gordillo encontrou uma solução para a crise econômica do país e a fome que assola a região: ele organizou e liderou pilhagens aos supermercados para seus cidadãos buscarem a comida necessária para sobrevivência".

Capítulo 13: Vamos falar de fascismo

Sim, eu estou falando sério. Não vamos falar sobre psicologia ou sobre o mal em si. Não vamos falar de insanidade ou de uma repentina e imprevisível desgraça. Você está tentando evitar o tópico. O tópico é o fascismo.

Vimos um esquivamento similar após os ataques em Oslo e em Utøya. Como se as sociedades não quisessem confiar em seus próprios olhos e ouvidos. O autor dos ataques articulou abertamente suas crenças neofascistas. Ainda assim, as pessoas estão tentando evitar esse fato. Seu ato não é chamado de ato de terror, mas de lunatismo. Ele é despolitizado e representado como um desvio privado que inesperadamente atinge o país como um desastre natural. É divorciado da sua dimensão política e se torna uma ação privada, individual.

Porém, essa esquiva tem algo a mais para nos contar. Ela aponta para uma lacuna na representação em si. Origina-se de questões epistemológicas e políticas muito sérias, que são trabalhadas profundamente no tecido do fascismo contemporâneo e em seu ressurgimento na Europa afora e além. Mais do que isso: elas estão fundamentalmente enraizadas nas maneiras pelas quais percebemos a realidade contemporânea.

No entanto, o problema central não é a falta de moralidade. Tampouco é uma questão de bom ou mau, sanidade ou enfermidade. É uma questão da representação. De um lado, representação política, do outro, representação cultural. E, na verdade, em terceiro lugar, de participação econômica. E o que tudo isso tem a ver com as reações públicas ao massacre?

Representação política

Afinal, o que são representação política e representação cultural? Mais precisamente: quais são as disparidades existentes "dentro" desses conceitos e entre eles? Eles repousam sobre contradições que são irresolúveis, e o fascismo parece um conveniente *jump cut* em uma tentativa de explodir essas diferentes aporias.

Vamos começar pelo básico. A representação política em uma democracia liberal é obtida principalmente através da participação no processo eleitoral. Isto requer cidadania. Uma verdadeira representação política é, portanto, inadequada em todas as democracias europeias.

Tradução: Janaina Wagner e Gabriel Ussami
Revisão: Pedro Andrada

Janaina Wagner
0000-0003-2081-6560
Gabriel Ussami
0000-0003-3535-8830
Pedro Andrada
0000-0002-4145-9745

Isso é bem sabido. Mas agora existem questões muito mais gerais e urgentes. O poder político está sendo progressivamente erodido. Quem alcança ou não alcança representação política importa cada vez menos. Até mesmo pessoas com privilégios políticos totais, membros de partidos – até mesmo parlamentares – são ignorados mais e mais. Porque, não importa o que querem as pessoas, quem elas são e, independentemente de quem as representa, os soberanos contemporâneos são principalmente os "mercados". Os mercados, e não as pessoas, devem ser apaziguados, satisfeitos e agradados pela classe política. Na área da economia, a representação também existe. A participação nos processos econômicos é medida pelas habilidades para obter crédito, possuir e consumir. Isso também explica a ira contemporânea contra o que é essencialmente econômico ou contra a exclusão do consumidor. Muitos protestos contemporâneos não possuem objetivos políticos – e por que deveriam, uma vez que a ação política se mostra impotente em tantos casos? –, mas brigam pela participação econômica: a expressão mais concentrada disso é a pilhagem de shopping centers.

Essa erosão do poder político é o resultado de décadas da redistribuição de oportunidade, riqueza e poder real do pobre para o rico. Enquanto isso foi possível, os pobres foram satisfeitos com crédito e poder de compra. Agora que isso não parece mais funcionar, a participação econômica se tornou um campo de batalha.

