



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p309-332

Em pauta

Algumas de nossas dificuldades: inventário de impasses

Some of our difficulties: inventory of impasses

Pedro Rodrigo Penuela Sanches

Pedro Rodrigo Penuela Sanches
Doutorando do PPG em Artes Cênicas da ECA-USP



Resumo

O presente trabalho procura discutir alguns aspectos fundantes da produção, da circulação e do pensamento em artes cênicas que aqui serão considerados como problemáticos, atravessados por contradições e fontes de possíveis impasses e complexidades de difícil enfrentamento, quais sejam: novidade (ou originalidade) como instituição e norma, e certas noções de espetáculo, representação e representatividade, tal como têm aparecido em alguns debates importantes e frequentes neste campo. Para a construção das reflexões, recorre-se a discussões e problematizações oriundas da filosofia e da crítica de arte, a fim de, no horizonte, instabilizar (ainda que de maneira deliberadamente aberta e inconclusiva) alguns aspectos de certo *modus operandi* nas artes cênicas, bem como nas artes de modo geral.

Palavras-chave: Crítica de arte, Originalidade, Representatividade, Políticas da arte, Impasses.

Abstract

This work aims to discuss some basic aspects of production, circulation and thinking about performing arts, that here will be considered as somehow problematic, contradictory, and possibly source of impasses which are hard to deal with, namely: novelty (or also originality) as institution and norm, and certain notions of spectacle, representation and representativeness, as appearing in some important and frequent debates in this field. For the development of the reflection, some discussions from philosophy and art critics are resumed and articulated, in order to destabilize (although in a deliberately inconclusive manner) some aspects of a kind of *modus operandi* in performing arts, as well as in the arts in general.

Keywords: Art critics, Originality, Representativeness, Art politics, Impasses.

O presente trabalho pretende discutir algumas questões e problemas que atravessam e podem implicar dificuldades enfrentadas por trabalhos cênicos contemporâneos em sua relação com o público/espectador.

A princípio, a concepção deste texto tomou como ponto de partida duas questões correlatas: Quais os poderes que o espetáculo tem sobre o espectador? Quais os poderes que o espectador tem sobre o espetáculo?

Essas perguntas não são inéditas e costumam receber respostas bastante diferentes ou conduzir a discussões que envolvem temáticas diversas, tais como manipulação, sedução, dispositivos de controle, regime da visibilidade e da imagem como paradigma das relações sociais, mercado de arte e arte como mercadoria, apelos e problemas da noção de entretenimento, arte como espaço de consumo de sensações e afetos, utilidade ou inutilidade da arte, políticas públicas de cultura, prestígio e distinção, entre muitas outras.

No entanto, os deslizamentos e derivas da reflexão acabaram por conduzir o texto a considerações distantes e distintas desse projeto inicial, que anuncio aqui, no entanto, como pano de fundo para algumas das reflexões colocadas e como projeto para discussões e trabalhos futuros. Ao final, o texto que resultou dessas indagações iniciais constitui-se como um conjunto não totalmente coeso de reflexões sobre certos impasses e problemas da produção artística contemporânea que atravessam as relações com o espectador, mas cuja articulação em uma crítica mais totalizante ainda está por se fazer (se é que vem ao caso fazê-la).

Assim, o que aqui se apresenta é o início de uma espécie de inventário de impasses e questões, cujo exame talvez contribua para seguirmos pensando sobre as dificuldades e potências da relação entre arte e público e sobre os caminhos que têm tomado a produção artística e suas instituições (em um sentido lato de instituição, que inclui lugares, discursos, modos hegemônicos ou cristalizados de pensar e fazer etc.).

Novidade, originalidade

O desejo pelo novo não é algo novo. Acumula alguns séculos, mas seguimos perseguindo-o, paradoxalmente, em grande parte da produção artística contemporânea.

É sabido como a instituição da Arte, começando por seu esforço em diferenciar-se do artesanato mediante alguns dispositivos específicos de circunscrição da obra e do artista (autoria, hierarquização, formalização, conceitualização), constrói-se, desde o Renascimento (a partir, por exemplo, da tradução da *Poética*, de Aristóteles, para o italiano e da ascensão do mecenato das famílias dominantes de determinadas cidades), sobre certa ideia de originalidade e



ineditismo (em oposição à reprodução e repetição que em certo sentido caracterizariam o trabalho artesanal), concebidos como oriundos da inspiração de um gênio individual¹ – sendo, nesse aspecto, a Arte um signo fundamental da emergência de um projeto e de uma concepção modernos de sujeito como indiviso/individual, livre e soberano no exercício da razão e da vontade².

É notável que um discurso baseado na individualidade e na originalidade ganhe força em um momento da história que se pretende ser *re-fundação* de certos valores e projetos atribuídos à Antiguidade clássica. Nesse sentido, a própria fundação do “novo” remete, assim, paradoxalmente à retomada de um passado remoto, idealizado, cujas características justificariam a negação do passado recente e bastante implicado no presente.

Esse mesmo movimento de ocultação das implicações e laços de continuidade com um passado recente (amiúde mediante a afirmação de uma filiação ou algum gesto de refundação de um passado ancestral “áureo”) segue operando, desde então, de muitas maneiras na instituição da Arte (como é evidente nos projetos de “vanguarda” em geral, tal como discute Krauss, 1988).

Um dos fundamentos de sustentação dessa ideologia da novidade é a centralidade da noção de autoria e sua relação direta com a própria noção de Arte e de obra e com a maneira como as produções artísticas circulam em nossa cultura. Na conferência posteriormente publicada sob o título “O que é um autor?”, Michel Foucault defende

a ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. (FOUCAULT, 2001, p. 277)

1 Note que a noção de originalidade como um dos fundamentos da Arte já é formulada em autores dos primórdios do Renascimento, como Bruno, Patrizi, Zuccari (BARASCH, 2000).

