

Bordas

Transversalidades discursivas em arte e design

Marcos Beccari &
Felipe Prando (orgs.)



Bordas

Marcos Beccari & Felipe Prando (orgs.)

Bordas

Transversalidades discursivas em arte e design



Rio de Janeiro
2020

BORDAS

TRANSVERSALIDADES DISCURSIVAS EM ARTE E DESIGN

© Áspide, 2020

COORDENAÇÃO EDITORIAL Wandyr Hagge e Daniel B. Portugal

PROJETO GRÁFICO Marcos Beccari

REVISÃO Pedro da Costa Pereira

CONSELHO EDITORIAL

Rogério de Almeida (USP)

Gustavo Silvano Batista (UFPI)

Marcos Beccari (UFPR)

João de Souza Leite (ESDI-UERJ)

Ricardo Cunha Lima (UFPE)

Marcos Veneu (FCRB)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bordas : Transversalidades discursivas em arte e design /
organização Marcos Beccari, Felipe Prando. — 1. ed. —
Rio de Janeiro : Áspide editora, 2020.

ISBN 978-65-992238-0-8

1. Artes 2. Design 3. Design - Aspectos sociais I. Beccari,
Marcos. II. Prando, Felipe.

20-43539

CDD-745.4

Índices para catálogo sistemático:

1. Design visual : Artes 745.4

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

A reprodução parcial deste livro sem fins lucrativos, para uso privado ou coletivo, em qualquer meio impresso ou eletrônico, está autorizada, desde que citada a fonte. Se for necessária a reprodução na íntegra, solicita-se entrar em contato com os editores.

Áspide Editora

Rua Senador Vergueiro 30 apto. 201

Rio de Janeiro, RJ. CEP 22230-001

contato@aspide.com.br

www.aspide.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: atravessamentos marginais Marcos Beccari & Felipe Prando _____	9
ARTE OCUPAÇÃO E COMUNIDADES IMPROVÁVEIS: um namoro-trança Milla Jung _____	15
PLAS AYITI (PROJETO NEON): uma política das imagens Felipe Prando _____	31
REVER O ÍNVISÍVEL: o direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe Marcos Beccari _____	41
NARRATIVAS CURATORIAIS: reflexões sobre exposições de cultura material popular Yasmin Fabris _____	59
O RESGATE DA AURÉOLA: escritos da arte conceitual como narrativas legitimadoras Anderson Bogéa _____	77

FOUCAULT E A VIDA ARTISTA: sobre as artes da existência e o cinismo da arte moderna Priscila Piazzentini Vieira _____	93
O CINEMA ENTRE O REAL E A FICÇÃO: breve excursão sobre a verdade e a mentira na contemporaneidade Rogério de Almeida _____	103
A ESTÉTICA DE MANOEL DE BARROS: nomadismo ameríndio e andarilhamento musical dani-vi viana _____	115
DESIGN E A TEORIA ATOR-REDE: mapeando conexões e controvérsias com foco na alimentação Daniel B. Portugal & Flávia M. C. Soares _____	129
POR UM ARQUIVO TRANSVIADO: notas para uma <i>queerização</i> do design Guilherme Altmayer _____	145
SUJEITOS CONFESSIONAIS E CONDUTAS DE NÃO VERDADE: Foucault, Fanon e a elaboração do sujeito Daniele Lorenzini & Martina Tazzioli _____	159

Do rio que tudo arrasta, diz-se que é violento.
Mas ninguém chama violentas às margens que o comprimem.

— BERTOLT BRECHT

O discurso não é a vida; seu tempo não é o de vocês.

— MICHEL FOUCAULT

APRESENTAÇÃO

atravessamentos marginais

Marcos Beccari & Felipe Prando

Este livro resulta de encontros marginais, na literalidade do caminhar pelas margens, do habitar as adjacências e, com sorte, encontrar rastros perdidos que cruzam as bordas. É, antes de tudo, uma prática sutil e sem alarde de infiltração pelas beiradas de certas paredes naturalizadas e desgastadas.

Como se sabe, as infiltrações, recorrentes em antigas edificações, não escolhem lugar nem hora para existirem e aparecem com maior frequência em ambientes que não costumam chamar a atenção. Com o tempo, ali, onde não se presta atenção, as águas da chuva e as que escapam de encanamentos criam rachaduras, fissuras e trincas que estabelecem os desvios necessários para seguirem fluindo.

Este livro brota do espaço deslocado por onde fluem os diálogos dos autores e autoras aqui reunidos. São docentes e pesquisadores(as) que transitam por um não lugar¹ que, desde 2018, tem abrigado trabalhos e conexões entre os(as) membros(as), buscando novas formas na troca e circulação de ideias de maneira mais aberta e arejada.

1 Até o momento (entre 2018 e 2020), após três solicitações formais, ainda não nos foi permitido formalizar o Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design da UFPR (<http://nedad.ufpr.br/>) junto ao diretório do CNPq. Isso porque, aos olhos da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFPR, responsável pelo cadastro de grupos de pesquisa, não há clareza de que nossas pesquisas sejam científicas, uma vez que ainda não foram financiadas por órgãos de fomento — o que também não é por falta de pleito.

Aqui assumimos, com efeito, o desconcerto como ponto de partida² e as infiltrações como um profícuo modo de pensar, aceitando-as e contribuindo no seu itinerário. Nesse sentido, em vez de pintar a parede para esconder as manchas, trata-se de emoldurar as manchas. Em vez de evitar os tantos odores diferentes, respirá-los com gosto. No lugar de revestir os pisos, arrancá-los até chegar ao solo terroso. Criar poças d'água e festejar a cada curto-circuito.

Certas bordas indisciplinadas, insuspeitas e amiúde confinadas à fugacidade dos corredores, tensionam a mera reprodução de conhecimento para instigar sua efetiva produção e procriação. Claro que, todavia, não podemos nos furtar de assumir diariamente as destinações burocráticas segundo seu caráter adventício, preterindo-as em favor de uma espécie de recalitrância em relação ao acabrunhamento suscitado por essas mesmas destinações. Isso porque, como insiste Paul B. Preciado, “nenhum instrumento de dominação está a salvo de ser pervertido e reapropriado”.³ De sorte que as bordas, ao mesmo tempo em que resultam dos espaços por elas delimitados, também têm o potencial de conectá-los, expandi-los e reconfigurá-los.

Foi nesse espírito que conseguimos mobilizar, nos últimos anos, alguns e algumas colegas que transitavam pelos arredores do que viemos a chamar de “Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design UFPR”. A noção de “discurso” foi desde o início adotada de maneira deliberadamente imprecisa, seguindo os rastros de uma fonte perdida: do latim *discursus*, participio passado de *discurrere*, discurso significa literalmente “correr ao redor” (*dis-*, “fora”, *currere*, “correr”); convencionalmente, é o ato de correlacionar; e, metaforicamente, trata-se de “lidar com um assunto por vários pontos de vista”.

Então, mais do que uma delimitação temática ou de objeto de estudo, o termo “discursivo” indica a postura transversal e movente de pesquisadores(as) que, por acaso, transitam entre a arte e o design. Mais precisamente, o grupo tem se direcionado à investigação e à discussão, com ênfase na reflexão filosófica e crítica, dos processos de produção, circulação, materialização e subversão de sentidos e valores que circunscrevem a visualidade contemporânea. Atuando em parceria com os grupos de pesquisa DEMO: Design, Epistemologia e Moralidade da ESDI/UERJ, e

2 Ver: Schwarz, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 9-31.

3 Preciado, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1, 2017, p. 98.

Lab_arte: Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura da FE/USP, o nosso grupo é constituído por cinco pesquisadores (além de nós, Marcos e Felipe, que coordenamos o grupo), quatro colaboradores nacionais, dois colaboradores internacionais e mais de uma centena de participantes cadastrados em nosso site. O grupo abriga atualmente três pesquisas em andamento, além de já ter publicado, em associação com outros grupos de pesquisa, duas antologias de artigos no Portal de Livros Abertos da Universidade de São Paulo⁴. Ademais, o grupo promove regularmente encontros abertos ao público e organiza algumas disciplinas ofertadas no PPGDesign/UFPR, bem como palestras e outros eventos esporádicos com convidados externos à UFPR.

A presente coletânea é a primeira publicação de nosso grupo, uma vez que os textos aqui reunidos resultam direta ou indiretamente dos encontros ordinários que organizamos desde 2018,⁵ abarcando também as contribuições de pesquisadores(as) externos que colaboram com o grupo. Antes de apresentar cada capítulo, devemos ainda pontuar que, em seu conjunto, este livro tem o objetivo de dar vazão às infiltrações que atravessam as bordas institucionais. Escoamento este que expressa: sim, é possível desenvolver um trabalho denso de produção de conhecimento que atravessa as bordas disciplinares.

Não se trata aqui de mais um exercício inter, multi ou transdisciplinar (dentre outros rótulos bem “disciplinados”), e sim de um esforço *não disciplinar*.⁶ Ou seja, o que nos move é o desafio de deslocar e embaralhar os perímetros disciplinares. Poder olhar de outro lugar, talvez de ponta-cabeça. Juntar os pontilhados sem pretender encontrar uma coerência. Romper os fios e recolher alguns dos restos que se dispersam no chão acadêmico, produzindo a partir disso, com rigor teórico e metodológico, investigações “discursivas” cada vez mais incisivas, cirúrgicas e cortantes.

4 Ver: Rozestraten, Artur; Beccari, Marcos; Almeida, Rogério de. *Imaginários Intempestivos: Arquitetura, Design, Arte & Educação*. São Paulo: Editora FEUSP, 2019; Willms, Elni Elisa; Almeida, Rogério de; Beccari, Marcos. *Diálogos entre arte, cultura e educação*.

São Paulo: Editora FEUSP, 2019. Ambos os livros estão disponíveis em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br>>. Acesso em junho de 2020.

5 Todos os nossos encontros e eventos estão registrados em: <<http://nedad.ufpr.br/atividades/>>.

Acesso em junho de 2020.

6 Ver: Beccari, Marcos. “Arte e design sob outros critérios”. In: _____. *Das coisas ao redor: discurso e visualidade a partir de Foucault*. São Paulo: Edições 70 / Almedina, 2020, p. 95-118.

Abre este livro o capítulo “Arte ocupação e comunidades improváveis: um namoro-trança”, em que Milla Jung (FAP/UNESPAR) relata algumas das práticas artístico-comunitárias que realizou nas escolas ocupadas do Paraná em 2016, proposições que inventam modos de organização e apontam uma resposta possível à crise da imagem(ação).

Em “*Plas Ayiti* (Projeto Neon): uma política das imagens”, Felipe Prando (UFPR) analisa a obra *Plas Ayti*, da artista Milla Jung, destacando a política das imagens ali articulada, uma política que restitui um saber histórico no qual a imagem e o sujeito que a olha se constituem mutuamente.

Em “Rever o invisível: o direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe”, Marcos Beccari (UFPR) propõe, a partir dos autores nomeados no subtítulo, um recuo teórico em torno da noção de “direito de olhar” enquanto enfrentamento à pretensão não posição de “ver sem ser visto”, e também como reivindicação de uma posição nas lutas de como ver.

O quarto capítulo, de Yasmin Fabris (UFPR/Universidad de Chile), problematiza certas “Narrativas curatoriais: reflexões sobre exposições de cultura material popular”, mostrando como os sistemas simbólicos impregnados em exposições são amiúde diluídos em favor do argumento curatorial.

Na sequência, em “O resgate da auréola: escritos da arte conceitual como narrativas legitimadoras”, Anderson Bogéa (FAP/EMBAP/UNESPAR) traça uma genealogia, em sentido lato, e assinala a dimensão político-performativa da “função de manifesto” de certas narrativas legitimadoras da arte.

Por sua vez, Priscila Piazzentini Vieira (UFPR) retoma e correlaciona, em “Foucault e a vida artista: sobre as artes da existência e o cinismo da arte moderna”, duas reflexões do filósofo francês: aquela da elaboração da subjetividade de antiga a partir de uma “vida como obra de arte”, e a sobre as ressonâncias do cinismo antigo na “vida artista” e na arte moderna.

Rogério de Almeida (FE/USP) apresenta, no capítulo “O cinema entre o real e a ficção: breve excursão sobre a verdade e a mentira na contemporaneidade”, uma reflexão hermenêutica acerca das potencialidades da ficção fílmica para a compreensão da atual proliferação de informações falsas.

Em “A estética de Manoel de Barros: nomadismo ameríndio e andarilhamento musical”, dani-vi viana (FE/USP) entrelaça a poética barreana e a cosmovisão dos povos ameríndios, depreendendo de uma tal consonância algumas notas musicais para uma educação da sensibilidade.

Em seguida, Daniel B. Portugal e Flávia M. C. Soares (ESDI/UERJ) analisam, no capítulo “Design e a teoria ator-rede: mapeando conexões e controvérsias com foco na alimentação”, a querela sociopolítica entre duas instituições dedicadas à alimentação popular, demonstrando com isso a relevância da abordagem de Bruno Latour para esse tipo de investigação.

Já em “Por um arquivo transviado: notas para uma *queerização* do design”, Guilherme Altmayer (PUC-Rio) parte dos estudos *queer* para salientar, no campo do design, o papel insurgente da construção de arquivos para a salvaguarda de memórias estético-políticas dissidentes ou transviadas.