Mas o que é que tudo isso tem a ver com fascismo? Na superfície, nada. Mas esses fenômenos são todos sintomas daquilo que poderia provisoriamente ser chamado de pós-democracia. Na pós-democracia, a política é sucessivamente abandonada como um meio de organizar o comum.

A pós-democracia também é sentida nas instituições políticas. Cidadãos da União Europeia, por exemplo, são confrontados com uma série de instituições que não são legitimadas democraticamente (entre essas, novamente, instituições financeiras, que não estão sujeitas a nenhum controle político). Dependendo de sua cidadania, os votos dos cidadãos não têm o mesmo peso, criando assim diferentes classes de representação política. Dentro e fora da Europa, oligarquias de todos os tipos estão em ascensão. Burocracias partem em retirada e são substituídas por regimes autoritários, agitações tribais e vigilância organizada. O denominado monopólio da violência é cada vez mais privatizado, entregue de bandeja a exércitos privados, empresas de segurança e gangues terceirizadas. Forças que poderiam ser controladas democraticamente estão se enfraquecendo, enquanto estados e outros atores impõem suas agendas por meio de poderes

emergenciais ou da "necessidade". Tem havido tantos exemplos disso durante as últimas décadas que não quero nem começar a listá-los.

Todos esses sintomas intensificam ansiedades em torno da ideia de representação política como tal. Não nos foi prometida igualdade? Sim, nos foi. A ideia de democracia não era aquela em que todos nós seríamos representados? Não, nós não somos. Representação política envolve certa arbitrariedade e aleatoriedade – até determinado ponto, inerentes a ela, mas que agora parecem estar sendo aceleradas em um ritmo tremendo[1]. Envolve instabilidade, imprevisibilidade e uma grande dose de futilidade.

Representação cultural

E a representação cultural, então, como fica? O que é isso, afinal? Representação cultural é (em muitos casos, visual) a representação na esfera pública. Via textos, anúncios, cultura popular, televisão – o que você quiser. Não precisamos entrar nessas, você só precisa olhar ao seu redor. A situação parece ser bem diferente por aqui. Existe uma superabundância de representação de quase tudo e todos: tanto nas mídias comerciais quanto nas sociais. Essa avalanche de representação aumentou muito com as tecnologias digitais. No entanto, o fato de coisas e pessoas serem representadas culturalmente não significa muito. Significa apenas que montes de imagens estão flutuando por aí, se acotovelando por atenção.

Qual é, então, a relação entre representação política e representação cultural? Entre *Darstellung* e *Vertretung*, ou entre *proxy*[2] e retrato, como Gayatri Spivak[3] colocou?

Existe uma. Mas não é aquela que tradicionalmente se supõem existir. Cerca de trinta a quarenta anos atrás, no seu início, os Estudos Culturais, com suas implicações *gramscianas*[4], entendiam a representação cultural como uma espécie de democracia visual. A suposição era mais ou menos assim: se as pessoas fossem representadas culturalmente de maneira positiva, a igualdade política se tornaria mais provável. Batalhas apaixonadas acerca da ideia de uma política de representação caracterizaram grande parte dos anos 1980 (e, em muitos lugares, de outros períodos bem além dessa década).

Mas agora nós estamos percebendo que algo nessa equação deu errado; ou, para colocar em termos mais neutros, que algo mudou dramaticamente. Enquanto a representação cultural de tudo está passando

1. Por exemplo, KARATANI (2003, p. 151).

2. ***Proxy*** é um servidor que age em redes de computadores como um intermediário para requisições de clientes, solicitando recursos de outros servidores.

3. Gayatri Spivak é crítica e teórica, mais conhecida por seu artigo "Pode o Subalterno Falar?", texto sobre o pós-colonialismo considerado fundamental.