2 Cf. Figueiredo, 2002.

Em outras palavras, mais do que a designação de um indivíduo produtor de determinada obra³, a autoria implica uma função-autor, que, de acordo ainda com Foucault, teria quatro características ou facetas principais:

(1) Uma função de apropriação, que institui o discurso⁴ não tanto como um ato, mas como um bem, uma propriedade, e, nesse sentido, estabelece certo modo de relação entre o discurso e “o sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos” (FOUCAULT, 2001, p. 284).

(2) Uma operação que se realiza de maneira heterogênea sobre diferentes modalidades do discurso e, nesse sentido, contribui com sua hierarquização e diferenciação⁵.

(3) “Ela [a função-autor] não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas” (FOUCAULT, 2001, p. 284), sendo, portanto, mais ligada a certa circunscrição do domínio, do sentido e das relações de um texto com outros, do que à designação de um indivíduo produtor.

(4) “Ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2001, p. 284).

Com relação especificamente ao terceiro item, Foucault relaciona tais “operações complexas” aos critérios de autenticidade estabelecidos por São Jerônimo no início da Idade Média para atribuir a autoria de textos sagrados e que, segundo Foucault, seguem sendo os critérios usados pela crítica literária para a atribuição da autoria de textos literários: isonomia ou constância de qualidade, em suma, “o autor é então definido como um certo nível constante de valor”; princípio de não contradição, ou seja, “o autor é então

3 Lembremos, nesse sentido, o exemplo de Homero ou Hipócrates, que não são autores com uma existência individual empírica, mas, ainda assim, mantêm-se como nomes que satisfazem as condições discutidas por Foucault para a atribuição de autoria.

4 Sobre a noção de “discurso” em Foucault, cf. Foucault (1996).

5 A esse respeito, Foucault lembra que, em determinadas épocas, as obras literárias (narrativas, contos e canções) circulavam usualmente sem a designação de autor e sem que o anonimato interferisse consideravelmente em seu prestígio ou interesse, ao mesmo tempo que discursos ligados a certos domínios do saber (como medicina, cosmologia e geografia) “só mantinham um valor de verdade com a condição de serem marcados pelo nome do seu autor” (FOUCAULT, 2001, p. 279), enquanto essa equação se inverte na modernidade, fazendo que a ciência circule como um saber anônimo e autoevidente, e o anonimato dos textos literários não seja tolerado, de modo a que usualmente busque-se saber quem é o autor quando aparece um texto literário anônimo.



definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica”; isonomia ou constância de estilo, ou seja, “autor como unidade estilística”; e, por fim, os textos são de um mesmo autor quando produzidos durante o período de sua vida, em outras palavras, “o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos” (FOUCAULT, 2001, p. 281). Em suas palavras:

Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encaixando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc. Os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo (critérios que parecem bastante insuficientes aos atuais exegetas) definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função-autor. (FOUCAULT, 2001, p. 282).

O que interessa salientar neste ponto é que, como aponta o próprio Foucault (2001, p. 279), ainda que aconteça uma tendência à “morte do autor” na literatura contemporânea (que vem a ser justamente o ponto de partida do texto citado, na medida em que tal “morte” permitira paradoxalmente evidenciar o que vem a ser o autor), a função de autor tem ganhado, na constituição da modernidade, maior importância no atinente aos textos literários e, por extensão, à Arte, enquanto sua importância se relativiza ou se atenua em outros campos, como na ciência⁶.

⁶ Que circulam cada vez mais como verdade anônima, na medida, inclusive, em que expe-

No campo das artes cênicas (e talvez igualmente no das artes visuais), a “morte do autor”, que poderia ser associada à crise tanto do teatro centrado no texto como daquele centrado no encenador⁷, é um acontecimento ainda bastante relativo e nebuloso, na medida em que a função-autor segue operando de muitas maneiras e implicando uma série de efeitos, consequências, demandas e exigências sobre a forma como as obras são produzidas, circulam e adentram, ou não, em territórios de legitimação, prestígio, visibilidade etc.

Uma das consequências principais da centralidade da função do autor nas obras artísticas é a maneira como essa função as institui como bem e propriedade, a princípio do próprio indivíduo empírico que teria produzido determinada obra (ainda que muitas vezes seja bastante difícil circunscrever quem seria este indivíduo proprietário, no caso de trabalhos cênicos que implicam criação coletiva), mas principalmente da instituição ou do indivíduo que a compra – não parece contraditório ao senso comum, ainda que pareça curioso, irônico ou trágico, que determinado especulador enriqueça com a venda de um quadro de Van Gogh (operação comercial diretamente ligada à instituição da propriedade), enquanto o próprio pintor tenha vivido na pobreza (importando, assim, o artista como *trademark*), ou que o ator ou bailarino de determinada peça ou coreografia assinada por algum coreógrafo usualmente não detenha parte dos direitos autorais, nem influa na circulação da obra, nem receba dividendos de suas operações de venda e circulação, mesmo quando, em muitos casos, a coreografia ou a dramaturgia tenham sido construídas sobre material biográfico de tal ou tais atores e bailarinos, sobre uma maneira específica de este ou aquele atuarem ou dançarem, e em processos em algum grau altamente colaborativos.

O enquadramento da obra artística como forma de propriedade desdobra-se evidentemente na discussão sobre os direitos autorais e de reprodução (que pode abranger também a discussão sobre citação, homenagem, paródia etc.), na qual não adentraremos por conta das limitações no escopo pretendido para este texto. De todo modo, o que se pretende salientar é que a função-autor é fundamental para a circulação dos trabalhos de arte na lógi-

rimientos e resultados dependem da colaboração de quantidade alta de cientistas e laboratórios e a maioria dos artigos científicos tendem a ser publicados com autoria coletiva.