Encerra este livro o capítulo “Sujeitos confessionais e condutas de não verdade: Foucault, Fanon e a elaboração do sujeito”, em que Daniele Lorenzini (University of Warwick) e Martina Tazzioli (University of London) exploram as relações entre a constituição dos sujeitos e a produção da verdade tanto nas sociedades ocidentais modernas quanto nos espaços coloniais. Dando especial atenção às atuais políticas de não reconhecimento dos refugiados, Lorenzini e Tazzioli sustentam que a injunção para o sujeito dizer a verdade sobre si mesmo é um campo de batalha em aberto, no qual se atualizam tanto as estratégias de colonização quanto as de decolonização.

O que todos os capítulos desta antologia expressam de algum modo é que vivemos um tempo de resistência. Talvez já não se trate mais de grandes revoluções, e sim do tempo lento das *infiltrações germinais* — no contrapelo, no arrepio e pelas margens. Por mais breves e raros que sejam, ao menos no ambiente acadêmico, os momentos de cultivar tal sorte de infiltração são instantes iminentes. Temos em vista, por exemplo, a surpresa que, apesar de tudo e de todos, ainda nos causam as respostas dos(as) estudantes aos desafios, às leituras, às orientações, numa imensa abertura para o inusitado. Ou a coragem e a ousadia daqueles e daquelas que, incansavelmente, levam a cabo suas pesquisas de mestrado e doutorado sem vislumbrar qualquer horizonte minimamente estável. Nada disso aparece no Lattes, na sala de aula ou nas reuniões departamentais. Mas, ao mesmo tempo, é onde de fato ocorre o trabalho lento e laborioso da produção de conhecimento.

Não é preciso manejar bisturis ou tubos de ensaio para conduzir pesquisas sérias. A validação do que fazemos e investigamos ocorre a partir de novas indagações, no deslocamento das respostas, na invenção de outro lugar

a ser explicitado e explorado. Qual é o lugar que miramos? As bordas. Aquele encontro no corredor, às vezes um esbarrão. Aquelas conversas em que, quem sabe, nossos pensamentos se encontram, se tocam, se imiscuem. Aquela leitura accidental de um texto, ou de uma única linha, que finalmente nos esclarece o ontem, o hoje, o que somos. Estremecimentos e colisões. Entre a frieza dos *slides* e a superficialidade dos *chats* remotos, lá onde reinam uma ordem, um discurso, restam à espreita a crítica e a subversão. As bordas são os lugares em que as palavras podem surtir efeitos, ainda que no decurso de alguns anos ou décadas. Como infiltrações nas paredes.

Eis o tempo lento da resistência. Uma resistência pela leitura, pela escrita, pelo cultivo do tempo presente, aprisionados que somos em nossa história, desconfiando, porém, de que essa história sempre pode tomar um outro rumo. E que, nesse caso, talvez o mais decisivo nunca ocorra de forma imediata e impositiva. Tudo começa pelas margens, pelo demorar de cada gota que escorre no interior da infiltração. As bordas podem ser estreitas, mas não impedem encontros povoados por gente daqui e dali. Encontros marginais que, como este livro se propõe a materializar, às vezes produzem efeitos tão duradouros quanto não previsíveis. É mesmo possível? Quem sabe já esteja sendo.

Curitiba, junho de 2020.

ARTE OCUPAÇÃO E COMUNIDADES IMPROVÁVEIS

um namoro-trança

Milla Jung¹

O que se passa entre os corpos numa ocupação
é mais interessante que a própria ocupação.

— *Tiqqun*

Este texto pretende esboçar algumas considerações sobre o trabalho colaborativo Arte Ocupação, realizado em 2016 nas escolas ocupadas no Paraná e que acabou por se tornar a tese de doutorado intitulada *Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização*, defendida em poéticas visuais na ECA/USP em 2018. Se no ponto de partida do projeto insistiam as perguntas sobre como se instaura uma proposição de forma que circunscreva sua própria zona de reflexão e como, desse lugar, pode estabelecer uma relação de alteridade com o espectador, na sua finalização percebeu-se o inusitado, o especta-

dor passou a ser ele mesmo o produtor e a alteridade foi o agente de um processo relacional provocado pela construção dessas conjunturas artificiais — na presença comum de artistas e ocupas que estabeleceram uma prática artística no seio de um fato político. Assim, nossa narrativa apresenta o processo que possibilitou a invenção de modos de ser, mesmo que por breves períodos, um *nós* e que, num cálculo mais amplo, dinamizou as ocupações com ação, movimento e invenção de modos de organização.

1 Artista, pesquisadora e professora da Universidade Estadual do Paraná, campus Curitiba II (FAP/UNESPAR). Doutora em poéticas visuais pela USP e mestre em história e teoria da arte pela UDESC. Investiga questões sobre imagem e esfera pública a partir da relação entre práticas artísticas e espaços sociais. E-mail: millajung@gmail.com.



Fig. 1: Documentação Arte Ocupação. Foto: Milla Jung, 2016.

Assimiladas algumas ferramentas e inventadas outras, o que os alunos secundaristas fizeram nas ocupações de 2016 foi montar de forma bastante orgânica e horizontal um novo modo de atuar na política, resgatando o espaço público como esfera pública. Articulando as questões práticas a partir de um modelo colaborativo de gestão, que se delineou nas assembleias, jograis, aulas públicas, manifestações, tarefas diárias, arrumações e consertos das escolas, na execução da segurança e num sistema de comunicação, os secundaristas rapidamente ganharam autonomia, que se refletiu na aquisição de um determinado vocabulário político, novo e instituinte. Nesse campo de disputa cultural, as ocupações ressignificaram a noção de *cidadania*, e tornaram visível o surgimento de outros sujeitos políticos, resultantes das políticas de redistribuição de renda, os chamados “desorganizados”² — sujeitos culturais, de nenhum partido ou instituição, que até então não se viam representados.

Essa ressignificação, para Peter Pál Pelbart, diz respeito a inventar modos inaugurais de vida, abrindo um

2 Bentes, Ivana. “A última maçã do Paraíso”. *Revista Cult*, 24 out. 2016. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-ultima-maca-do-paraíso/>>. Acesso em abril de 2020.

campo de possíveis, criando novas formas de resistência e ação quando o trivial passa a ser intolerável.³ A inflexão possibilitada por essa “outra geografia da conflitualidade”,⁴ na qual a potência psicopolítica recusa as formas de vida disponíveis, mostrando o esgotamento frente à noção de produtividade, consumo e representatividade política, abre esforços, linhas de força e desejo para o novo: o novo como dispositivo de imaginação social e política.

Foi esse o contexto no qual a proposição *Arte Ocupação*, por meio de intervenções diretas, realizou oficinas, ações, relatos, debates, roteiros, entrevistas, traduções de textos, reuniões e finalmente produziu trabalhos, audiovisuais e sonoros, constituindo uma rede de ações/situações que problematizaram a experiência desse agrupamento voluntário que são as ocupações.⁵ Compreendendo que o que esta dinâmica funda se refere ao que entendemos como *prática modal*, referencial conceitual baseado nas ideias do artista, teórico e político Marcelo Expósito⁶ — que trata estrategicamente de tornar o lugar de encontro

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

4 Ibidem.

5 No segundo semestre de 2016, as ocupações secundaristas emergem rapidamente e tomam o país tornando-se o palco da maior onda de protestos de estudantes secundaristas do mundo. Sem a cobertura da mídia, mas com pautas definidas (contra o desmonte e a precarização do ensino público, que inclui a aprovação da PEC 241, a qual congela os investimentos públicos por 20 anos, contra uma reforma do ensino médio proposta e organizada por agentes de instituições privadas da educação, contra a proposta de “Escola sem partido”, entre outras), os secundaristas posicionam-se e tornam-se protagonistas da luta em nome do sistema público de educação. Na esteira das insurgências de junho de 2013 (que começou com o movimento Tarifa Zero contra o aumento no preço do transporte público), e das ocupações nas escolas secundaristas de São Paulo em 2015 (que tinham

outras pautas, estaduais, como, por exemplo, a reorganização escolar executada por Geraldo Alckmin e a Máfia da Merenda), as ocupações de 2016 espelharam também movimentos revolucionários internacionais, tais como a Primavera Árabe, que aconteceu no Oriente Médio e no Norte da África a partir de 2010 e depunha contra as condições de vida e as ditaduras políticas de países daquelas regiões, o movimento Occupy, de 2011, em Manhattan, nos Estados Unidos, que depunha contra o poder financeiro e o responsabilizava pela crise mundial e pela discrepante desigualdade social, ou ainda o 15-M, também chamado Indignados na Espanha, de 2011, que reivindicava mudanças radicais no aparato democrático e na representação política daquele país.

6 Marcelo Expósito é um artista, teórico e crítico de arte, professor, curador, tradutor, ativista e político espanhol, com vasta produção artística (videográfica, de música experimental e suportes variados). É professor e codiretor acadêmico do

Programa de Estudos Independentes (PEI) do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e professor associado na Faculdade de Bellas Artes da Universidade de Castilla-La Mancha, em Cuenca. Cofundou e coeditou a *Revista Brumária*, entre 2002 e 2006, e participou das redes Universidade Nômade e Conceptualismos del Sur. Entre suas principais investigações, estão a relação entre arte e política na Espanha a partir dos anos 1960, narrativas não hegemônicas da arte como reconfiguração da cartografia vigente, reformulações das tradições estéticas a partir de desbordamentos institucionais, produção cultural, ativismo e cinema experimental e político. Militante e ativista, participou do movimento de insurgência antimilitarista, do movimento antiglobalização, das redes europeias contra a precarização e das plataformas cidadãos Movimento 15-M, Democracia Real Já e a PAH (Plataforma dos afetados pela hipoteca). Atualmente é o 3º deputado da mesa do Congresso pelo partido En Común Podemos, na Espanha.



Fig. 2: Documentação Arte Ocupação. Foto: Milla Jung, 2016.

entre arte e outras disciplinas um território instituinte⁷ onde saberes e competências são disponibilizados em favor de construir algo para o bem comum, inventando novos modos de organização — convidamo-nos, nós artistas, para estarmos juntos nas ocupações assumindo-as como um *namoro-trança*.

Um *namoro-trança* que rebate transversalmente, teorizando sobre os “agenciamentos heterogêneos que conectam atores e recursos do circuito artístico com projetos e experimentações que não se esgotam dentro de dito circuito, mas que se estendem para outros”,⁸ e no qual as três partes se atravessam — o Arte Ocupação, as ocupações e as práticas modais — para coincidir num processo comum, de onde surgem efeitos que reverberam em diferentes esferas — a arte, a política, o ativismo — ao mesmo tempo em que se articulam com a produção social.⁹

7 Tomando a noção de instituinte como “o exercício da crítica como uma condição necessária daquelas práticas que operam contra as formas atuais de governabilidade sem se limitar exclusivamente a apontá-las ou desmascará-las, mas extraindo consequências daquilo que Foucault chama o ‘não querer ser governados dessa forma’”. Citado por Expósito em: Expósito, Marcelo et al. *Producción Cultural y prácticas instituyentes*: Líneas de ruptura en la crítica institucional. Coleção Mapas, nº20. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p. 17.

8 Ibidem.

9 Raunig, Gerald. “La industria creativa como engano de masas”. In: Expósito, Marcelo et al. *Producción Cultural y prácticas instituyentes*, op. cit., trad. minha.

Nessa operacionalidade armaram-se as perguntas cruciais que circundaram nosso campo de ação: como fazer para que, no processo de conjugação entre diferentes circuitos, um campo não neutralize nem estetize o outro, abolindo o que seria a finalidade comum a ambos, a dizer, a convocação à experiência pública e ao exercício de alteridade? Neste aspecto é possível sugerir um desborde que desfaça a própria noção de campo e constitua um território ainda não nomeado e por isso mesmo dinâmico e em expansão?

Levando em conta essas questões, o Arte Ocupação ocupa as ocupações percebendo-as por meio do que chamamos de “condição-ocupação”, termo que especifica o tempo além do fato histórico, mas em sua possibilidade de ser um dever de cada sujeito ali implicado. Trata-se de uma condição da qual surgem os embates que traçam a cartografia de nossa experiência, a dizer, a *transformação da dimensão psicológica* do sujeito que participa de uma ocupação. Dessa “condição-ocupação” surge um novo léxico que fundamenta a sequência do trabalho.

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

O Léxico

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

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

Dessa percepção, nasce uma outra questão que nos interessa nesse processo, que é a da apropriação do desejo como força de ação. Esse *desejo-ação* é enfim o que articula a potência das ocupações como acontecimento, não puramente como fato histórico, mas fundamentalmente como a inscrição efetiva, a médio e a longo prazos do *ser-político*. Nesta matemática comum, constitui-se o nosso assunto das ocupações, ou assim dizendo, a sua voz. Uma voz que atua como o elo entre o eu e o outro, veículo de alteridade, que impõe-se como fala, segundo a qual “dizer é agir”¹⁰ e por isso designa-se como um espaço de alteridade.

AS PROPOSIÇÕES

As imagens propositivas, que surgem no Arte Ocupação, reorganizam os modos de produção quando nascem deste novo léxico, no qual seus produtores estão implicados com uma fala-devir. E na medida em que não correspondem à *imagem-estereótipo*, isto é, “quando a imagem circula amputada de seu contexto, como modo de vida que se oferece para ser consumido”,¹¹ desfazem as correlações de forças dadas na esfera pública e introduzem modos mais democráticos de ocupar esses espaços. Para Rosalyn Deutsche, um espaço político de apresentação pública está condicionado a ser realmente público somente na medida em que se oferece como um espaço de alteridade.