4. Antonio Gramsci foi um filósofo marxista, jornalista, crítico literário e político italiano. Escreveu sobre teoria política, sociologia, antropologia e linguística.

por uma inflação massiva (pareada com a desvalorização e degradação da maioria das imagens, textos e sons individuais), a representação política não apenas está desigual, mas também cada vez menos relevante. Os dois domínios também parecem estar descontroladamente fora de sincronia. O período de crescimento exponencial de todas as coisas representadas, a era da proliferação de imagens e dados em circulação é também o período de radicalização das políticas anti-imigração, da instituição de regimes fronteiriços cada vez mais severos, do crescimento de neofascistas (alguns preferem chamá-los de movimentos e partidos populistas de direita) e de uma perda geral da autoridade da política.

Se alguém insistisse nisso, poderia concluir que existe uma relação quase inversamente proporcional entre representação política e cultural. Quanto mais as pessoas são representadas culturalmente, e quanto mais elas capturam umas às outras em seus celulares e se submetem aos esquemas de vigilância do Facebook, menos elas importam politicamente. Mas esse pode ser o caso apenas parcialmente. O *link* real talvez seja que ambos os tipos funcionem perfeitamente de maneira errática e desigual. Ambos são mais retratos do que *proxys*, e não necessariamente retratos muito bons.

O colapso da representação

E, agora, a recusa em reconhecer o fascismo, ainda que ele seja proclamado publicamente e sustentado por atrocidades, como no caso dos ataques em Oslo e Utøya, fica mais clara – porque essa esquiva aponta para um ponto cego que conecta o problema da representação ao fascismo.

Por que é assim? Porque no fascismo a representação colapsa. Ele é curto-circuitado por tentativas de evitar todas as complicações inerentes a ele e de rotular a representação como um conceito estranho e estrangeiro. O fascismo alega expressar a essência do povo, impondo um líder e substituindo a representação cultural por caricaturas dissimuladas de simples verdade. Ele tenta se livrar da representação de forma geral.

E, de fato, existem muitas razões para se desconfiar da representação contemporânea. Tanto na representação política quanto na cultural, o vínculo entre representado e representação parece ter se tornado dramaticamente mais complicado nos últimos anos e, muitas vezes, ele se desintegra completamente. A representação, como nós

a conhecemos, está caminhando para um desastre – ou então está mergulhando de cabeça em uma vertiginosa espiral.

Na representação cultural, o conceito de realidade foi tensionado de modo sem precedentes. Muitas das regras e convenções da representação visual tornaram-se quase obsoletas com a recente revolução digital. No caso das imagens, o chamado vínculo indexical da fotografia (que sempre foi duvidoso) foi destruído por tecnologias de copiar e colar, por campanhas que parecem cortina de fumaça e por oportunidades inéditas de fraudes, desinformação e trapaça. Os procedimentos tradicionais de verificação da verdade – jornalísticos, jurídicos e, em certa medida, também científicos – foram substituídos por boatos digitais, desregulamentação generalizada, lei da demanda e fontes de "conhecimento" coletivo semelhantes à Wikipedia. Claramente, representação cultural sempre foi algo capcioso. Mas a emergência do fascismo 2.0 fala com um momento em que o rancor digital pode se espalhar como um incêndio selvagem, alimentado por avatares dificilmente capazes de ainda se conectar a pessoas reais. Assim como a representação em si foi desatada de seu controle institucional, o seu conteúdo tem sido, em muitos casos, divorciado de qualquer realidade empírica. Não me interprete mal. Não acho que a revolução digital seja algo ruim. Ao contrário, ela permitiu muitos avanços importantes na livre circulação de informações. Mas isso às custas de maior incerteza e instabilidade. Não há como negar isso também.

Na representação política, um dos principais acontecimentos dos últimos anos é que mesmo aqueles que são representados politicamente sentem-se impotentes, uma vez que o poder, hoje, parece estar codificado de forma mais econômica do que política. Então, ironicamente, representação política começa a se parecer com representação cultural. Torna-se mais retrato do que *proxy*, enquanto suas contradições internas aumentam. Assim, as complicações se intensificam em ambas as representações, política e cultural.