7 Cf. Lehmann, 2007.



ca do mercado e das trocas econômicas, amiúde de modo a escamotear os inúmeros atravessamentos e agenciamentos coletivos que borram e complexificam o que a função-autor quereria identificar e circunscrever em um autor concebido como ponto circunscrito e isolado. Algumas desses atravessamentos e complexidades são, por exemplo, a presença de outras obras em certa obra, as apropriações de problemas, formas, métodos etc. de outros trabalhos, a relação entre uma obra e sua história, seu contexto etc., as parcerias e, ao mesmo tempo, certa autonomia de criação de “partes” da obra – no caso das obras cênicas, muitas vezes a trilha sonora, cenografia etc. –, em relação ao diretor, coreógrafo, encenador, entre outros aspectos que implodem a centralidade do indivíduo-autor.

Ainda outras consequências que considero importantes salientar sobre as injunções entre a função-autor e a maneira como os trabalhos de arte são produzidos, circulam e são recebidos relacionam-se à suposição de coerência e não-contradição, assim como de constância quanto a “qualidade” e estilo. Tais suposições, fundamentadas na função-autor, tendem a engendrar um conjunto de expectativas sobre as quais se institui todo um sistema especulativo e de manutenção das distribuições já estabelecidas de prestígio, expectativas de qualidade etc. Nesse sentido, é notável como no universo da dança, por exemplo, na cidade de São Paulo, grande parte dos “principais” coreógrafos e diretores de companhias encontra condições de ocupar um território estável de prestígio e produção (o que inclui a possibilidade de receber apoios públicos, ter seus trabalhos exibidos em instituições e centros com maiores verbas e maior público etc.), mediante a chancela de terem já trabalhado com algum autor reconhecido e instituído como “bom” ou “importante”, o que passa a enviesar a recepção de suas obras daí em diante, alimentando a reprodução de certos caminhos e formas instituídos, e estreitando os espaços de circulação e existência de obras e artistas que não operem a partir de um território de filiação aos autores, instituições e modos de produção já estabelecidos.

Dessa forma, as injunções complexas entre autoria e valorização da novidade podem resultar, ao reverso, no estabelecimento de um *status quo* limitador ou paralisante, caracterizado pelo chancelamento ou alavancamento de artistas mediante sua filiação a certos mestres ou instituições consagrados, com todos os caminhos viciados que isso pode acarretar – na medida

em que, afinal, diante da quantidade grande de trabalhos que costumam ser produzidos e que, em geral, no caso das artes cênicas, e sobretudo da dança, duram pouco e são raramente revisitados, a tendência é que alguns nomes-marca orientem o público em suas escolhas, reforçando a busca pelo mais ou menos conhecido e a evitação de “surpresas”.

Por fim, parece-me que a reflexão crítica sobre as implicações da função-autor no campo da arte tem ainda circulação restrita entre os artistas, o que implica a reificação ou reprodução automatizada de uma lógica da genialidade individual, da propriedade da obra e, sobretudo, certa aceitação tácita da tarefa de produzir o novo, em princípio como traço de evidência da individualidade e autenticidade (ou seja, da autoria) de um trabalho artístico, e, portanto, passe livre para os clubes de propriedade, legitimação e hierarquização instituídos.

A isso se associa a função mítica da ideia de originalidade, apontada por Rosalind Krauss (1988, p. 12-14). Como nos lembra a autora, de acordo com Lévi-Strauss, os mitos dão forma e alguma resolução a contradições muito significativas e problemáticas para uma cultura. Assim, o mito, nessa acepção, é uma maneira de “cobrir as contradições e paradoxos de modo que eles pareçam (mas só pareçam) ir embora”⁸ (KRAUSS, 1988, p. 12-14).

A partir da análise de alguns elementos que passam a adquirir centralidade formal no modernismo (como, por exemplo, as grades), assim como da análise dos discursos em torno da originalidade e singularidade dos trabalhos de artistas das vanguardas do século XX ou do final do XIX, Krauss defende que os polos dicotômicos *originalidade* e *repetição* “parecem enlaçados em um tipo de economia estética, interdependente e mutuamente sustentadora, ainda que um – originalidade – é o termo valorizado e o outro – repetição ou cópia ou reduplicação – é desacreditado”⁹ (KRAUSS, 1988, p. 160).

8 As citações de trabalhos publicados em língua estrangeira são traduções livres do autor deste texto.

9 Cabe salientar que a análise de Krauss se desdobra na tese de que a autorreferencialidade que sustenta o discurso do modernismo baseia-se em uma noção do signo pictural como “não representacional” e “não transparente”, sustentada pela reificação do significante, com a qual a autora discorda, defendendo que “cada significante é em si mesmo o significado transparente de uma decisão já dada de inscrevê-lo como veículo de um signo – dessa perspectiva não há opacidade, mas só uma transparência que se abre para uma desorientadora queda em um sistema de reduplicação sem fundo” (KRAUSS, 1988, p. 161). A respeito da discussão sobre o signo e a representação, temos uma posição diferente da de Krauss, que pretendemos apresentar e discutir em outros trabalhos. Do



Outra camada ainda dessa questão, já bastante conhecida e discutida, é a noção cunhada por Adorno e Horkheimer (1985) de “indústria cultural”, como um desdobramento, no campo da produção artística, da forma-mercadoria, tal como analisada por Marx. A indústria cultural, como colocam, implica a reprodutibilidade estrita de determinadas formas que provocam prazer fácil (“sem esforço”, sem trabalho do espectador) e, portanto, tendem a ser consumidas em enorme quantidade, reproduzindo-se ao longo do tempo, disfarçadas de oferecimento de novidade. Assim como periodicamente as mesmas indústrias e conglomerados oferecem um produto que é basicamente o mesmo já existente no mercado, mas revestido de outra embalagem e nome, a arte produzida sob a lógica da indústria cultural, de acordo com Adorno e Horkheimer, oferece os mesmos produtos e fórmulas “repaginados” sob aparências que mascaram seu caráter de repetição (há diversos e evidentes exemplos ao lançarmos um olhar crítico sobre a produção de *best-sellers* literários, cinematográficos, musicais etc.).