Propondo uma desnaturalização do plano discursivo e político e uma reflexividade capaz de questionar o sujeito sobre suas certezas, as imagens propositivas do Arte Ocupação almejam responder ao que Deutsche nomeia de *imagem-crítica*, imagens que abrem um novo tipo de relação significante no espaço de interatividade entre a imagem e o sujeito que a olha, “forçando-o a outros modos de ver e a se construir pelo mesmo objeto diante do qual anteriormente afirmava uma distância”.¹²

10 Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 56 (Coleção Portátil, nº 27).

11 Colectivo Situaciones. “Inquietudes en el impasse”. In: _____. *Conversaciones en el impasse*. Dilemas políticos del presente. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2009, p. 59, trad. minha.

12 Deutsche, Rosalind. *Agorafobia. Quaderns portàtils*, MACBA, Barcelona, s/ ano, p. 30. Tradução para o português.



Fig. 3: Documentação Arte Ocupação. Foto: Milla Jung, 2016.

A primeira proposição realizada foi a oficina “Imagin(Ação) Narrativas poético-políticas para estados de crise. Atelier-oficina para manifestações-exposições-ópera”¹³ que consistia em refletir sobre o que a arte podia oferecer num momento de impasse. Partimos da premissa de que os movimentos político-sociais, antiglobalização na Europa, a resistência latino-americana e os artistas brasileiros na ditadura militar tinham acumulado um conhecimento no campo da arte que precisava ser compartilhado. Nossa primeira intenção era a de

13 As escolas onde ocorreram as oficinas são as seguintes: em Pinhais, no Paraná, a Escola Castelo Branco; em Curitiba, o Colégio Estadual do Paraná, a Escola Lysimaco Ferreira da Costa, a Escola Estadual Loureiro Fernandes, o Instituto de Educação do Paraná, o Colégio Estadual Professor Algacyr Munhoz Maeder; e também em Curitiba, na Universidade Federal do Paraná, o Departamento de Artes (DEARTES) e o Departamento de Comunicação (DECOM).

produzir as imagens (fotos, cartazes, fantasias, espelhos) que formatariam uma Manifestação Ópera englobando várias escolas ocupadas de Curitiba e região. Porém, muito rapidamente, compreendemos que nossa expectativa (a dos artistas e não a dos ocupas) sobre a Manifestação Ópera já era preenchida em cada oficina, em cada relato em que a narrávamos. A necessidade de estar nas ruas passou, além de haver certa impossibilidade prática, e entendemos que o *acontecimento imaginário* daquela manifestação bastava, pois as narrativas sobre a manifestação, por si só, já impregnavam os ocupas de vontade e desejo de ação.

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

Na proposição “Mato” a potência do desejo tremula, estremece, enfurece, exaspera, em humores, para a explanação do papel da dimensão cultural nos processos de individuação psicológica e coletiva. Ana Júlia Ribeiro (da ocupação da Escola Senador Manuel Alencar Guimarães, de Curitiba, que discursou no plenário da Assembleia Legislativa do Paraná em defesa das ocupações secundaristas, em 10/2016) representa uma espécie de erva daninha, erva que insiste em aparecer nos terrenos mais aparentemente estáveis, destituindo a forma dada de sua condição homogênea. É *mato* na medida em que pode ser pensado como aquilo que, como pontua Henry Miller, só existe entre espaços não cultivados, que preenche os vazios, crescendo entre, no meio de outras coisas: “A flor é bela, o repolho é útil, a papoula enlouquece. Mas o mato é transbordante, é uma lição de moral”.¹⁴ Assim, Ana Júlia aparece com uma força que nasce dos subterrâneos e que convoca uma nova dinâmica para as coisas dadas, *corpo-vibrátil*¹⁵ em estado nascente.

14 Miller, Henry *apud* Jacques, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas* através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011, p. 141.

15 Rolnik, Suely. *Cartografia sentimental, transposições contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007.



Fig. 4: *Still de Mato*, vídeo em tela plana de TV com fone de ouvido, 3'46", 2018.

O mato sempre escapa ao projeto; ele cresce onde não se espera, instaura a surpresa. Ao contrário do calque — que reproduz, repete as formas ou os espaços conhecidos —, o mato cria outros novos, formando cartas sempre mutáveis. Uma cartografia da desterritorialização, do transbordamento, do escoamento ou da infiltração. O mato forma encaves, territórios vegetais, como é o caso das ervas ditas daninhas.¹⁶

Uma política de natureza rizomática, não de estrutura binária, como a convocada pela dinâmica das ervas daninhas, uma *micropolítica*. A micropolítica refere-se às questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva.¹⁷ Uma política que condicionalmente desestabiliza o mapa e constitui impensáveis cartografias e que, reorganizando os modos de ser e de estar, organiza também os modos de produção.

É desse modo que ali, na *condição-ocupação*, pensamos que se forma uma resistência ativa ao estado radical do neoliberalismo. Não porque o neoliberalismo impeça a ativação desse estado de invenção constante (ou de qualquer produção cultural), pois, ao contrário, o incentiva — para dele se apropriar, como aponta Rolnik, em “Furor de

16 Jacques, Paola Berenstein. *Estética da ginga*, op. cit., p. 142.

17 Rolnik, Suely. *Cartografia sentimental, transposições contemporâneas do desejo*, op. cit.

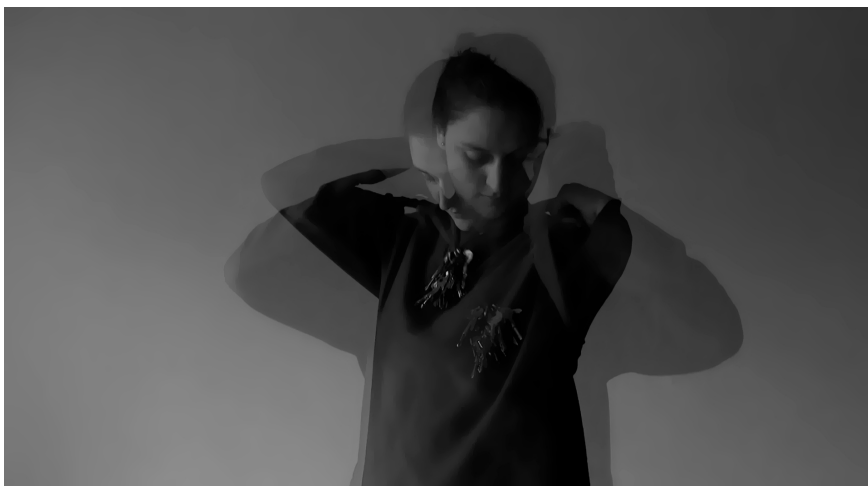


Fig. 5: *Still de Colar de Chaves*, 2'31", 2018.

arquivo”, incorporando-o a seus desígnios, destituindo-o de suas potências singulares e denegando os conflitos que essa construção necessariamente implicaria¹⁸ — porque as ocupações expõem o sujeito a novas experiências, não só de modo consciente, mas também de modo inconsciente — vivido no próprio corpo — acabando por liberar imagens e potencializar mudanças singulares. O Arte Ocupação faz desse processo a sua matéria e tenta pôr em prática o que nomeamos como *prática modal*.

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

18 Rolnik, Suely. Furor de arquivo. *Revista Arte & Ensaios*, PPGAV EBA-UFRJ, v. 17, n. 19, 2009, p. 99.

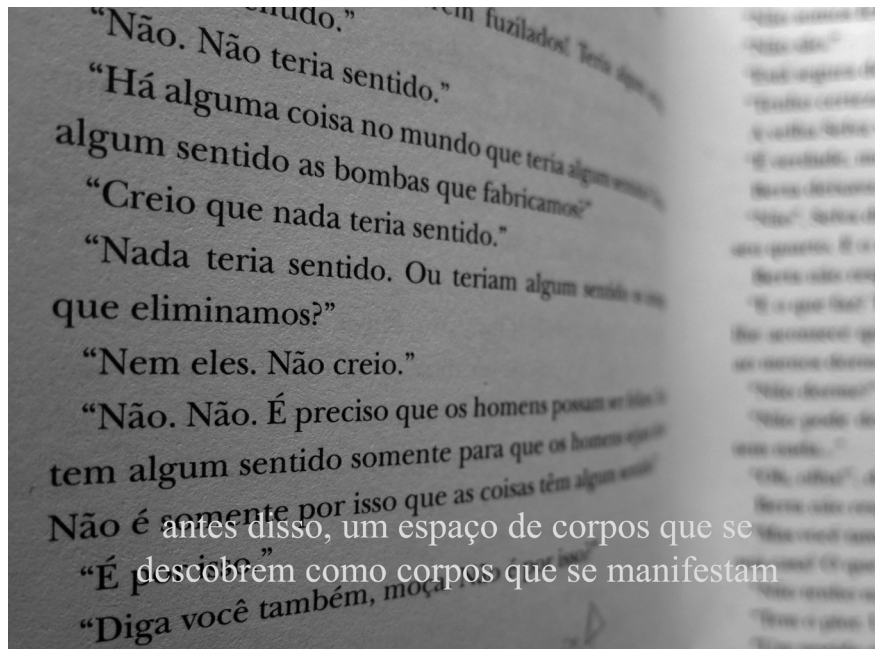


Fig. 6: *Still de Corpos que se descobrem como corpos que se manifestam*, instalação audiovisual, 4'17", 2018.

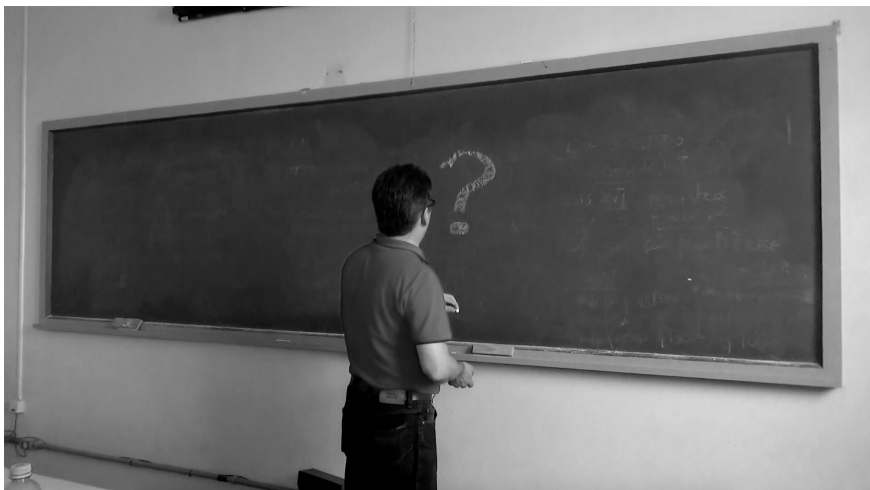


Fig. 7: Still da instalação multimídia *A Revolução Francesa*, 6'32", 2018.

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

Em *A Revolução Francesa* a voz é também o que escapa e serve como laço entre *desejo-ação* e mundo. Professor Gasparetto, encenando a si mesmo, engaja o corpo numa *toma da palavra*, como coloca Zumthor, esta uma “necessidade vital de revanche”.¹⁹ Num não querer estar só com aquilo que pulsa, ou num querer transmitir aquilo que sabe que sabe.

Jogral é uma proposição sonora que foi realizada no dia 1º de abril de 2017 no pátio e no auditório da Reitoria da UFPR por cerca de trinta pessoas, as quais tinham estado direta ou indiretamente envolvidas com as ocupações no Paraná. É baseado em três fontes diferentes: o jogral falado pelos alunos que ocuparam o Núcleo Regional de Educação em Curitiba (no dia 31/10/2016, em reação à determinação da Justiça de reintegração de posse e desocupação de vinte e cinco

19 Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*, op. cit., p. 19.

escolas estaduais), um trecho do poema “Primeira manhã” de *As quatro manhãs* (1915-1945) do artista e poeta português Almada Negreiros e alguns trechos do *Manifesto Anarquista do grupo Tiqqun — Órgão Consciente do País Imaginário*.²⁰

<i>Nós, do movimento estudantil, Nós, do movimento estudantil, estamos aqui hoje estamos aqui hoje ocupando ocupando...</i>	<i>Em vinte anos, a gente teve tempo pra ver. A gente entendeu direitinho. A gente viu, entendeu. entendeu. Os métodos e os objetivos. Os métodos e os objetivos. O destino que ELES reservam para nós. que ELES reservam para nós</i>
<i>Quando eu cheguei devia ser tarde, Quando eu cheguei devia ser tarde,</i>	<i>E o que ELES nos negam. O que ELES nos negam O estado de exceção. As leis que colocam a polícia, a administração, a magistratura acima das leis.</i>
<i>já tinham dividido tudo já tinham dividido tudo pelos outros e seus descendentes. pelos outros e seus descendentes. tudo medido, dividido tudo a régua e compasso...</i>	<i>COMO FAZER? Não o que fazer. Como fazer? COMO desertar?</i>
<i>...Acabou-se a resistência passiva, o exílio interior, o conflito por subtração, a sobrevivência. A gente tá recomeçando.</i>	<i>O que se passa entre os corpos numa ocupação é mais interessante que a própria ocupação!</i>

Fig. 8: Trecho de Jogral, proposição sonora, 2017-2018.

A atualização de uma leitura de caráter intertextual — na qual cada texto aponta para o outro reciprocamente e conjuntamente absorvem os diferentes sentidos — com os fatos cotidianos e o cruzamento do lírico, do poético e do político, falados como jogral, visou ampliar o imaginário dos participantes, fato este que está intrinsecamente ligado à formação de públicos. Estes três textos, com diferentes origens e datas distantes entre si, abordam a mesma questão e sobrepô-los também pretendeu ser um modo de atualizar os versos de Almada Negreiros e do Manifesto do *Tiqqun* em relação aos fatos políticos atuais do Brasil.