Finanças e epistemologia

Talvez o denominador comum de toda a diversidade de deslizes[5] nas representações seja a noção de especulação. Especulação é, primeiramente, uma ferramenta financeira e epistemológica. Nas finanças, especulação significa dar um passo cujas implicações não podem ser previstas de forma

5. No original, a autora utiliza *"slippage"*. Este é um termo usado dentro do mercado financeiro para definir quando uma compra, ou venda, de uma mercadoria é feita por um preço diferente do que havia sido acordado formalmente. Isso ocorre devido ao intervalo de tempo entre a flutuação do valor e de seu reconhecimento pelos "livros de ofertas", isto é, na efetivação real da negociação. Mesmo no Brasil, o termo é correntemente empregado em inglês, sem tradução. No texto, traduzimos por "deslize", pois o uso que a autora faz remete tanto ao sentido literal da palavra quanto à utilização do vocabulário no mercado financeiro.

segura. Nem todas as informações estão (ou podem estar) disponíveis no momento da tomada de decisão. Portanto, o risco é elevado, mas, presumidamente, também a oportunidade. Especulação também significa que o valor está cada vez mais desvinculado de seu objeto referente. Já não se refere à "coisa" em questão, mas a seu contexto de circulação e os efeitos ligados a ele. Ela representa oscilações de humor em torno dos derivativos de derivativos. É mais como o *feedback* de vídeo filmado por uma câmera de mão descontroladamente agitada do que uma ilustração convencional (e por isso eu não pretendo indicar que o último é mais confiável que o primeiro – somente mais previsível).

Não é difícil ver como isso se relaciona com a especulação enquanto um instrumento de observação e pesquisa. *Speculari* significa observar em Latim. É usado como a tradução em Latim do Grego *theoria* e descreve a procura pela essência, ou origem, das coisas por trás de sua existência empírica. Ao mesmo tempo, refere-se a um mergulho na névoa da pura aparência, como as reflexões de Santo Agostinho acerca do reconhecimento de Deus no espelho sombrio sugerem. Segundo Hans Reichenbach, a especulação caracteriza períodos de transição na filosofia, quando as questões colocadas excedem os próprios meios racionais possíveis para respondê-las. Assim, a especulação filosófica também apresenta riscos e oportunidades. Expõe a possibilidade de pensar fora da caixa, assim como o perigo de ficar completamente perdido por aí.

Mas especulação veio também para caracterizar muitos processos vernaculares de representação. Todas as coisas que não são conhecidas, mas são suspeitas. Todos os rumores que não são fundamentados. Toda a complexidade comprimida além do reconhecimento. Vídeo virais, cuja circulação é multiplicada em bolhas de representação, com uma espessa camada de efeito pingando delas. Cinzentas, abstratas cenas de zonas de guerra. O vício na emergência, na catástrofe e suas subsequentes inflações em telas exponencialmente multiplicadas. A perda da confiança em imagens e em qualquer outro valor referencial e sua relação com tudo a que eles se referem.

Muitos dos processos que caracterizam a especulação em geral – acima de tudo seu risco e relação dessubstancializada com a realidade – são inerentes às práticas de representação digital. A representação em si é extremamente dinamizada pela especulação. O resultado é que a relação entre o referente e o signo, e entre uma pessoa e a *proxy*, torna-se intensamente imprevisíveis – assim como diversos outros fenômenos

contemporâneos. A especulação turbina a representação; ela acelera o movimento em parafuso que vivemos hoje.

Isso não é apenas má notícia. A especulação como método torna acessível novas liberdades de expressão e pensamento, que, por outro lado, podem ser facilmente utilizadas de maneira terrível. Oportunidades surgem a todo minuto – e realidades são desperdiçadas e destruídas ao mesmo tempo. Isso permite um novo horizonte de pensamento, que, em muitos casos, acaba em desilusões completas. Especulação é o prenúncio da possibilidade e da exploração, assim como se traduz em intolerância e preconceito.