Esse círculo de retroalimentação entre novidade superficial e repetição não deixa de operar em grande parte da produção artística considerada como oposta à lógica da indústria cultural. Afinal, é notável como mesmo a arte “erudita” e que, supostamente, exigiria o “esforço” que Adorno e Horkheimer viam a indústria cultural querer poupar ao público (oferecendo distrações cujo único papel seria ajudar a recobrar um pouco da energia perdida num trabalho extenuante) pode facilmente enredar suas próprias formas de pretendida resistência numa lógica de autorreafirmação e reiteração, que acaba a serviço de limitar o público a uns poucos iniciados nas discussões em jogo e reafirmar transformações dentro de um escopo conhecido e bastante limitado.

Acompanhando a descrição feita por Sally Banes (1987) da dança norte-americana a partir da década de 1980, é notável observar um *zeitgeist* que identificava que a nova maneira de ser novo era não querer ser novo, o que implicava assumir a cópia, a paródia, o pastiche e a colagem de referências da arte de ge-

ponto de vista das artes cênicas, sobre a noção de uma articulação entre originalidade e repetição, faço referência às análises de Laurence Louppe (2012) a respeito dos laços complexos (em maior ou menor grau explícitos e documentados, assumidos ou negados, conscientes ou subterrâneos) de continuidade da dança contemporânea em relação à dança moderna, ao balé clássico e a formas de dança ou artistas amiúde excluídos da historiografia oficial.

rações passadas. No entanto, tais estratégias parecem ironicamente reproduzir os aspectos estruturais da tradição da novidade à qual elas parecem pretender reagir ou se opor. Emergem espetáculos que reproduzem peças e trechos de outros trabalhos, ou que questionam as expectativas de originalidade e singularidade atribuídas ao público (ou ainda que procuram subverter os dispositivos do espetáculo, tal como discutiremos adiante), mas que se constroem sobre os mesmos dispositivos que sustentam a demanda pela novidade, tais como a autoria, a arte como produto-mercadoria, o artista profissional, a desigualdade de valor entre o trabalho conceitual e o trabalho técnico ou “manual”, entre outros.

Sem pretender homogeneizar os efeitos e implicações de um conjunto de trabalhos diversos, parece bastante sintomático que muitos desses trabalhos que questionam o tipo de novidade proposto pela indústria cultural, ao apelarem em seu “conteúdo” para algum tipo de morte do autor ou da novidade, construam-se, no entanto, enquadrados plenamente pela função-autor: a autoria é então concebida como resultado de o artista ter chegado primeiro a encontrar algum aspecto da arte ou da linguagem artística onde se formou que ainda não tenha sido totalmente questionado, ou como resultado de um arranjo singular de fragmentos de outros trabalhos produzidos por outros autores (em geral, canônicos e de grande prestígio).

Em outras palavras, o questionamento das expectativas projetadas pela função-autor e ideologia mítica da originalidade, acaba amiúde por ter o efeito de dar-lhes novo fôlego e, ainda, alimentar a separação reificada entre arte erudita e popular – separação ideológica, que alimenta a indústria cultural na medida em que reitera a noção da arte erudita como uma arte difícil, que exige um público-elite educado e disposto a dar-se ao trabalho que certos “bons trabalhos” demandam, em contraposição ao público supostamente desprovido da formação e “cultura” necessária para certos modos de recepção e fruição.

Além disso, tal suposto questionamento da novidade tende a realizar-se circunscrito a um *status quo* de reiteração de territórios bem delimitados de partilha de quem pode produzir, receber, falar sobre, elaborar discurso artístico ou crítico etc.

O movimento em jogo parece-me similar ao descrito por Leyla Perrone-Moisés no prefácio de *O rumor da língua*, de Roland Barthes (2004):



Pela lei da sobrevivência, os vivos se apressam em enterrar os mortos, sobretudo aqueles que em vida, pela fama obtida, obstruíam o caminho dos que lá desejavam chegar. [...] Seria o triunfo do óbvio vivo sobre o obtuso morto, se o óbvio não fosse sempre a letra morta, e o chamado obtuso, frequentemente, a fórmula nova que empurra o pensamento à vida. (PERRONE-MOISÉS apud BARTHES, 2004, p. 10)

Em outras palavras, mesmo quando se pretende ter matado o pai (ou “o passado”) ou quando se enterram os mortos (ainda que mediante a exibição da filiação, como ocorre com a cópia, a paródia, a homenagem), em geral reiteram-se as mesmas estruturas que fazem que o caminho do já instituído obstrua as possibilidades do instituinte: alguns poucos (*aristoi*) ocupam certos lugares que lhes permitem ser os futuros mestres-pais inseminadores de futuros discípulos e caminhos, num universo onde o poder disruptivo e desordenador da heterogeneidade (da singularidade de fato diversa) permanece vigiado e enquadrado sob formas mais sutis de reprodução do já instituído – a função-autor, por exemplo, e os serviços que presta à arte como mercadoria de elite¹⁰.

Representação, representatividade e espetacularidade

É bastante conhecida a veemente crítica ao espetáculo feita por Guy Debord (2003), no entanto, cabe retomar e citar algumas de suas teses iniciais principais:

O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo. [...] O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. [...] O espetáculo, que inverte o real, é produzido de forma que a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva. [...] A realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Essa alienação

10 Cabe apontar que a reflexão crítica sobre as implicações da função-autor e sua injunção com certa instituição da novidade como valor fundante da Arte não significa neste texto algum tipo de defesa da subversão da autoria pela via do plágio, pois este se vale totalmente da função-autor, apenas dando indevidamente ao plagiador as prerrogativas que tal função permitiria atribuir ao autor. Tal advertência contra uma leitura que atribua a este texto a defesa de ações que ele de fato não defende me parece a princípio desnecessária, no entanto, tendo em vista a emergência em nossa cultura de certa tendência a relativizar ou justificar ações de plágio quando isso é conveniente para determinados atores e instituições, talvez seja importante sublinhar este ponto.

recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente. [...] O espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. [...] Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico. [...] Em toda parte onde há representação independente, o espetáculo reconstitui-se. [...] A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo. [...]