20 *Tiqqun* (palavra hebraica que significa redenção) é um coletivo francês de ativistas insurgentes (composto por intelectuais anônimos) que surgiu em 1999 a partir da publicação de textos e revistas dedicados aos “exercícios de metafísica crítica”, nos quais o argumento central era “recriar as condições para uma comunidade outra”, dado que o sistema neoliberal só tem a oferecer ao humano seu esgotamento. Suas principais publicações têm como subtítulos: *Órgão Consciente do Partido Imaginário / Exercícios* ▶

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

É desse modo que as proposições tentam apontar os atravessamentos que organizam a experiência e colocam as ocupações como laboratório de *imagem(ação)*²¹ no mundo. Como diz Deleuze, em entrevista a Toni Negri,

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. É no nível de cada tentativa que se avalia a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle.²²

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

CONSIDERAÇÕES

Gostaríamos de destacar que entre as linhas de força geradas pelo Arte Ocupação, a constituição de um vocabulário comum que abarca as experiências vivenciadas na *condição-ocupação* pode ser tomada como eixo principal.

► *de Metafísica Crítica e Órgão de ligação no seio do Partido Imaginário / Zona de Opacidade Ofensiva.* Considerados terroristas pelo governo francês pelo teor revolucionário, anarquista, esquerdista e comunista de seus textos, o grupo dissolveu-se em 2001 após os atentados ao *World Trade Center*. O diagrama *Como fazer?* foi escrito para ser publicado na Itália, na primavera de 2001, e foi somente recentemente traduzido para o português pelos artistas Fabio Tremonte, Fernando Scheibe e Kamilla Nunes, em Florianópolis e São Paulo em dezembro de 2016. Disponível em: <https://issuu.com/fabiotremonte/docs/diagrama___o-tiqun/>. Acesso em abril de 2020.

21 O conceito de “imagem(ação)” é tomado neste texto como suporte da força inquietante do desejo que, quando despertado, “faz agir”. Imaginar é estar em movimento, imagem(ação) é movimento e causa.

22 Deleuze, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

Encontrar este vocabulário, pô-lo em prática e mantê-lo vivo foram desafios para este período de imersão. Palavras-conceitos que nascem da prática e de sua observação atenta — *transformação da dimensão psicológica, arquitetura-situação, fala-posição, estar-ali, desejo-ação* e *ser-político, voz* — montam o léxico a partir do qual as proposições se constituem e nascem para o mundo. Em nossa perspectiva, isso muda o patrimônio incorporado às ocupações, assegurando a continuidade deste debate num âmbito menos eventual/documental e mais existencial/reflexivo, alterando o modo de perceber e de viver esses momentos de embate, não só com suas diretrizes objetivas, mas principalmente pelo seu teor subjetivo e transformador. Matéria em expansão que repercute em mesas de debate, oficinas, disciplinas universitárias, monografias e outros trabalhos acadêmicos, nas práticas artísticas, e também no debate teórico sobre as artes visuais, manifestações políticas e ocupações de maneira geral. A prática modal com seu vocabulário instituinte encadeia novas associações na medida em que se torna a estrutura para este corpo de pensamento e reafirma o papel da arte como ação no mundo e como construtora de imaginários críticos.

Essa expansão vocabular diz ainda respeito à construção de uma realidade própria, pois “tal como os peixes num aquário dependem da qualidade da água em que estão imersos, nós dependemos da atmosfera cultural existente a cada momento e daquela que soubermos produzir”.²³ Independentemente do Arte Ocupação, as ocupações já são isso, sem dúvida, mas o respectivo *namoro-trança* — entre práticas modais, ocupações e Arte Ocupação — operou como dispositivo catalisador nesse processo.

Dito isso, é importante dar-se conta de que no Arte Ocupação os vínculos, ou o nível de engajamento pretendido, foram menos contínuos que o imaginado. Não cabe analisar socialmente quais suas razões, e nem generalizar isso como traço identitário, mas cabe assumir uma fragmentação dos movimentos sociocomunitários e artísticos, o que de modo geral poderia sugerir uma menor aderência aos projetos, ao menos se compararmos com a Espanha, onde movimentos insurgentes, cooperativas, movimentos vicinais, entre outros, são amplamente sustentados e agenciados pela comunidade. Não é de se estranhar, é claro, que nesse momento no Brasil — o país das Américas que segundo a Anistia Internacional mais mata defensores de direitos humanos²⁴ — as insurgências e organizações sociais autônomas (e/ou artísticas) tendam a um esgarçamento.

23 Matoso, Rui. “Instituições culturais/Capitalismo semiótico”. *Esquerda*, 22 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.esquerda.net/artigo/instituicoes-culturais-capitalismo-semiotico/35914>>. Acesso em abril de 2020.

24 Segundo matéria realizada em 05/12/2017, no jornal *O Globo*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornalhoje/noticia/2017/12/brasil-e-pais-das-americas-onde-mais-se-mata-defensores-de-direitos-humanos.html>>. Acesso em abril de 2020.

Mas, mesmo assim, processos coletivos²⁵ têm resistido e ganhado cada vez mais corpo social, muito embora enfrentando dificuldades quando esses mesmos processos propõem-se a ser colaborativos ou cooperativos.

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

Não negamos que os projetos colaborativos e/ou cooperativos vivem na linha de risco de uma ilusão de interatividade democrática, fazendo-se necessário um alerta constante. Mas é o esforço para uma participação efetiva, e não

protocolar, que atenta para um diálogo real e não ideal, que convoca a diferença de fato e se responsabiliza pela *escuta* de todo e qualquer *lugar de fala*.²⁶ Porém esse exercício, muitas vezes extenuante, deve ser compreendido de médio a longo prazo, com perdas e ganhos para todos, mas sem outro caminho que não este: o de uma construção, mapeada pelo diálogo, norteadada pela vontade num sentido *político* da palavra.

Sobre o que pode ser meramente um “efeito” de democracia, Hal Foster adverte que a abolição momentânea das diferenças gera ilusão quando “cria visões de uma sociedade inclusiva e de comunidades democráticas em um mundo igualitário”.²⁷ Muitos dos projetos que pretendem o debate público, Foster citando Bishop, “tendem a deixar a contradição fora do diálogo e o conflito fora da democracia”,²⁸ num meandro cultural acrítico.

Presumimos que existe a possibilidade de que a relação entre agrupamento e dispersão dos propositores continue, realizando o que talvez seja a dinâmica possível num tipo de situação não autoritária como o Arte Ocupação. Aliás, talvez essa seja uma questão importante que se forma

25 Para um aprofundamento sobre o trabalho dos coletivos no Brasil, ver: Rezende, Renato; Scovino, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

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

27 Foster, Hal. *apud* Linke, Inês. “Estratégias da arte: diálogos e fracassos”. *VI Reunião Científica da ABRACE*, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/54.%20Ines%20Linke.pdf>>. Acesso em abril de 2020.

28 Foster, Hal. “Chat Rooms”. In: Bishop, Claire (Ed.). *Participation: Documents of Contemporary Arts*. Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2006, p. 195.

desse embate: se algo possibilita uma figurabilidade própria ao Arte Ocupação é o fato de ele não ser protocolar, isto é, o que de fato o torna livre, livre para inventar sua própria dinâmica, mas também para dispersar-se. Isso ocorre porque o que garantem os protocolos nas ações e mediações artísticas? Garantem sua própria garantia, o avesso daquilo que é portador de possibilidades, inclusive o de seu fracasso. Assim, protocolo e prática modal são incompatíveis. Na prática modal não há garantias, há aposta. Afinal, os públicos existem abertos, inacabados e enquanto a atenção está ativa e, por isso, seu caráter é extingível e também (por que não?) descontínuo. Como fluxo e refluxo encontram sua própria coerência.

E essa coerência própria é o que talvez comporte o deslocamento gerado nas ocupações, o giro que possibilita que elas sejam lidas como práticas modais: não respondem ao *consenso*, como se poderia esperar de manifestações culturais, mas projetam na vida de cada participante um “*E se...*”, imaginário ou palpável, singularizando uma resposta à crise da *imagem(ação)*.

PLAS AYITI (PROJETO NEON)

uma política das imagens

Felipe Prando¹

Este capítulo analisa o trabalho *Plas Ayiti* (Projeto Neon) da artista brasileira Milla Jung com o propósito de investigar uma política das imagens. Em um mundo do excesso de informações na era midiática somos incitados a não ver nada que

está debaixo dos nossos olhos. Entretanto, as imagens constituem e constituem-se de um campo de forças e relações de poder que produzem subjetividades e signos dos sistemas culturais. *Plas Ayiti* (Projeto Neon) propõe uma política das imagens não apenas pelo fato de captar um aspecto visível do mundo, mas por pensar a produção e a circulação de imagens dialéticas que produzem o dissenso e restituem um saber histórico no qual a imagem e o sujeito que a olha se constituem mutuamente.

Durante a noite, quando se diz que todos os gatos são pardos, o letreiro em neon *Plas Ayiti*, de 450 cm x 100 cm, instalado pela artista brasileira Milla Jung² no alto do Edifício Nossa Senhora da Luz era percebido pelas pessoas que passavam pela praça Tiradentes, na região central de Curitiba. Naquela escuridão, que supostamente apaga e desfaz as diferenças, a luz do trabalho *Plas Ayiti* (Projeto Neon) destacava a presença de inúmeros haitianos e haitianas, que entre os anos 2012 e 2014, como imigrantes recém-chegados à cidade, fizeram da praça Tiradentes seu ponto de encontro e deram a ela um nome em *créole*,³ *Plas Ayiti*.

1 Artista, curador e professor do Departamento de Artes da UFPR. Doutor em artes pela USP (2016) com estágio doutoral na Universitat de Barcelona (2015). Em suas pesquisas, dedica-se à relação entre imagem e esfera pública, políticas das imagens e crítica institucional em contextos precários. E-mail: felipeprando@gmail.com.

2 Milla Jung é brasileira, nascida em Curitiba, artista-pesquisadora e doutora em artes visuais, pelo PPGAV da ECA/USP. Fotógrafa documentarista por mais de vinte anos, seus trabalhos recentes, de forma ampliada, abordam questões sobre imagem e esfera pública a partir da relação entre práticas artísticas e espaços sociais.

3 O *créole* é a língua falada pela população haitiana que resulta de uma mescla da língua francesa com línguas da África Ocidental como o *wolof*, *gbe*, *fon*, *ewé*, *kikong*, *yoruba* e *igbo*.



Fig. 1: Milla Jung, *Plas Ayiti* (Projeto Neon), instalação de neon, 450 x 100 cm, 2014. Foto: Milla Jung.

Na medida em que produz visibilidade da presença de haitianas e haitianos, o trabalho *Plas Ayiti* também torna visível a construção de um imaginário republicano concebido pelas imagens de marechal Floriano Peixoto, Getúlio Vargas e Tiradentes, figuras representadas nos monumentos instalados naquela praça. Um imaginário que ambiciona forjar um sentimento popular não presente nos processos históricos aos quais fazem referência. Popular no sentido de ser compartilhado por diferentes setores da sociedade, tal qual fora a construção da imagem de Tiradentes como um herói republicano. Um herói ambíguo e multifacetado o qual, de acordo com José Murilo de Carvalho, “é o Cristo e o herói cívico; é o mártir e o libertador; é o civil e o militar; é o símbolo da pátria e o subversivo”.⁴ Um herói à imagem e semelhança de Cristo, mas não um Cristo ressuscitado, e sim, um Cristo esquartejado, como representado na pintura de Pedro Américo. Um desfile de heróis mascarados que “reduz nossa deslumbrante realidade ao espetáculo nanico da vitória dos ricos, brancos, machos e militares”.⁵

4 Carvalho, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 141.

5 Galeano, Eduardo. *Nós dizemos não*. Rio de Janeiro: Revan, 1990, p. 30.

Estes monumentos que buscam forjar um imaginário popular revelam uma história a qual Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de história*,⁶ descreveu como a história da empatia, ou da identificação afetiva com os vencedores, cuja “origem é a indolência do coração, a acedia, que hesita em apoderar-se da imagem histórica autêntica que lampeja fugaz”.⁷ Dar nome a uma praça, encomendar e instalar monumentos são atos que produzem uma narrativa histórica. Uma história que fala através do que é mostrado ao mesmo tempo em que silencia acerca do que é esquecido, afinal “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.⁸ Cultura e barbárie entendidas “dialeticamente como uma unidade contraditória” e não “como dois polos que se excluem mutuamente, ou como etapas diferentes da evolução histórica”.⁹

Esses monumentos da praça Tiradentes ilustram a ideia de uma memória única e obrigatória estabelecida pelos vencedores, ao mesmo tempo em que a história esquecida e apagada é a de negras/negros e desvalidas/desvalidos que

6 Walter Benjamin escreveu “Sobre o conceito de história” no ano de 1940, pouco tempo antes de se suicidar quando, ao tentar escapar da França ocupada pelos nazistas, foi interceptado pela polícia franquista na fronteira espanhola. Para a elaboração deste texto foram consideradas a tradução de Sérgio Paulo Rouanet, publicada pela editora Brasiliense; e a realizada por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, que integra o livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio* de Michel Löwy. Ver, respectivamente: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994; Löwy, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

7 Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., 1994, p. 225.