É aqui que o fascismo entra em jogo. Onde a representação colapsa ou gira em *loops* precipitados e *feedbacks*, o fascismo aparentemente oferece respostas simples. É o botão de pânico para bloquear remanescentes irritantes da realidade.

Por acabar, aparentemente, com as complicações da representação, o fascismo consegue ofuscar aquilo que é a maior forma contemporânea de representação especulativa: seu ponto de colapso, ou de impacto. O choque em si é de uma só vez super-representado e não representado. Um ponto cego cheio de desilusão e morte. A divisão irreversível dos caminhos em relação à realidade empírica.

A boa notícia para os fascistas é que sua ideologia é muito compatível com os paradigmas da economia contemporânea – porque ela ressoa perfeitamente a ideologia na qual a sociedade é nada e a ganância individual e a vontade de poder são tudo. Em que tribos e o tumulto imperam e estereótipos ultrapassados são hiperventilados. Especialmente em uma era de jogos de tiro em primeira pessoa e fanatismo *online*, o fascismo parece ser um complemento ideal para o *capitalismo overdrive*: uma vantagem forjada para os Arianos. Ele não só promete reintroduzir um (completamente especulativo) referente para o valor, nomeadamente raça e cultura, como, de forma conveniente, promete a seu público alvo que ele estará no mais alto escalão da divisão de classe, porque trabalhos sujos e mal pagos serão jogados aos "sub-humanos". Ele apresenta uma aparente alternativa à brutal igualdade da democracia liberal, em que se presume que todos vão "conseguir" ou falhar, apresentando-se como verdade autoevidente. No fascismo, a igualdade abstrata do capitalismo liberal é abolida pelo colapso da classe em raça. É a ideologia perfeita para os Arianos preguiçosos: você aproveita todos os benefícios do capitalismo sem, na verdade, ter que trabalhar.

Nesse ponto reconhecemos que as palavras "Ariano" e "raça" podem ser substituídas por outros jargões "copia-e-cola" que compartilham premissas semelhantes. A maioria dos ataques terroristas da última década foram, na verdade, cometidos por extremistas de direita que queriam que suas respectivas culturas se mantivessem "puras" e exclusivas; que odeiam mulheres, comunistas e, sobretudo, minorias (isto é, minorias do ponto de vista deles) e cultivam uma ideologia centrada em torno da masculinidade à base de testosterona. Nem todas essas ideologias são fascistas, e não há razão em tentar resumi-las a essa noção. Mas todas elas tentam substituir a igualdade por uniformidade – seja lá como eles definam esta última.

Mas é aí que está o ponto. Nenhum dos pontos sobre os quais eu escrevi levam necessariamente ao fascismo. Eles apresentam um contexto facilitador para sua emergência: não levam inevitavelmente a isso. A razão é simples. As pessoas têm a escolha. Qualquer um pode escolher entre tornar-se um fascista ou não. E a maioria das pessoas, felizmente, escolheram, até agora, não ser.

Pode-se escolher também não ignorar o problema. Ao invés de negar esses desafios, nós deveríamos enfrentá-los. Deveríamos encarar a completa confusão da realidade, reintroduzindo pesos e contrapesos, renegociando valor e informação, insistindo em representação e solidariedade humana. Isso também inclui reconhecer o fascismo real e se opor a ele e seus incontáveis derivativos e franquias. Negar sua existência significa render-se a um novo paradigma emergente de pós-política e pós-democracia; à completa inversão da realidade.

Bibliografia

KARATANI, Kojin. **Transcritique:** On Kant and Marx. Cambridge: MIT Press, 2003.

Instruções aos Colaboradores:

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. O conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1,5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2,5 cm e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras correspondente ao tipo de contribuição.