No espetáculo, uma parte do mundo *representa-se* perante o mundo, e é-lhe superior. O espetáculo não é mais do que a linguagem comum dessa separação. O que une os espectadores não é mais do que uma relação irreversível com o próprio centro que mantém o seu isolamento. O espetáculo reúne o separado, mas reúne-o *enquanto separado*. [...] A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhos apresenta. (DEBORD, 2003, p. 14-25)

Ecos e desdobramentos dessa crítica geral ao espetáculo – concebido como emblema do poder alienante da representação (entendida como duplicação e falseamento do “real” ou da verdade da vida), dispositivo de paralisia da ação, sedução da imagem enganadora, reificação da separação, da perda de unidade e simulacro – encontram-se em diversos outros autores, cujas ideias o próprio Debord desdobra, como em certa medida Platão ou Feuerbach e sua crítica ao cristianismo¹¹, ou que, posteriormente, desdobrarão as teses formuladas por Debord, como é o caso de Baudrillard com a noção de simulacro.

Jacques Rancière discute essa tradição da crítica da representação e da imagem enfocando-a sob diferentes aspectos. Em primeiro lugar, a crítica ao espetáculo – entendido como domínio da representação e da imagem, como vimos no caso de Debord – é uma crítica ao espectador, ou à posição de espectador que o espetáculo pressupõe. Nas palavras de Rancière:

As numerosas críticas às quais o teatro deu ensejo ao longo de toda a sua história podem ser reduzidas a uma fórmula essencial. Eu lhe daria o nome de paradoxo do espectador [...]. Esse paradoxo é simples de formular: não há teatro sem espectador [...]. Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou

11 Cf. Rancière, 2014a, p. 12.



a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (RANCIÈRE, 2014a, p. 8)

Essa dupla crítica ao lugar do espectador, como coloca Rancière, tem ensejado e motivado diferentes formas de transformação do teatro (das quais Artaud e Brecht seriam exemplos paradigmáticos) no sentido de abolir a distância e restituir ao espectador o lugar de agente e/ou sapiente de certa verdade que estaria ocultada ou obliterada pelo espetáculo. No entanto, como coloca o autor:

Mas não seria possível inverter os termos do problema, perguntando se o que cria a distância não é justamente a vontade de eliminar a distância? O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? Por que identificar olhar e passividade senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? Por que assimilar escuta e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? Essas oposições – olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade – são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições. (RANCIÈRE, 2014a, p. 17)

Ou seja, a oposição entre passividade e atividade (centrada na oposição empírica do espectador que senta e assiste e do ator que atua, fala, dança etc.) é uma simplificação superficial de um conjunto muito mais complexo de relações e agenciamentos. Nesse sentido:

Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas o essencial é a permanência da estrutura que opõe duas categorias: os que têm uma capacidade e os que não têm.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura de dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das

posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. (RANCIÈRE, 2014a, p. 17)

A emancipação, dessa forma, implica não necessariamente tirar os espectadores da poltrona, nem lhes ensinar os dispositivos que fazem do teatro (e da arte) uma simulação, ou ainda usar o teatro como instrumento pedagógico, mas “embaralhar a fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2014a, p. 23).

Antes de seguir com os desdobramentos propositivos que tal noção de emancipação pode gerar, recuemos para outro aspecto presente na crítica do espetáculo (e da representação), igualmente discutido por Rancière: a questão da imagem.

A crítica da imagem que aparece nas teses de Debord e em grande parte das que opõem as imagens (concebidas como uma relação com simulacros, representantes de alguma outra coisa, que, porém, a substituem e distanciam o sujeito da coisa visada) a alguma coisa original que elas duplicariam fundamenta-se em um “raciocínio elementar”, nas palavras de Rancière, segundo o qual, “se só há imagens, não existe mais um outro da imagem” (RANCIÈRE, 2012, p. 10). Tal raciocínio já se apresenta problemático, no entanto, em sua própria formulação. Como coloca o autor:

Se não existe mais o outro da imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo, não há mais imagem. Vários autores contemporâneos opõem a Imagem que remete a um Outro e o Visual que só remete a ele mesmo. Esse simples raciocínio já suscita uma questão. É fácil compreender que o Mesmo é o contrário do Outro. Menos fácil é compreender o que é o Outro assim invocado. [...] É evidente que a tautologia posta como essência do visual é apenas a tautologia do próprio discurso. Este nos diz simplesmente que o Mesmo é o mesmo, e que o Outro é outro. (RANCIÈRE, 2012, p. 10)

Todavia, apesar dos problemas que suscita o próprio raciocínio que opõe as imagens a um outro da imagem que estaria por ela obliterado, grande parte da crítica à imagem e ao imaginário implicou um projeto baseado em certa inversão dessa oposição, concebendo então a produção das imagens como possibilidade de abolição da distância e de recuperação de uma relação “di-



reta” com o mundo. Tal concepção é bastante similar, em certos sentidos, aos projetos de salvamento do espectador mediante a abolição da distância implicada em sua posição supostamente passiva e ignorante. Como coloca Rancière sobre esse projeto crítico em relação às imagens:

A marca da coisa, a identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase, insensata, do visível no lugar das figuras do discurso, é isso que se reivindica na celebração contemporânea da imagem ou em sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material. (RANCIÈRE, 2012, p. 18)

Tal seria o projeto de Barthes em *A câmara clara*, livro compreendido por Rancière como uma espécie de reação inversa a sua obra pregressa, que via o sentido da imagem como oriundo de um trabalho de decifração que a supera na medida em que traduz, pela palavra, aquilo que a imagem cifra e oblitera.