8 Idem.

9 Löwy, Michel. *Walter Benjamin*, op. cit., 2005, p. 75.

Fig. 2: À direita: Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*, óleo sobre tela, 270 x 165 cm, 1893.



sempre estiveram ali, entre os séculos XVII e XIX, para serem açoitados, castigados, humilhados e presos no Pelourinho¹⁰ e na Delegacia de Polícia que existiram nesta praça considerada o marco zero do povoamento que deu origem à cidade de Curitiba, ou em busca da xepa da feira. Hoje, estão os moradores de rua e usuários de drogas constantemente filmados por câmeras de vigilância, cujas existências são reduzidas, quando muito, a números estatísticos. Também os moradores da periferia que embarcam e desembarcam nos pontos de ônibus que estão ao redor da praça, entre os quais avistam-se os imigrantes haitianos. Personagens anônimos para os quais a história, identificada afetivamente com os vencedores, dá as costas. Subjetividades que são destituídas recorrentemente em nome da implementação de projetos de modernização. São os mortos e os destroços lançados aos pés da história que o anjo da história benjaminiano gostaria de despertar e juntar:

Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sobre uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que chamamos de progresso é essa tempestade.¹¹

Esta tese reforça uma ideia mencionada em outras teses em *Sobre o conceito de história*: a da crítica à história cujo método da empatia com o vencedor está baseado na filosofia do progresso¹² e se apoia numa noção de tempo homogêneo, cronológico e linear. Esta filosofia e esta concepção de tempo também podem ser encontradas numa historiografia progressista para a qual o processo histórico entendido em suas contradições é representativo de uma perspectiva evolutiva baseada na complexificação das divi-

10 A instalação dos pelourinhos correspondia ao ato fundacional de uma vila representada pela instituição dos poderes políticos, da Casa da Câmara e do Judiciário, cadeia e do pelourinho, ocupados pelo chamados “homens bons”, membros da elite econômica e social.

11 Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., 1994, p. 226.

12 Para Reinhart Koselleck, a constituição de um mundo burguês europeu está associada ao desenvolvimento da consciência histórica iluminista no século XVIII através da filosofia da história que legitimava o processo revolucionário burguês no qual “os iluminados [...] já tinham identificado o curso da história e seus próprios planos, desejos e esperanças. A legitimação pela filosofia da história era um elemento, talvez o mais importante, do Grande Projeto. Eles o conceberam e compuseram a partir de ideias rousseaunianas da natureza, de um cristianismo moralizado e de ideias correntes sobre o progresso”. Koselleck, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ/Contraponto, 1999, p. 115.

sões sociais do trabalho que explicariam a passagem da etapa da barbárie para a da civilização.¹³ Um progresso que impede o anjo de juntar os escombros que ficaram no passado, “uma vez que é ao mesmo tempo responsável pela visão linear da história, na qual cada elo da cadeia de acontecimentos representa um passo para melhor”.¹⁴

E o passado? Seria aquele guarda-roupa onde guardamos todas as fantasias que não nos servem mais? Seria uma imagem eterna que representa a história tal como de fato aconteceu? O passado é algo morto? Para Benjamin, o passado é “uma imagem que relampeja” e atravessa veloz o presente. É “uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado”.¹⁵ A história, assim entendida, não é o lugar de um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”, de modo que Tupác Amaru era para José Gabriel Concorcanqui um passado carregado de “agoras”, passado que ele fez explodir do *continuum* da história:

[...] em 1572, quando os espanhóis cortaram a cabeça de Tupác Amaru, último rei da dinastia dos incas, nasceu o mito entre os índios do Peru. O mito anunciava que a cabeça se juntaria ao corpo. Dois séculos depois, o mito retornou à realidade que o tinha originado, e a profecia se fez história: José Gabriel Concorcanqui tomou o nome de Tupác Amaru e encabeçou a maior sublevação indígena de todos os tempos.¹⁶

Explodir o *continuum* da história quer dizer interromper um fluxo de acontecimentos que se sucedem legitimados pelo discurso evolutivo do progresso. Poder-se-ia dizer, puxar o freio da história para que esta interrompa seu fluxo contínuo e permita que os mortos e escombros de outrora despertem e se juntem. Nesta história saturada de “agoras”, o presente não é entendido como transição para o futuro, mas valorizado como

[...] o momento da imobilização da história, do choque que interrompe seu fluxo contínuo, possibilitando que os elementos, que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados uns dos outros, se aproximem novamente numa imagem: “imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa constelação”.¹⁷

13 Frederick Engels dedica o capítulo IX do livro *Origem da família, da propriedade privada e do Estado* para apresentar as etapas evolutivas que explicam como a sociedade passou da fase da barbárie para a da civilização à medida que a divisão social do trabalho tornava-se mais complexa. Ver: Engels, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

14 Otte, Georg; Volpe, Miriam Lidia. “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, jan./jun. 2000, p. 41.

15 Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., 1994, p. 224.

16 Galeano, Eduardo. *Nós dizemos não*, op. cit., 1990, p. 33.

17 Otte, Georg; Volpe, Miriam Lidia. “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”, op. cit., 2000, p. 41.

O acontecido unir-se ao agora numa constelação representa a ideia de que o passado ganha legibilidade à luz do presente em uma escrita complexa e em movimento, do mesmo modo que os corpos celestes que observamos em cada momento do presente são momentos do passado. O historiador Didi-Huberman, ao transpor este conceito para seu ambiente de pesquisa, diz que

[...] o conhecimento histórico só acontece a partir do “agora”, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhas do passado, um momento de memória e legibilidade que aparece [...] como um ponto-crítico.¹⁸

Este ponto-crítico é o que Benjamin chama de “imagem dialética”. Imagens que não são dadas empiricamente, mas resultam de uma construção por meio da qual elas se tornam objetos históricos. Imagens que restituem um saber aos acontecimentos ao produzir uma legibilidade da história “articulada com sua visibilidade concreta, imanente e singular”.¹⁹ Todavia, as imagens não nos dizem nada ou permanecem obscuras enquanto não nos damos o trabalho de lê-las, visto que elas constituem e constituem-se de um campo de forças e relações de poder que produzem subjetividades e signos dos sistemas culturais. Neste sentido, produzir legibilidade histórica implica a “dupla tarefa de tornar legíveis estas imagens tornando visível sua própria construção”.²⁰

Deste modo, a construção de legibilidade para o trabalho *Plas Ayiti* (Projeto Neon) parte do contexto que o originou e pela compreensão de espaços e temporalidades heterogêneos através das diferentes partes que constituem este trabalho. *Plas Ayiti* (Projeto Neon) foi produzido entre os anos 2012 e 2014 através da 6ª edição do Programa Bolsa Produção Artes Visuais, um edital do Fundo Municipal de Cultura gerenciado pela Fundação Cultural de Curitiba. Cada edição deste programa apoiou uma média de dez artistas e/ou coletivos de artistas. Na mesma 6ª edição foi realizado e exibido um filme-instalação chamado *Plas Ayiti*. Este filme é o resultado da proposta dos artistas Carlos Kenji, Daniel Yencken e Felipe Prando, que propunham criar narrativas a partir da investigação das noções de pertencimento e não pertencimento no quadro de fluxos migratórios contemporâneos na cidade de Curitiba. Para o desenvolvimento do roteiro deste filme foram realizados, em 2013, diversos encontros e oficinas de vídeo com diferentes grupos de imigrantes haitianos refugiados do terremoto e da falta de perspectiva econômica no Haiti que se

18 Didi-Huberman, George.
Remontagens do tempo sofrido: o
olho da história II. Belo Horizon-
te: Ed. UFMG, 2018, p. 22.

19 Ibidem, p. 19.

20 Ibidem, p. 27.

encontravam em Curitiba. No decorrer destes encontros, o filme-instalação foi tecendo uma forma de existir com a participação direta de David Limose e Serge Norestin, recém-imigrados do Haiti, que atuaram como atores e correalizadores do filme-instalação.

Os desenvolvimentos de *Plas Ayiti* (Projeto Neon) e do filme *Plas Ayiti* partilharam um mesmo processo de escuta e de trocas de modo que se conectam como partes de uma mesma dobra, cujo vértice é o compartilhamento da composição de um trabalho com seu próprio público, as diferentes comunidades de imigrantes haitianos e haitianas. Uma dobra que assinala o surgimento de singularidades no sentido da produção de uma abertura que rejeita a ficção dos limites, um espaço-tempo enrugado e multidirecional.

A parte mais visível, o primeiro espaço-tempo do *Plas Ayiti* (Projeto Neon), é, sem dúvida, o já citado letreiro de neon, com 450 cm x 100 cm, instalado no alto do Edifício Nossa Senha da Luz, localizado na praça Tiradentes, que era acionado por um sensor que acendia o neon quando a luz do dia começa a baixar. Um tipo de letreiro que anos atrás foi muito popular nos comércios da praça como uma forma de anunciar os estabelecimentos comerciais. Um letreiro de publicidade que no trabalho desta artista é uma forma de anunciar à história daquele lugar a invisibilidade produzida por um excesso de informações na era midiática que nos incita a não crer em nada e a não olhar nada que está debaixo dos nossos olhos.²¹

A artista Milla Jung tem aqui referências e diálogos com trabalhos de artistas como Alfredo Jaar²² e Jens Haaning.²³ Jaar, por meio de suas intervenções na esfera pública, nas quais se apropria de estruturas publicitárias. Como, por exemplo, em uma das etapas do projeto *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981), realizado durante a ditadura militar, no qual o artista apresenta em outdoors espalhados pela cidade de Santiago do Chile a pergunta *¿es usted feliz?*. Uma pergunta aparentemente inócua e supostamente referida à vida privada que convocava as pessoas a expressarem publicamente uma opinião, um ato proibido por governos autoritários. E a referência de Haaning, por meio do trabalho *Turkish Jokers* (1994), no qual um alto-falante instalado em uma praça de Copenhague, na Dinamarca, amplificou pequenas anedotas contadas em turco para uma plateia da qual boa parte não compreendia aquele idioma.

21 Didi-Huberman, George.

A imagem queima. Curitiba: Ed. Medusa, 2018, p. 57.

22 Alfredo Jaar é um artista chileno, arquiteto e cineasta que vive atualmente em Nova York e, reconhecido como um artista de projetos de longo prazo, tem em seu engajamento em questões políticas e humanitárias uma condução para produzir instalações, trabalhos multimídias e publicações que circulam amplamente em espaços de arte.

23 Jens Haaning é um artista conceitual dinamarquês que vive em Copenhague. Engajado em temas relacionados à migração, a deslocamento, a poder, à comunicação na sociedade globalizada, Haaning opera por meio de intervenções em estruturas institucionais e espaços públicos.

Hanning criou um contexto de estranhamento no qual há uma inversão na situação do lugar do estrangeiro entre os imigrantes turcos e os dinamarqueses.

Plas Ayiti (Projeto Neon), *Estudios sobre la felicidad* e *Turkish Jokers* são trabalhos nos quais, por meio de instalações em espaços públicos, os debates propostos nascem da relação das imagens e sua percepção e das possibilidades de representação e sua apresentação. Proposições que ativam as percepções de estranhamento e pertencimento mediante a produção e a circulação de “imagens dialéticas” que produzem o dissenso e restituem um saber histórico no qual a imagem e o sujeito que a olha se constituem mutuamente.

O segundo espaço-tempo de *Plas Ayiti* é a fotografia exposta no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, que recebeu os trabalhos e exposições da 6ª Bolsa Produção entre os dias 26/08 e 09/11 de 2014. Nos mesmos dias em que o letreiro esteve instalado na praça, uma imagem fotográfica desta instalação foi exibida há poucas quadras dali, dentro do museu e numa sala ao lado da que exibia o filme-instalação *Plas Ayiti*. Uma fotografia que, não obstante ser o registro do primeiro espaço-tempo, revela o avesso do museu ao conectá-lo com uma experiência que não está ali. Um avesso que se manifesta em decorrência de este museu encarnar a cultura e a barbárie como uma unidade contraditória. Antes de ser um museu, o edifício havia sido construído e utilizado no século XIX como residência de uma família da nobreza imperial, o Solar do Barão, como ainda hoje é popularmente conhecido. E entre os anos 1912 e 1975, um período que abrange dois períodos ditatoriais, o Estado Novo e a ditadura civil-militar, também serviu como sede do exército brasileiro. Um museu instalado num edifício reformado para ser um monumento da cultura, mas que preserva a memória da barbárie, as memórias do poder político e econômico imperial e escravocrata e do poder militar do período republicano. A fotografia da instalação *Plas Ayiti* conecta, portanto, o museu com as comunidades de haitianas e haitianos e às memórias apagadas e silenciadas pela história, narrada através dos monumentos identificados afetivamente com os vencedores.

O terceiro espaço-tempo de *Plas Ayiti* (Projeto Neon) é um cartão-postal no qual a mesma imagem exposta no museu é reproduzida no tamanho 13x18 cm. Os cartões foram impressos para serem distribuídos na festa *Plas Ayisien* — somos tod@s imigrantes, realizada na praça de Bolso do Ciclista, centro de Curitiba. O evento, realizado no dia 06 de dezembro de 2014, foi organizado por diversos movimentos sociais com o intuito de manifestar apoio aos imigrantes haitianos que viviam em Curitiba e teve uma programação com a apresentação de bandas e músicos haitianos, projeções de fotografia e do filme *Plas Ayiti*.