Artigos | **1.** Os artigos devem ter entre 4.000 e 10.000 palavras; **2**. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares; **3.** Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo "autoria/metadados" do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras; **4.** O artigo deve ser acompanhado de: a) título com a respectiva versão em inglês; b) um resumo, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e conclusões do texto; c) um conjunto de palavras-chave, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (keywords); **5.** Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela "Bibliografia complementar". **6.** As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente; **7.** As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes; **8.** Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação podem ser marcadas por reticências entre parênteses; **9.** Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico; 10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições, devem vir entre aspas; 11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

Para outras informações acesse: http://www.revistas.usp.br/ars/ ou escreva para: ars@usp.br

Diálogos com a graduação

O projeto Diálogos com a graduação foi criado em 2019 pelo corpo editorial da revista Ars, em parceria com o Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, com o propósito de despertar o interesse de jovens estudantes de artes e áreas correlatas na carreira acadêmica e de aperfeiçoar a qualidade da pesquisa histórica e teórica em arte na Universidade, encorajando habilidades na escrita e a lida rigorosa com textos acadêmicos desde o nível inicial da vida universitária. A premissa do projeto é introduzir precocemente os estudantes ao horizonte da pesquisa, assegurando-lhes base generalista sólida à futura carreira profissional e, desejavelmente, acadêmica.

Diálogos com a graduação busca aproximar essas duas instâncias de formação – graduação e pós-graduação –, propiciando aos graduandos confronto com uma arena exigente de leitores. Trata-se, principalmente, de oferecer-lhes uma espécie de laboratório de trabalho no qual possam familiarizar-se com os repertórios e os instrumentos da pesquisa rigorosa e que, além disso, os incentive a exporem-se às principais linhas de força do debate contemporâneo da arte. Espera-se, finalmente, que o projeto colabore para a disseminação do interesse pela pesquisa acadêmica em arte no Brasil entre estudantes de artes e humanidades.

Edital – Diálogos com a graduação

Do texto

1 – O Projeto **Diálogos com a graduação** selecionará os melhores textos sobre arte produzidos como trabalhos acadêmicos no âmbito de disciplinas de graduação, ou apresentados em pesquisas de Iniciação Científica; poderão se inscrever neste Edital alunos de cursos superiores de artes e de áreas correlatas (Arquitetura e Urbanismo, História, Filosofia, Sociologia, Antropologia, Letras) no país;

2 – O texto a ser inscrito poderá ser adaptado para atender às determinações deste regulamento e deverá ter entre 4000 e 6000 palavras em corpo 12, fonte Times New Roman. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1,5. As páginas devem ter tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2.5 cm e margens laterais de 3 cm.

3 – Deverá apresentar, em sua página inicial, o título em português e inglês, o resumo (no máximo 120 palavras) com respectiva versão em inglês *(abstract)* e três palavras-chave, em português e inglês; em sua página final deverá constar a bibliografia;

4 – Citações devem estar de acordo com o modelo autor-

data da ABNT. Comentários e explicações mais gerais devem constar em notas de rodapé numeradas com algarismos arábicos sequenciais, em fonte Times New Roman, corpo 10, espaçamento simples, justificado;

5 – Nos casos em que o texto trouxer ilustrações, estas deverão ser anexadas em formato jpeg ou tiff no campo "Outros" do sistema de submissões (ver detalhes em "Da inscrição") e estar devidamente acompanhadas das respectivas legendas e da indicação do local onde devem ser inseridas no corpo do texto, conforme se segue: Figura 1. [Legenda completa da obra]. As imagens devem ter 300 dpi (dimensões aproximadas de 17 x 24 cm, proporção que pode variar de acordo com a imagem);

Recomenda-se obter as autorizações para reprodução de obras junto aos detentores dos direitos autorais da imagem e, sempre que possível, fornecer o crédito do autor da fotografia. A Revista *Ars* não se responsabiliza pela obtenção de *copyright* das imagens.