Projeto semelhante, ainda segundo Rancière, aparece nas vanguardas artísticas do final do século XIX e início do XX. Em suas palavras:

Ambas as formas [a proposta de Mallarmé de uma arte separada do “comércio social da imageria” e a proposta que ecoa os movimentos e mecanismos das máquinas, a construção científica de uma nova sociedade, a percepção geométrica como emblema de uma nova subjetividade] se propunham suprimir a mediação da imagem, isto é, não apenas a semelhança, mas o poder das operações de deciframento e de suspensão, assim como o jogo das operações da arte, o comércio das imagens e o trabalho das exegeses. Suprimir essa mediação significava realizar a imediata identidade de ato e forma. Foi nesse programa comum que as duas figuras da arte pura – da arte sem imagens – e do devir-vida da arte – do seu devir não-arte – puderam se entrelaçar nos anos 1910-1920. (RANCIÈRE, 2012, p. 30)

No entanto, contrariamente à compreensão da imagem e da representação contida nessas diferentes propostas de estabelecimento de uma relação direta entre imagem e coisa (que se desdobra no projeto de uma relação direta, que suprime a distância, entre arte e vida), Rancière defende uma compreensão menos binária e simplificadora, a saber:

A imagem nunca é uma realidade simples. [...] Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas [...]. É nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconhecamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. [...] Isso quer dizer duas coisas. Em primeiro lugar, as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. Em segundo lugar, a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. (RANCIÈRE, 2012, p. 14-16)

Nesse sentido, um destino das imagens articulado à realidade contemporânea que Rancière nomeia como o regime estético da arte¹² implica o embaralhamento e o trânsito entre diferentes operações e potências da imagem, a saber: “a potência da singularidade (o *punctum*) da imagem obtusa [cujo sentido não está na decifração]; o valor de ensimesmamento (o *studium*) do documento que traz a marca de uma história; e a capacidade combinatória do signo, capaz de se associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases-imagens” (RANCIÈRE, 2012, p. 41).

A proposição de um trânsito e embaralhamento entre diferentes concepções e potências da imagem articula-se diretamente às proposições construídas em outras obras de Rancière, ligadas às noções de *dissenso*¹³, embaralhamento da partilha do sensível (dos modos já instituídos de distribuir

12 O regime estético estabelece uma ruptura com o paradigma clássico da representação não porque institui um tipo de arte que não mais produz imagens em um jogo de duplicação de semelhanças e dessemelhanças com as coisas, mas porque destitui a hierarquização de temas e objetos da arte, embaralha a regulagem da visão, das relações entre saber e não-saber e a concepção de realidade construída sob a representação clássica, dando voz ao mutismo das coisas até então tomadas como irrelevantes, e embaralhando as ordenações discursivas que pretendiam suprimir a desordem da experiência mediante sua recriação num sentido único (cf. RANCIÈRE, 2012, p. 119-149).

13 A noção de *dissenso* não se confunde com debate ou discordância. “Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência.” (RANCIÈRE, 2014a, p. 48)



possibilidades e impossibilidades de sentir e perceber tais ou quais coisas de tais ou quais modos) e de democracia, cuja acepção, para este autor, como gostaríamos de salientar, não se refere às instituições do governo representativo e das eleições, mas ao pressuposto básico de um governo daqueles que não possuem nenhum título distintivo para governar – pressuposto que implode as formas de governo de “poucos ou dos melhores” (oligarquia ou aristocracia), quer sejam estes os detentores da riqueza ou do saber (cf. RANCIÈRE, 2014b).

Tais noções apontam mais na direção do embaralhamento das lógicas que instituem as exclusões e fixações das maneiras como são distribuídas as capacidades, papéis e prerrogativas do que na direção de uma inversão dos ocupantes de lugares exclusivos, no sentido, por exemplo, de oprimidos “tomarem o poder”, mantendo, no entanto, as mesmas instituições e lógicas de exclusão, hierarquização e predeterminações das partilhas do sensível, dos saberes e das capacidades.

Dessa maneira, uma questão que tem se colocado cada vez com mais veemência nas discussões sobre as artes (cênicas em particular) no Brasil refere-se aos espaços e possibilidades de atores sociais – pertencentes a determinada raça¹⁴, gênero e, com menor frequência no debate atual, classe econômica –, usualmente excluídos das prerrogativas de produzirem arte ou discursos sobre a arte, serem valorizados como detentores de alguma forma de verdade ou relevância e poderem ocupar tais lugares.

A demanda por transformações profundas nas instituições de formação, circulação e fomento à produção e na atividade crítica, no sentido de abrir espaços ao trânsito e à ocupação de tais lugares por outros atores, sobretudo para tornar tais lugares cada vez menos exclusivos e mais permeáveis ao trânsito, o que implica terem cada vez maior heterogeneidade discursiva e imagética, parece-me bastante condizente com o que o *regime estético* da arte propicia e propõe: não há uma hierarquia de temas ou imagens, tampouco

14 Com o termo “raça” faz-se aqui referência aos movimentos sociais e às políticas de ação afirmativa baseadas na noção de raça, como maneira de subverter o papel opressivo que essa noção tem historicamente. Ou seja, sabemos que não é adequado do ponto de vista biológico um conceito de raça (do ponto de vista biológico não existem raças), mas mantém-se aqui o termo no sentido como foi apropriado pelos movimentos sociais, a fim de usar os territórios de exclusão e desigualdade criados pela noção de raça como espaços de ação afirmativa e luta social.

deve haver ocupantes e detentores fixos exclusivos dos lugares e capacidades do fazer artístico (tanto na produção como na recepção dos trabalhos de arte).

No entanto, quando tais reivindicação e luta por transformações radicais, de fato totalmente necessárias, são concebidas sob certo conceito de “representatividade”, penso que se pode incorrer em riscos que merecem mais trabalho de reflexão .