PROJETO NEON (PLAS AYITI) DE MILLA JUNG
INSTALAÇÃO DE NEON. 4.5 X 1.00M., 2014

Plas Ayiti

Instalação de luminosos neon no topo do edifício "Nossa senhora da Luz" na Praça Tiradentes em Curitiba. "Plas Ayiti", no Lugar Italiano em Curitiba, contextualiza a presença dos imigrantes na cidade que tem esta praça como ponto de encontro e faz intersecção ao filme produzido com o mesmo nome por Felipe Prando, Carlos Karij, Daniel Vercelotti, David Lima, Serge Novato e Team Fresh.



BOLSA PRODUÇÃO PARA ARTES VISUAIS 4 - DO FUNDO MUNICIPAL DA CULTURA / FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA
PROJETO REALIZADO COM O APOIO DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA, FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA,
FUNDO MUNICIPAL DA CULTURA - PROGRAMA DE APOIO E INCENTIVO À CULTURA

Fig. 3: Milla Jung, *Plas Ayiti* (Projeto Neon), cartão-postal, offset, 13 x 18 cm, 2014.

Os cartões-postais entregues às haitianas e aos haitianos, presentes na festa, representaram o envio daquela imagem ao Haiti. Uma imagem que fala das transformações pelas quais eles passavam e que acabavam por promover simbolicamente na cidade que escolheram para morar, renomeando uma praça no idioma *créole*. Renomear a praça Tiradentes para *Plas Ayiti* simboliza a possibilidade de se reconstruir a narrativa do marco zero da cidade a partir dos vestígios e escombros deixados para trás pela história dos vencedores. Uma perspectiva dada por pessoas que descendem daqueles que realizaram a primeira revolta de escravos africanos das Américas e que, no embalo desta revolta, derrotaram o exército de Napoleão para, em 1804, declararem a independência do Haiti.

O quarto espaço-tempo de *Plas Ayiti* (Projeto Neon) é o vídeo de 1'53" exibido na internet em que é apresentado de diferentes ângulos o neon no topo do edifício. O primeiro plano apresenta um enquadramento aberto no qual vemos sucessivamente a praça, o edifício no qual o letreiro começa a acender e a cidade em movimento no fim do dia. No terceiro plano, a um enquadramento fechado acima das árvores da praça sobrepõe-se um áudio no qual se ouve uma conversa em *créole*. Estas palavras em *créole* são as únicas palavras escutadas

em todo o vídeo. No decorrer do vídeo, com o anoitecer, as luzes do *Plas Ayiti*, pouco a pouco, tornam-se mais visíveis para as pessoas que passam pela praça. Uma luz que pode ser entendida como o esforço em manter-se acordado, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília. O presente de uma história saturada de “agoras” que permite que “os elementos, que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados uns dos outros, se aproximem novamente numa imagem”.²⁴

Por fim, gostaria de recuperar uma imagem já apresentada neste texto e bastante utilizada pela artista na apresentação de seu trabalho, aquela em que o letreiro neon é fotografado de trás. Uma imagem que representa uma reivindicação de Walter Benjamin ao exigir do artista o mesmo que exigia de si como historiador: “a arte é escovar a realidade de trás para a frente”.²⁵ Escovar a realidade de trás para a frente, escovar a história a contrapelo, ou ainda tirar a maquiagem do real, desmascará-lo. Um gesto que implica buscar as imagens das coisas e das vidas perdidas. Perdidas por serem apagadas da história/arte dos vencedores, e apagadas desta história/arte dos vencedores por se deixarem perder naquilo que as fascina de modo irresistível, o desejo que se manifesta nas sublevações daquelas e daqueles que teimam em não se deixar apagar da história e em escrever suas histórias com seus próprios gestos.

24 Otte, Georg; Volpe, Miriam Lidia. “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”, op. cit., 2000, p. 41.

25 Benjamin *apud* Didi-Huberman, George. *A imagem queima*, op. cit., 2018, p. 46.

REVER O INVISÍVEL

o direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe

Marcos Beccari¹

A contravisualidade propriamente dita é a reivindicação do direito de olhar. É o dissenso com a visualidade, significando uma disputa sobre o que é visível enquanto elemento de uma situação, sobre quais elementos visíveis pertencem ao comum, sobre a capacidade dos indivíduos para identificar este comum e reivindicá-lo. — Nicholas Mirzoeff ²

Ao falar em termos de “direito de olhar”, Nicholas Mirzoeff salienta que não se trata de uma reivindicação do tipo “direito à liberdade”, como na prédica da Revolução Francesa, pois o olhar faz alusão, aqui, a algo mais elementar: o direito à existência, que o autor associa à Revolução Haitiana. Não custa lembrar, nesse ínterim, que os Estados Unidos, uma vez já independentes da Grã-Bretanha,

recusaram-se a reconhecer a independência do Haiti, posto que esta decorrera diretamente de uma rebelião bem-sucedida de escravos. A diferença entre liberdade e existência, portanto, é não só aquela entre um conceito abstrato e um concreto, mas antes entre *reconhecer* ou não uma determinada existência. Eis o direito de olhar que, na flexão inglesa (*right to look*), também sugere “direito de (a)parecer” (*to look like*) tanto quanto “direito de procurar/buscar” (*to look for*).

É isso o que reivindicava Rosa Parks, em 1955, ao se recusar a ceder aos brancos o seu lugar no ônibus.³ E também W. E. B. Du Bois, ao dizer, em 1903, que os escravos

1 Doutor em educação pela USP, professor do Departamento de Design da UFPR e do Programa de Pós-Graduação em Design UFPR. Influenciado por Nietzsche, Foucault e Paul B. Preciado, dedica-se a pesquisar discurso, política e visualidade. E-mail: marcosbeccari@ufpr.br.

2 Mirzoeff, Nicholas. *The right to look*, op. cit., p. 24.

3 Ver, a este respeito: <<https://achievement.org/achiever/rosa-parks/>>. Acesso em abril de 2020.

norte-americanos deveriam ter se libertado por meio de uma greve geral, em vez de terem se deixado emancipar passivamente pela abolição.⁴ Não por acaso, pois, a figura do escravo é contraparte emblemática ao “direito de olhar”: o escravo não só não possui direito algum, como também está sujeito à vigilância constante ligada ao direito de punição por parte de seu proprietário. É o olhar (*gaze*) que, a um só tempo, anula todos os direitos do escravo e sustenta o direito de puni-lo. Por mais que se diga que não há mais escravidão hoje — o que é uma grande mentira⁵ —, resta patente o olhar a partir do qual todos os negros continuam sendo vistos sob suspeita, isto é, como culpados até que se prove o contrário.

O que aí está em jogo é, mais do que leis, liberdades ou representatividades, uma questão de visualidade, dos *modos de ver* determinada existência. Ao dizer isso, obviamente não pretendo diminuir a importância das lutas históricas e ainda prementes em torno de leis, liberdades e representatividades; fato é que certos modos de ver (os negros, as mulheres, os imigrantes etc.) — olhares estes que historicamente já foram indagados e combatidos, mas que persistiram à espreita — mostram-se hoje revigorados não somente na esfera cotidiana, mas sobremaneira em políticas corporativas, institucionais e governamentais.

Neste capítulo, embora eu adote como ponto de partida o conceito de “contravisualidade” enquanto reivindicação pelo direito de olhar, pretendo traçar um recuo conceitual em vez de efetivamente comentar ou dialogar com a proposta de Mirzoeff. Isso porque a base teórica que sustenta tal proposta, articulando Foucault e Mbembe, tende a suscitar uma contenda que passa suprimida em Mirzoeff e que merece ser explorada: de um lado, Foucault, além de nunca ter se debruçado detidamente sobre a visualidade, foi alvo de crítica dos chamados estudos pós-coloniais e da subalternidade; de outro, Mbembe também opera uma leitura crítica a Foucault, especialmente ao conceito de biopolítica, preferindo adotar Frantz Fanon como principal base teórica. Mediante o certame, proponho revisar o texto *Pode o subalterno falar?* de Gayatri Spivak⁶ e, na sequência, o conceito de “necropolítica” de Mbembe⁷ (sem abordar, no entanto, sua

4 Ver, a este respeito: Du Bois, William D. B. *The Souls of The Black Folk*. New York: Dover Publications, 1994.

5 De acordo com Kevin Bales, em 2012 já havia mais escravos do que em qualquer outro momento da história da humanidade. O sociólogo elenca cinco focos geográficos da escravidão contemporânea: prostituição na Tailândia, venda de água em Mauritânia, produção de carvão no Brasil, agricultura na Índia e fabricação de tijolos no Paquistão. Ver, a este respeito: Bales, Kevin. *Disposable People: New Slavery in the Global Economy*. Berkeley: University of California Press, 2012.

6 Edição consultada: Spivak, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: UFMG, 2010. A escolha do texto deve-se não apenas à sua influência no âmbito dos estudos pós-coloniais e da subalternidade, mas sobretudo por sintetizar, de maneira contundente (mas apressada, como argumento a seguir), muitas das críticas e impasses epistemológicos por parte dos pensadores de esquerda em torno de Foucault.

7 Edição consultada: Mbembe, Achille. *Necropolítica*, op. cit. Este conhecido ensaio sintetiza boa parte das ideias que o autor desenvolve com maior afino noutros livros, como *Crítica da razão negra*, *Sair da grande noite* e *Políticas da inimizade*.

influência fanoniana).⁸ Com isso, não é meu intuito “justificar” a base teórica de Mirzoeff, e sim mostrar como a filosofia de Foucault, a despeito da leitura apressada que a circunscreve desde o início, permanece relevante ao estudo da visualidade e da contravisualidade.

Antes de tudo, porém, devo pontuar uma ressalva sobre o que me parece ser um limite intransponível: sendo eu um homem branco com uma formação densamente eurocêntrica, ao falar de autores e autoras alheios a esse olhar privilegiado, arrisco “colonizá-los” novamente pelo simples fato de eu pensar, querendo ou não, sob o prisma que historicamente os colonizou. Uma vez ciente disso, não pretendo tomá-los por objetos de análise, tampouco engajar-me em questões que lhes são caras, mas apenas expor uma leitura particular e, com isso, os limites de meu olhar. Acredito que esse tipo de exposição seja relevante não por confrontar os olhares ora elencados, mas antes por insistir que há sempre algo mais a ser criticamente confrontado — o que não implica negar o valor do que se critica. Afinal, como insistia Foucault, aquilo que somos e pensamos também procede do que resistimos pensar e ser.

A NÃO REPRESENTAÇÃO DO SUBALTERNO

Note-se como, a princípio, a questão da “representatividade” parece estar mais atrelada ao domínio discursivo que ao da visualidade: uma noção como a de “lugar de fala”, embora faça alusão a algum lugar ou ponto de vista, dirige-se mais ao questionamento sobre como algumas vozes soam naturalmente dotadas de autoridade enquanto outras permanecem relegadas ao descrédito. Dito de outro modo, o que determina sobre o que se pode falar não é tanto o lugar de onde se vê o mundo, mas antes o lugar de onde (não) se fala e de onde (não) se é visto. Conforme apontei noutro momento,⁹ essa querela estritamente

8 Isso apenas por delimitação de espaço e escopo. Ver o meu comentário introdutório sobre a obra de Fanon: Beccari, Marcos N. “Fanon: ler para ler-se”. *Medium*, 20 nov. 2019. Disponível em: <<https://medium.com/@marcosbeccari/fanon-ler-para-reler-se-f9bc531a1394>>. Acesso em

maio de 2020. Quanto à influência de Fanon em Mbembe, ver: Nogueira, Renato. “Dos condenados da terra à necropolítica: diálogos filosóficos entre Frantz Fanon e Achille Mbembe”. *Revista Latino-Americana do Colégio Internacional de Filosofia*, n. 3, p. 59-73, 2018. E sobre o possível diálogo

entre Fanon e Foucault, ver a valiosa contribuição de Daniele Lorenzini e Martina Tazzioli no último capítulo da presente coletânea.

9 Ver, a este respeito: Beccari, Marcos N. “Os lugares de um (a)lugar de fala”. *Revista Não Obstante*, v. 3, n. 1, p. 12-20, jan./jun. 2018.

discursiva à qual o lugar de fala tende a remeter mostra-se suscetível à contra-dição normativa de uma fala que contesta a partir de um lugar incontestado. Ao menos é este, de modo geral, o argumento pós-estruturalista contra o essencialismo discursivo de certas estratégias de visibilidade.¹⁰

Gayatri Spivak,¹¹ todavia, argumenta que essa lógica pós-representacional também pode esconder em si uma perspectiva essencialista: a do intelectual benevolente que concede ao subalterno o direito de falar aquilo que, na verdade, somente o intelectual pode dizer. Eis a provocação enunciada em *Pode o subalterno falar?*, de 1983, título que se revela propositalmente ambíguo, sobretudo no original *Can the Subaltern Speak?*. Ao adotar o verbo *can*, a autora atribui ao “pode” tanto um sentido de permissão (“ser autorizado a”) quanto de aptidão (“ser capaz de”). Essa dupla acepção é fundamental ao argumento ali traçado, como no exemplo nodal de uma jovem indiana cuja voz é duplamente interdita, primeiro por ser mulher e segundo por ter se enforcado mediante uma tradição religiosa que só admite o suicídio de viúvas. Por sua vez, o sentido de “subalterno” é também duplo: primeiro, como representação do “Terceiro Mundo” sob o discurso ocidental;¹² segundo, no léxico de Antonio Gramsci: aquele/a cuja voz não é ouvida.