Da inscrição

1 – As inscrições serão realizadas apenas por via digital, de 1 de setembro a 1 de novembro de 2020, por meio do sistema de submissões da revista, que pode ser acessado na página inicial da *Ars*: http://www.revistas.usp.br/ars/index;

2 – Para realizar o envio, o autor deve selecionar o campo "ENVIAR SUBMISSÃO" e, em seguida, acessar o sistema com um cadastro já existente ou criar uma nova conta. É importante selecionar o papel de "autor" quando criar o perfil;

3 – Uma vez na página de submissões, basta seguir os passos indicados para envio do artigo.

4 – No campo "Seções", solicitado na primeira página da plataforma de envio, deve-se selecionar a opção "Diálogos com a Graduação";

5 – Na página "Transferência do manuscrito", os arquivos de texto devem ser submetidos como "Texto do artigo"; imagens e demais arquivos devem ser anexados como "Outros";

6 – Na página dos dados da submissão, é obrigatório preencher os campos "Título", "Resumo" e "palavras-chave", todos acompanhados por suas versões em inglês;

7 – As submissões devem ser acompanhadas dos seguintes documentos (que devem ser anexados no campo "Outros", na página "Transferência do manuscrito"):

a) carta de apresentação do texto submetido para publicação com assinatura (digital ou não) do orientador ou docente ao qual o trabalho acadêmico foi apresentado, justificando a relevância do texto para publicação na revista Ars. O documento deve ser anexado no campo "Outros", na página "Transferência do manuscrito", e deve trazer, ainda, o e-mail para contato do orientador ou docente;

b) cópia digitalizada da versão final do trabalho de graduação ou do projeto de pesquisa realizado pelo candidato (submissões de projetos de pesquisa de iniciação científica deverão vir acompanhadas, na página final – antes da seção apresentando a Bibliografia –, do ciente/de acordo do orientador);

c) arquivo em word ou pdf com o link para o currículo Lattes e para cadastro do autor na plataforma ORCID;

8 – Serão desconsideradas as inscrições que não atenderem integralmente ao estipulado neste Edital;

9 – Informações adicionais poderão ser obtidas no e-mail: ars-editoria@usp.br.

Da seleção

1 – O corpo editorial da revista Ars, em parceria com o PPGAV, designará um comitê de seleção para o trabalho de avaliação dos textos inscritos;

2 – O comitê selecionará até três textos, que serão publicados no número 40 da revista *Ars*, a ser lançado em dezembro de 2020.

3 – O comitê levará em consideração, no trabalho de avaliação, os seguintes critérios:

- Conformidade do texto às exigências estipuladas no Edital;
- Clareza e pertinência dos argumentos apresentados;
- Coesão, coerência e correção do texto no uso da língua portuguesa;
- Relevância das ideias para o campo de conhecimento das artes.

Doutorado

1. "Desenhar é preciso? O ensino de Desenho como grande área de conhecimento para a formação integral nos Institutos Federais"
A: Márcio Santos Lima
O: Sumaya Mattar
D: 12/03/2020

2. "Um glossário poético da obra de Jannis Kounellis"
A: Jimson Ferreira Vilela
O: Mario Celso Ramiro de Andrade
D: 04/06/2020

3. "Outras Imagens: a pintura depois da internet"
A: Vitor Rezkallah Iwasso
O: Marco Garaude Giannotti
D: 12/06/2020

4. "Épura"
A: Livia Escobar Gabbai
O: Luiz Claudio Mubarac
D: 15/06/2020

Mestrado

1. "Iniciação à docência em arte: contando uma experiência transdisciplinar"
A: Vanessa Santos Maciel
O: Dália Rosenthal
D: 13/03/2020

ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais.

© 2020 dos autores e da ECA | USP

distribuição: on-line / dos editores

textos: Fairfield
títulos e notas: Din Mittelschrift

Capa: Aline van Langendonck

.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA/USP

Ars / publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
ano 18, n. 39 (agosto de 2020), São Paulo.
O Departamento, 2017 - v.; 24 cm.

ISSN 1678-5320
1. Arte 2. Artes Visuais 3. Multimídia 4. Crítica de arte
I. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes II. Universidade de São Paulo

CDD 21. ed.- 700