Caso a “representatividade” seja pensada como a ideia de que um membro de determinado conjunto de pessoas que partilham certa característica, quando passa a ocupar um lugar que pressupõe potências e prerrogativas de ação, passa então a representar o conjunto do qual faz parte, e que isso por si só subverteria as lógicas de exclusão que fizeram que tal conjunto de pessoas (definido como classe, “raça” e gênero) tenha sido destituído das possibilidades de ocupar tal lugar, um risco que se corre é o de constituir políticas de identidade ancoradas em lógicas de exclusão diferentes das hegemônicas, mas ainda assim igualmente produtoras de desigualdade.

Pode parecer justo estabelecer uma nova lógica de exclusão para que determinado grupo, classe ou conjunto social historicamente oprimido receba algum tipo de reparação e uma futura possibilidade de igualdade a partir do estabelecimento de uma desigualdade compensatória atual. No entanto, se a subversão da opressão for pensada como calcada em uma política da reafirmação das identidades e produção de desigualdades a partir delas, o risco é que se reiterem as mesmas estruturas de opressão, com outros ocupantes.

Nesse sentido, parece-me exemplar e digno de nota que a crítica bastante séria, contundente e necessária que diferentes movimentos negros têm feito, por exemplo, tanto à raridade ou ausência de negros nos lugares de criação, autoria e produção de obras de arte como aos trabalhos artísticos que, em lugar de serem protagonizados por negros, evocam a negritude mediante dispositivos de representação estereotipados (inicialmente usados inclusive como ridicularização, tal como o *blackface*), não se estenda, no entanto, a uma crítica à profusão atual de trabalhos de dança em que dançarinos brancos ou negros pintam-se como índios e reproduzem partes específicas da cultura indígena (já concebida de maneira homogeneizadora, mesclando aspectos da cultura guarani com a de povos amazônicos, por exemplo), ao mesmo tempo que dançam com um vocabulário de movimentos próprio do universo



de continuidades e descontinuidades entre o balé clássico, a dança moderna e certos aspectos do que se chama “dança contemporânea”¹⁵.

Se a crítica da *representatividade* for específica e restrita ao protagonismo de determinados grupos, corre-se o risco de não serem transformadas as lógicas e modos de invisibilização que essa crítica tem o potencial de subverter.

Nesse sentido, talvez a proposta de Oscar Cornago (2016) de abordar o espectador a partir da concepção defendida pelo *Comité Invisible* como “ninguém com uma homogeneidade suficiente para admitir um representante” (apud CORNAGO, 2016, p. 18), sobretudo se estendida à esfera da produção e criação dos trabalhos artísticos, possa implicar um tipo de radicalidade que imploda as lógicas que têm mantido conjuntos enormes de populações (a partir das opressões de raça, gênero, classe econômica e relações de trabalho, entre outros) restritos a certos lugares e prerrogativas, sem, no entanto, que essa implosão recrie outros regimes de exclusão ou caracterizados por uma inclusão relativa – como a que inclui negros em alguns espaços, mas segue excluindo indígenas, ou a que inclui mulheres cisgênero, mas não mulheres transgênero, ou inclui homens homossexuais mas não mulheres homossexuais, ou inclui todos esses desde que mantenha as hierarquizações e divisões do trabalho que sustentam que certos tipos de trabalho recebam remunerações altamente desiguais.

O horizonte da democracia, tal como defendido por Rancière (2014b), a meu ver, implica justamente mais a demolição dos títulos e carteiras que dão acesso a certos territórios (e, portanto, o trânsito entre diferentes territórios e modos de partilha do sensível) do que a ampliação do espectro de grupos identitários que passam a poder também ocupar ou visitar tais territórios.

15 Outro texto seria necessário para nomear alguns desses trabalhos e apontar os vários problemas presentes na maneira como esses espetáculos *representam* povos indígenas, no entanto, por ora, cabe salientar que do mesmo modo que é fundamental que se considere ofensivo e que se problematizem representações de negros ou da negritude mediante brancos que pintam o rosto ou recortam aspectos estereotipados de certo imaginário do que seria “o negro” (conceito em si homogeneizador e colonial), o mesmo deve valer quando esses dispositivos de representação e recorte incidem sobre povos indígenas ou quaisquer outras etnias, categorias e grupos sociais cujos membros são articulados em torno de algum outro aspecto comum (gênero, orientação sexual, classe social, religião etc.).

Por fim, ainda no sentido de pensar as implicações de certa defesa da democracia para o universo da arte, um *outro da imagem* que é importante trazer à discussão – e que não se refere a essa “imanência transcendente” criticada por Rancière, mas que me parece de grande importância e raramente discutido, inclusive não entrando, por exemplo, nas discussões feitas por esse autor sobre arte e política (RANCIÈRE, 2014a) – seriam as condições e modos de produção de um trabalho artístico, ou seja, as ações e relações implicadas no modo como tal trabalho foi concebido e posto a existir no mundo, incluindo quem e que papéis e trabalhos exerceram cada um dos envolvidos em sua criação/produção, onde o trabalho circula, quais públicos o assistem etc.

Em outras palavras, se é importante defender a separação entre arte e vida, a fim de ter clara a potência do que a arte pode efetivamente oferecer à vida (cf. RANCIÈRE, 2014a, p. 55), cabe lembrar que os modos como um trabalho artístico é produzido pertencem à esfera da vida (não “arte como vida”, mas à vida dos artistas, dos espectadores e das instituições), e muitas vezes podem entrar em contradição com as intenções políticas e as proposições críticas ou propositivas visadas em sua composição e em seu “conteúdo”.

Chamando a atenção para esse ponto, quero salientar que tem sido – em uma cultura que soube separar ideologicamente meios e fins, assim como meio e mensagem – bastante possível e pouco problematizado que, por exemplo, um filme que critica a desigualdade nas relações de trabalho no Brasil reproduza toda a lógica dessa mesma desigualdade na maneira como é produzido (podendo ter, sem que isso venha a ser considerado um problema, uma produção que contrate por baixos salários e em condições precárias os costureiros do figurino, os transportes, ou que faz enorme uso de terceirizações, ou se baseia na total hierarquização das relações entre diferentes artistas envolvidos etc., e que ainda circule e seja distribuído em espaços culturais mantidos por bancos ou em emissoras de TV que sonegam impostos, suportam golpes de estado e manipulação midiática etc.