Mas o título seria mais claro se fosse *Pode o intelectual falar?*. Afinal, se o subalterno, por definição, não pode falar (como é fixado de saída), a autora dedica a maior parte do livro para criticar Foucault e Deleuze pelo fato de, sob

10 Para Hal Foster, “existem perigos nessa localização da verdade, tais como a restrição de nosso imaginário político a dois campos, os abjetores e os abjetados, e o pressuposto de que, para não ser incluído entre os sexistas e racistas, é preciso se tornar o objeto fóbico desses sujeitos”. Foster, Hal. *O retorno do real*, op. cit., p. 157. E como adverte o sociólogo Antonio Engelke, “rejeitar a noção de que seja possível falar sobre o mundo a partir de um lugar desinteressado não nos obriga a ‘escolher um lado’ e aderir acriticamente a ele”. Engelke, Antonio. “Pureza e Poder: os paradoxos da política identitária”. *Revista Piauí*, v. 132, setembro de 2017, p. 45. Ou seja, uma coisa é questionar as premissas e finalidades de determinado discurso, e outra, bem diferente, é atacá-lo

(ou acatá-lo) de antemão — nesse segundo caso, a adesão ou ataque só reitera o lugar em que as coisas ditas são discursivamente situadas. Nas palavras de Donna Haraway, “os posicionamentos dos subalternos não estão isentos de uma reavaliação crítica, de decodificação, desconstrução e interpretação; [...] As perspectivas subalternas não são posições inocentes”. Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, p. 575-599, Autumn 1988, p. 584.

11 Filósofa indiana responsável pela primeira tradução inglesa de *Gramatologia*, de Jacques Derrida. Leciona na Columbia University desde 1991. Em decorrência do ensaio aqui abordado, Spivak é por muitos

considerada uma das fundadoras dos estudos pós-coloniais, reconhecimento que a autora se recusa a aceitar. Ver, a este respeito: Spivak, Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1999.

12 A expressão “Terceiro Mundo”, vale lembrar, é própria da Guerra Fria, período em que se insere o texto de Spivak. Não seria adequado, porém, transpor esse termo para a categoria de “países subdesenvolvidos”. Pois, ao falar de um discurso ocidentalizado, a autora parece se referir, antes, a países historicamente colonizadores (a chamada Europa Ocidental), de modo que o “Terceiro Mundo” (e, por extensão, a “subalternidade”) remete aos países que foram colonizados.

a leitura dela — que se detém no debate “Os intelectuais e o poder” —,¹³ tais filósofos falarem pretensamente em nome dos subalternos. Parece-me que, ao menos no que se refere a Foucault, a autora ou opera uma distorção ou desconhece a sua obra, a começar pelo argumento central da crítica: “ao representá-los, os intelectuais representam a si mesmos como transparentes”.¹⁴ Ora,

no decorrer desse mesmo diálogo analisado por Spivak — e também noutros momentos —,¹⁵ Foucault critica precisamente o intelectual que se coloca num lugar pretensamente neutro e externo aos jogos de poder.

Os principais pontos defendidos por Foucault e Deleuze em “Os intelectuais e o poder” podem ser assim resumidos: (1) os intelectuais de esquerda não representam as massas, pois estas sabem melhor do que eles sobre si mesmas; (2) quem fala e quem atua é sempre uma multiplicidade, nunca um sujeito ou uma classe; (3) existe um sistema de poder que interdita o saber das massas; (4) o alvo geral das lutas populares não se resume à exploração do trabalho, pois abrange muitas outras formas de poder; (5) o papel do intelectual consiste em reconhecer e lutar contra as formas de poder que o tornam, a um só tempo, objeto e instrumento do poder; (6) isso implica, dentre outras coisas, encarar a teoria sempre como uma prática local e parcial, em vez de universal e totalizante.¹⁶

Em nenhum momento, portanto, os interlocutores se propõem a falar em nome dos subalternos; ao contrário, defendem que estes tenham meios para falar por si mesmos. A crítica de Spivak, porém, mira no que estaria nas *entrelinhas* dessa defesa daqueles que devem “falar por si mesmos”: tal reconhecimento se daria por uma espécie de benevolência intelectual que, segundo a autora, serve para reafirmar implicitamente o sujeito colonizador. Nessa lógica, a recusa dos filósofos em representar os subalternos produziria uma falsa transparência própria da retórica dos “profetas da heterogeneidade e do Outro”.¹⁷

Pois bem, em primeiro lugar é fácil notar como esse rótulo poderia ser aplicado a todo intelectual que meramente mencione qualquer tipo de “outro”,¹⁸ de tal maneira que,

13 In: Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018, p. 129-142.

14 Spivak, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*, op. cit., p. 41. Neste trecho, o verbo “representar” tem como objeto direto “os subalternos”, na frase grafados com “los”.

15 Ver, por exemplo: Foucault, Michel. “Verdade e poder”. In: *Microfísica do poder*, op. cit., p. 35-54; Foucault, Michel. “A Função Política do Intelectual”. In: *Ditos e escritos VII: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 213-219.

16 Este último ponto, diga-se de passagem, vem ao encontro da proposta de Donna Haraway em seu conhecido texto “Situated Knowledges” (op. cit.), a ser retomado no fim deste capítulo.

17 Spivak, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*, op. cit., p. 29.

18 Inclusive à própria Spivak. Quando, por exemplo, ela faz a ressalva de que “o caso indiano não pode ser tomado como representativo de todos os países, nações e culturas que podem ser invocados como o Outro da Europa” (ibidem, p. 63), a autora também lança mão de uma retórica da transparência em nome da heterogeneidade. De resto, a acusação de que Foucault e Deleuze “introduzem novamente o sujeito indivisível no discurso do poder” (ibidem, p. 35) parece ecoar Derrida, além de ser algo como uma “cartada” padrão que os pós-estruturalistas investiam amiúde uns contra os outros.

para evitar o embuste, os filósofos ocidentais não deveriam falar sobre nada que não diga respeito ao Ocidente. No limite, é como dizer que ao olhar eurocêntrico não resta outra opção além de permanecer enquanto tal. Em segundo lugar, embora o rótulo de “profeta” seja adequado a Deleuze (como eu argumento noutro momento),¹⁹ não haveria nada mais alheio a Foucault, que desde o início manteve-se reticente a noções como Outro e diferença.²⁰ Ao adotar, por exemplo, categorias como “loucos” e “anormais”, Foucault sempre as localiza no *interior*, como parte constitutiva, da *epistémé* francesa.²¹

Ademais, há um claro cisma prévio que Spivak não faz questão de disfarçar: “a especulação ‘genealógica’ [...] criou uma resistência *lamentável* no trabalho de Foucault à ‘mera’ crítica ideológica”.²² O cisma se deve, suponho, ao famoso embate entre Foucault e Derrida (o grande mentor intelectual de Spivak) travado nos anos 1960 em torno do conceito de “desrazão” em Descartes. Na ocasião, uma das principais críticas de Foucault (que se aplicaria, a meu ver, inteiramente a Spivak)²³ refere-se à prerrogativa derridiana do “não dito” (ou implícito) nos textos: Foucault descreve-a como “redução das práticas discursivas aos traços textuais”, como *invenção* de uma voz que não se encontra no texto e como pedagogia que se manifesta não implicitamente, mas de maneira muito visível e “que inversamente dá à voz dos mestres essa soberania sem limites que lhes permite indefinidamente redizer o texto”.²⁴

19 Ver, a este respeito: Beccari, Marcos N. “O clichê de Deleuze”. *Revista Não Obstante*, v. 4, n. 1, p. 25-36, jan./jun. 2019.

20 Em um famoso debate com os maoístas, por exemplo, ele insistia em dizer “eu não sei nada sobre a China”. Ver, a este respeito: Foucault, Michel. *Microfísica do poder*, op. cit., p. 87-128. O único lugar em que vemos uma diminuta alusão ao não ocidental reside no prefácio de *As palavras e as coisas*, ao mencionar uma enciclopédia chinesa — retirada de um conto de Jorge Luis Borges. Foucault não partilhava, portanto, do “exotismo” que de fato era exaltado entre os chamados pós-estruturalistas: a escrita chinesa em Derrida, as mulheres chinesas em Kristeva, o Japão em Barthes, o nomadismo em Deleuze.

21 Quanto a isso, Spivak questiona:

“Mas, e se essa redefinição específica tiver sido apenas uma parte da narrativa da história na Europa, assim como nas colônias? E se os dois projetos de revisão epistêmica funcionavam como partes deslocadas e desconhecidas de uma vasta máquina operada por duas mãos?”. Spivak, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*, op. cit., p. 61. Novamente, é uma leitura apressada que requer pressupostos generalizantes, semelhante ao modo como Jean Baudrillard, por exemplo, em *A sombra das maiorias silenciosas*, encara o marxismo como um imperialismo conceitual que serve de “álibi” do capitalismo.

22 Ibidem, p. 32, grifo meu.

23 Pois a lógica de *Pode o subalterno falar?* se ampara declaradamente em Derrida, que “marca a crítica radical contra o perigo de se apropriar

do outro por assimilação” (ibidem, p. 164) — o que abre uma questão imediata: tal *assimilação* insidiosa não residiria, antes, na fórmula derridiana de que não há nada fora do texto? É igualmente curioso o quanto Spivak tenta “assimilar” algo que, como ela própria diz, *não se encontra* naquilo que ela se propõe a perscrutar: “Foucault é um pensador brilhante do poder nas entrelinhas, mas a consciência da reinscrição topográfica do imperialismo *não faz parte* de suas pressuposições. Ele é cooptado pela versão restrita do Ocidente produzida por essa reinscrição e, assim, colabora para consolidar seus efeitos” (p. 95, grifos meus).

24 Foucault, Michel. “Meu Corpo, Este Papel, Este Fogo”. In: _____. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 607-608.

De fato, detendo-se à transcrição de um diálogo pontual como se nada houvesse fora dele, Spivak constrói a encenação de um “não dito” que constituiria a suposta lógica interna do texto: o olhar polido de intelectuais colonizadores que, ao defenderem que os subalternos possam falar por si mesmos, os silenciariam ainda mais. Esse argumento “metassilencioso” corrobora a sua própria dificuldade interna. Mas não é difícil perceber que, embora não o diga explicitamente, Spivak toma Marx como hermenêutica universal de todo texto — “a relação entre o capitalismo global (exploração econômica) e as alianças dos Estados-nação (dominação geopolítica) é tão macrológica que não pode ser responsável pela textura micrológica do poder”.²⁵ E ao sugerir que “uma descentralização ainda mais radical do sujeito é, de fato, implícita tanto em Marx quanto em Derrida”, Spivak supõe erroneamente que Foucault e Deleuze desconheçam ou se oponham a Marx.²⁶ Desse modo, a autora sutilmente reabilita e blinda o materialismo histórico-dialético, furtando-se de inquirir Derrida — que era tudo menos marxista — com a mesma austeridade dirigida aos filósofos franceses.

Mas hoje, passadas quase quatro décadas, esse ensaio se revela muito mais próximo de Foucault do que Spivak poderia imaginar. Note-se que, quando Spivak o escrevera nos anos 1980, ainda não havia sido publicada a maior parte

da obra foucaultina — seus cursos e os *Ditos e escritos*. Com estes, dois pontos se tornaram mais claros: que, enquanto intelectual, Foucault sempre se responsabilizou pelo que diz/escreve, dispondo-se exaustivamente a “prestar contas”; e que, se a sua filosofia se debruça em larga medida na invisibilidade subalterna (ou, em seus termos, na “vida dos infames”), é para explicitar um olhar não apenas consciente de sua posição, como também abalizado por seus próprios limites e inflexões.

Do ponto de vista de Spivak, vale dizer, isso ainda não eximiria Foucault do que a autora denomina “violência epistêmica”: mesmo quando não é intencional ou sequer consciente, há sempre uma violência exercida pelo olhar hegemônico. Estou de acordo com esse ponto. Só discordo de que, como alega Spivak, Foucault exercia esse olhar de maneira estratégica. Pois, do ponto de vista dele, são as próprias práticas hegemônicas que *possibilitam* as práticas de resistência. Se uma asserção como essa tende a soar colonialista (e não deixa de sê-lo), serve ao menos para

25 Spivak, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*, op. cit., p. 54.

Este ensaio de Spivak, ademais, embora tenha sido publicado primeiramente em 1985 no periódico *Wedge*, só vai obter notória repercussão ao ser republicado em 1988 na coletânea *Marxism and the Interpretation of Culture*, organizada por Cary Nelson e Larry Grossberg.

26 Ibidem, p. 24. De fato, ambos não eram marxistas, o que não implica nem desconhecimento nem antimarxismo. Em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari se inspiram explicitamente nas críticas de Marx ao sujeito hegeliano. E, em *Vigiar e punir*, Foucault tributa a Marx a maior parte dos conceitos ali desenvolvidos (ex.: técnicas disciplinares e o caráter produtivo do poder). De resto, em seus termos, “cito Marx sem dizê-lo, sem colocar aspas”. Foucault, Michel. *Microfísica do poder*, op. cit., p. 231.

esclarecer por que, sob o prisma foucaultiano, não faz sentido a concepção de Spivak de “violência epistêmica”. Para Foucault, afinal, a violência sempre esteve no âmago de toda *epistême*.

Em todo caso, é incontestável a importância que *Pode o subalterno falar?* ainda exerce não somente nos estudos pós-coloniais, mas também nos estudos feministas e, em especial, nos do discurso e da visualidade.