Isso poderá talvez ser lido pelo leitor como o início de um discurso ingênuo (afinal supostamente não seria possível produzir dentro de um sistema já constituído com modos de fazer muito distintos daqueles já dados por tal sistema, nem seria, também supostamente, o papel dos artistas tentar isso) ou prescritivo. Porém parece-me que ingênuo – e bastante conveniente – é



não problematizar as contradições envolvidas em se produzir um trabalho de arte com qualquer tipo de mensagem ou intenção de problematização política e social (em sentido lato, podendo incluir também a problematização da política do ponto de vista das relações de gênero, dos afetos etc.), baseando, no entanto, sua produção na desigualdade de direitos nas relações de trabalho ou fazendo uso de subvenções vindas de instituições bancárias por exemplo, cujo dinheiro é fruto de relações de espoliação, endividamento, especulação que acumulam tantas razões para serem lidas e pensadas criticamente.

São inúmeros os exemplos dessa contradição: trabalhos e artistas que pretendem apontar ou associar-se a um discurso crítico de opressões e injustiças ligadas à história das relações raciais, econômicas e sociais no Brasil, ou à colonização e extermínio de povos indígenas, feito sob condições que reproduzem e se baseiam em desdobramentos dos mecanismos coloniais (como o subemprego da pessoa que limpa o espaço de ensaio dos artistas, que costura o figurino, do estagiário da companhia etc.); instituições culturais que terceirizam trabalhos, como o de limpeza, ou que contratam trabalhadores “manuais” por valores baixos e jornadas extenuantes de trabalho (às quais eles devem ser gratos, porque, às vezes, ainda têm direito a um plano de saúde popular e estabilidade *um pouco maior* que a de trabalhadores terceirizados); trabalhos cênicos que valorizam e se sustentam em um discurso de liberdade e democracia, mas são produzidos sob a lógica de um autor-patrão reinando sobre um coletivo de artistas-operários que se dispõem a emprestar o corpo para encarnar suas ideias com o máximo de flexibilidade, autossacrifício, disciplina e dedicação (sem horas extras remuneradas nem qualquer outro direito trabalhista).

Pensar que seja problemático quando as relações envolvidas na produção e circulação de um trabalho artístico reproduzem o *status quo* de desigualdades e injustiças que caracterizam a realidade social brasileira não significa supor um ideal que derrube a separação entre arte e vida e que espere da arte tarefas ou potências que não são suas (tal como já amplamente discutido por Rancière nas obras citadas), mas compreender que um trabalho artístico circula em determinada sociedade e que seu processo de produção é um fato social, a ser problematizado tanto quanto os vários

outros fatos sociais que os próprios trabalhos artísticos têm se proposto a problematizar, subverter e provocar.

Assim, a leitura crítica do sentido político das imagens (incluindo aí o texto, a coreografia, a disposição espacial, os recortes do olhar provocados pela luz ou qualquer outro elemento, a narrativa ou não-narrativa, a dramaturgia, a composição, o uso do tempo e os outros elementos que incluem as relações forma-conteúdo, em suas mais diversas acepções) que constituem um trabalho artístico não me parece poder prescindir de uma leitura da maneira como tal trabalho concretamente se coloca na sociedade, a que relações sociais (trabalhistas, raciais, de gênero, de escolarização ou não-escolarização etc.) ele recorre para poder ser produzido.

À guisa de consideração final

Este texto e seu autor são atravessados por grande parte dos problemas e questões aqui levantados. Nesse sentido, a enunciação de contradições, a retomada das ideias de alguns autores que podem questionar e problematizar modos correntes de politização da arte ou certas pretensões de o trabalho artístico superar as dificuldades que a imagem ou o espetáculo em si carregariam, assim como o apontamento crítico dos limites de certas concepções e proposições correntes nos modos de produção e circulação das artes no contexto brasileiro contemporâneo tecidos aqui não pretendem partir de uma posição de superioridade moral ou ética, tampouco da pretensão de terem sido superados. Tratam-se de impasses e contradições que me parecem importantes de serem pensados e examinados e que, neste texto, receberam um esboço inicial, a fim de poderem circular e se transformar pelo encontro e embate com outras percepções, conhecimentos e compreensões das questões colocadas.

Por fim, as reflexões aqui enunciadas pretendem desdobrar-se em outros trabalhos, que explorem alguns outros impasses e temas problemáticos que permearam a reflexão, mas que acabaram não cabendo no escopo desse trabalho atual, tais como a questão da ironia e da sedução e o problema dos limites, hibridações e do fim ou da manutenção de fronteiras entre as linguagens artísticas.



Referências bibliográficas

- ADORNO, T. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Editora Nacional; Edusp, 1971.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BANES, S. **Terpsichore in sneakers**: post-modern dance. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARASCH, J. M. **Theories of art**: from Plato to Winckelman. Nova York: Routledge, 2000.
- CORNAGO, O. Aos nossos inimigos: reflexões sobre o público. **Aspas**, v. 6, n. 1, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v6i1p7-42>.
- DEBORD, G. **A Sociedade do espetáculo**. 2003. Disponível em: <http://www.geocities.com/projetoperiferia>.
- FIGUEIREDO, L. C. **A invenção do psicológico**: quatro séculos de subjetivação 1500-1900. São Paulo: Escuta, 2002.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. O que é um autor?. In: _____. **Ditos e escritos, v. III**: estética – literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- KRAUSS, R. E. **The originality of the Avant-Garde and other modernist myths**. Cambridge: MIT Press, 1988.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, L. Prefácio. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014a.
- _____. **Ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014b.
- _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Recebido em 26/02/2017

Aprovado em 02/05/2017

Publicado em 17/07/2017