Afinal, a despeito da crítica infundada que ocupa a maior parte do texto, é realmente salutar o argumento (cuja simplicidade se sobressai no emaranhado filosófico que o cerca) de que o subalterno não pode falar por si mesmo uma vez que, de fato, sua voz nunca é ouvida. Spivak ilustra o axioma por meio de um contundente relato (ao qual dedica apenas as últimas cinco páginas do ensaio) sobre Bhubaneswari Bhaduri, uma indiana que, por não ter encontrado os meios para se fazer ouvir, recorreu ao suicídio como tentativa derradeira. O exemplo esclarece não somente o duplo interdito imposto a uma mulher subalterna, mas também a impossibilidade de se articular um discurso de resistência que esteja fora dos discursos hegemônicos.

Foucault diria que estes *dependem* daqueles, de modo que a impossibilidade seria, antes de tudo, a de um “fora” do discurso.²⁷ Logo, é igualmente impossível haver uma perspectiva neutra (o que Spivak chama de “transparência”) que possa escapar à representação — tanto é que essa perspectiva *representa* os “intelectuais”. Se, portanto, é ardiloso o olhar intelectual que romantiza e/ou se apropria da visão subalterna, do mesmo modo é capcioso supor que possa haver um ponto de vista radicalmente externo e inacessível aos discursos dominantes. Uma coisa são o silenciamento e a invisibilidade que se impõem tacitamente aos subalternos; outra bem diferente é a premissa de uma suposta transparência imediata (no sentido de não passível de ser mediada) da posição de quem não pode ser visto/ouvido. Ora, ao acusar Foucault e Deleuze de uma “falsa transparência”, Spivak incorre na falácia de uma transparência outra, a do outro-radicalmente-outro.²⁸ Eis o “não dito” que resta em nome de quem não pode falar.

27 Ver, a este respeito:

Foucault, Michel. *A ordem do discurso*, op. cit., 1996, p. 53.

A partir de 1980, Foucault atualiza essa mesma lógica ao entender que não há sujeito fora dos processos de sujeição e subjetivação. É também nesse mesmo sentido que Paul B. Preciado afirma que “nenhum instrumento de dominação está a salvo de ser pervertido e reapropriado no interior do que chamarei, seguindo as intuições de Foucault, de distintas ‘práxis de resistência’”. Preciado, Paul B. *Manifesto contrassexual*, op. cit., p. 98.

28 Nos termos de Hal Foster, esse paradigma, ao “conservar a noção de um *sujeito* da história, definir essa posição em termos de *verdade* e localizar essa verdade em termos de *alteridade*”, projeta o Outro como uma transparência do real, seja “porque ele é socialmente oprimido, politicamente transformador e/ou materialmente produtivo”. Foster, Hal. *O retorno do real*, op. cit., p. 162-163, grifos no original. Vale lembrar ainda que, em *As palavras e as coisas*, Foucault afirma que o “homem” (humano) projetado pelas ciências que despontam no século XIX, diferentemente do sujeito clássico (cartesiano e kantiano), procura a sua verdade no impensado, no inconsciente e no outro — por isso que, para Foucault, a psicanálise e a antropologia prevaleceram entre os discursos modernos sobre o humano. Ver, a este respeito: Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*, op. cit., p. 504.

A OPACIDADE NECROPOLÍTICA

No texto “O que são as luzes?”,²⁹ Foucault nos ensina a escapar da “chantagem do iluminismo” — isto é, a ideia de que devemos ser “a favor” ou “contra” o iluminismo — para, em vez disso, encará-lo como um discurso que ainda baliza o que somos hoje. De maneira análoga, parece-me que, ao desenvolver em 2003 o conceito de “necropolítica”, Achille Mbembe³⁰ escapa à “armadilha da biopolítica”: em vez de concordar ou discordar dessa noção foucaultiana, ele quis atualizá-la, portanto pressupondo que a biopolítica ainda define, ao menos em parte, a maneira como somos governados.

Deve-se ter claro que o conceito proposto por Foucault não se resume a um tipo de governo meramente preocupado com a vida da população. Em 1976, antes ainda de falar em biopolítica, Foucault adotara pela primeira vez o conceito de “biopoder” em *A vontade de saber* e, ao mesmo tempo, no curso *Em defesa da sociedade*.³¹ No primeiro caso, tal noção aparece após a descrição do dispositivo de sexualidade e termina na questão do racismo moderno, um racismo biológico e de Estado. No segundo, o biopoder é descrito ao final de um extenso percurso no qual Foucault analisa as transformações da ideia de guerra de raças.³² Em ambos os casos, o biopoder é definido em sua dupla face: enquanto poder sobre a vida (como por meio do dispositivo da sexualidade) e enquanto poder sobre a morte (como no racismo). Mbembe toma como ponto de partida essa ideia do racismo como elemento constituinte do biopoder:

29 In: Foucault, Michel. *Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

30 Nascido em Camarões, é professor da University of Witwatersrand e editor do periódico *Public Culture*. Após passar pela Duke University, conhecida no campo dos estudos pós-coloniais, Mbembe afastou-se criticamente de sua formação foucaultiana, filiando-se desde então ao legado de Frantz Fanon.

31 Mais precisamente, no último capítulo de *A vontade de saber* e na

aula de 17 de março de 1976 de *Em defesa da sociedade*. A noção de “biopolítica” será doravante explorada nos seguintes cursos: *Segurança, território, população* (1977-1978), *Nascimento da biopolítica* (1978-1979) e *Do governo dos vivos* (1979-1980).

32 Aqui, Foucault esclarece que o conceito de raça não tem originalmente um sentido biológico. Antes do século XIX, designava a clivagem histórica entre determinados povos que não se misturam porque não têm a mesma língua, a mesma religião ou a mesma origem geográfica. Ver, a este respeito: Foucault, Michel.

Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 88-98. Concordando com Foucault quanto a isso, Mbembe afirma que, “mais do que o pensamento de classe (a ideologia que define história como uma luta econômica de classes), a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros — ou a dominação a ser exercida sobre eles”. Mbembe, Achille. *Necropolítica*, op. cit., p. 18.

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. [...] é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer”.³³

Não obstante, Mbembe julga que a noção de biopoder não é mais suficiente para a compreensão de políticas emergentes que “estão menos preocupadas com a inscrição de corpos em aparatos disciplinares do que em inscrevê-los, no momento oportuno, na ordem da economia máxima, agora representada pelo massacre”.³⁴ A noção de necropoder, por sua vez, designa não apenas o direito de matar, mas antes o de *expor* parte da população à morte por meio de segregação urbana, campos de refugiados, policiamento ostensivo e escravidão. Assim, Mbembe mostra como as diferentes formas de necropolítica — racial, étnica, econômica etc. — reduzem comunidades inteiras a condições precárias no limiar entre a vida e a morte.³⁵

Em Foucault, a biopolítica é a governamentalidade pautada em fazer viver e deixar morrer, de modo que “o racismo vai se desenvolver *primo* com a colonização, ou seja, com o genocídio colonizador”,³⁶ posto que a morte em massa é um dos instrumentos da gestão populacional. Já para Mbembe, a necropolítica ganha força quando o genocídio passa a existir independentemente das razões de Estado. Aqui se depreende uma diferença crucial: para Foucault, a política é uma forma derivada da guerra (o *ágon*, o conflito), enquanto para Mbembe a guerra é alimentada pela política.³⁷ Isso explica por que, em Foucault, não faria sentido dar especificidade conceitual a uma política da guerra ou da morte: pois, de saída, a guerra e a morte sempre estiveram no *cerne* de toda política.

33 Ibidem.

34 Ibidem, p. 59. O autor acrescenta que isso não implica um regresso às antigas práticas de suplício público (ex.: guilhotinas), uma vez que o massacre contemporâneo não é exercido diretamente pelos Estados, e sim “por grupos armados que agem por trás da máscara do Estado contra os grupos armados que não têm Estado, mas que controlam territórios bastante distintos; ambos os lados têm como seus principais alvos as populações civis desarmadas ou organizadas como milícias” (p. 60).

35 O argumento é próximo, embora sem referência cruzada, ao de Judith Butler em *Vida precária*, em especial quando ela denuncia as torturas de Guantánamo. Essa prisão, construída em solo cubano pelos Estados Unidos no ano seguinte aos atentados de 11 de setembro, encarcerava prisioneiros supostamente ligados aos grupos Talibã e Al-Qaeda — “supostamente” porque a maioria dos prisioneiros não passam por acusação nem julgamento formais e, portanto, não possuem sequer direito à defesa. Embora Barack Obama tenha

decretado o fechamento da prisão em 2009 (o que nunca se efetivou), o seu sucessor Donald Trump vem destinando, desde o início de seu mandato, recursos para a modernização das instalações em Guantánamo. Ver, a este respeito: Butler, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 73-126.

36 Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*, op. cit., p. 307, grifo no original.

37 Ver, a este respeito: Mbembe, Achille. *Necropolítica*, op. cit., p. 57. ▶

Ora, é somente negando tal pressuposto que, por outro lado, faz sentido pensar em termos de necropolítica. Desse modo, se Mbembe a associa ao estado de exceção e ao estado de sítio, é para defini-la como uma normalização da exceção³⁸ (o terror, a guerra) — ao passo que, para Foucault, tal exceção sempre definiu a norma. De um lado, pois, Mbembe considera o antigo sistema *plantation* como uma primeira experimentação da necropolítica; de outro, Foucault mostrou que o nazismo, como apoteose do biopoder, só aprimorou uma racionalidade há muito já consolidada na Europa, a exemplo (imediato, dentre outros) das teorias médico-legais sobre degeneração e eugenia. As duas teses são, é claro, menos conflitantes do que complementares. O que me parece controverso é que, ao insistir no aspecto da exceção, Mbembe recorre com frequência à Hanna Arendt, a ponto de reafirmar que, quando os europeus massacraram os povos colonizados, “de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime”.³⁹

Por mais que esse argumento sirva apenas para elucidar o espaço das colônias como alheio a toda ordem “civilizada”, a lógica de Arendt contradiz o horizonte de exceção a partir do qual Mbembe define a necropolítica: a banalidade do mal, afinal, só se dá pela *normalidade* de uma máquina burocrática.

Desconfio, porém, de que a exceção a que se refere Mbembe talvez não signifique o avesso da normalidade, mas uma normalidade intrinsecamente “velada”. Trata-se, primeiramente, de uma norma que sempre sustentou a lógica colonial, qual seja, a do poder de “definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”.⁴⁰ Envolve também a instauração de fronteiras internas para fins de vigilância, segregação e controle, como no apartheid e nos atuais campos de refugiados. E, conclui Mbembe, a “exceção” abrange hoje populações inteiras cerceadas por uma tecnologia bélica de alta precisão e, por conseguinte, à mercê de ataques-relâmpago capazes de aniquilar toda forma de subsistência comum.

De fato, são disposições bem distintas daquelas que Foucault descrevia em termos de regimes disciplinares e biopolíticos. No entanto, se o massacre dos imigrantes, por exemplo, tem sido tacitamente tolerado pela maioria dos europeus, é porque persiste não apenas o olhar colonizador, como também o princípio biopolítico que faz da guerra

► Mais detidamente, Mbembe toma como base Hegel e Bataille para sustentar uma concepção de política à maneira de um “de-vir sujeito” (ibidem, p. 11-12), isto é, como resultado de um trabalho de negação da morte. Por sua vez, Foucault segue o que denomina “hipótese Nietzsche” como *inversão* da teoria hobbesiana da soberania (isto é, do Estado como meio de evitar a guerra “primitiva” de todos contra todos). Ver, a este respeito: Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*, op. cit., p. 22-23; p. 54-55.

38 Mbembe elege a noção de “colônia” como representação histórica da exceção, “o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei”. Mbembe, Achille. *Necropolítica*, op. cit., p. 32-33.

39 Arendt *apud* Mbembe, ibidem, p. 36.

40 Ibidem, p. 41.

o alicerce da gestão populacional. Logo, não se trata (e talvez nunca tenha se tratado) de uma exceção à regra, e sim de normalidade velada e permanente. Mas, insistindo na exceção, Mbembe argumenta que os Estados já não possuem o monopólio do necropoder, assim como o exército e a polícia já não são os únicos meios de exercê-lo.⁴¹ De imediato, o filósofo parece esquecer que alguns poucos países (como os Estados Unidos, a Rússia e a China) não só possuem tal monopólio em seus territórios, como também, potencialmente, sobre *todos* os demais. Nenhuma milícia ou exército de guerrilheiros estaria no páreo do necropoder desses poucos Estados.

Mas, sob uma leitura mais atenta, acredito que é possível depreender de Mbembe um enfoque mais assertivo: a função capital da necropolítica talvez passe ao largo do par exceção-normalidade, incidindo antes sobre a organização da visibilidade por meio da invisibilidade.⁴² A chamada crise dos refugiados⁴³ talvez elucide essa questão. Face ao descaso da maior parcela dos cidadãos europeus (isto é, aqueles que se sentem “ameaçados” pela “invasão de imigrantes”), muitas ONGs, instituições acadêmicas e órgãos de imprensa têm se dedicado a expor evidências — tais como fotos e vídeos de imigrantes detidos e torturados nas prisões da Líbia — que denunciam flagrante violação, por parte dos Estados, ao direito internacional e aos direitos humanos. No entanto, esse acúmulo de evidências constrangedoras não tem surtido qualquer efeito na desenfreada xenofobia europeia.⁴⁴

Pois bem, se parecem ser praticamente inúteis as tentativas de denunciar a necropolítica tornando-a visível ao público, é porque o necropoder logra em ser exercido, fundamentalmente, na invisibilidade. Por mais que ele pareça funcionar, ao contrário, como um espetáculo que se explicita diuturnamente, a sua face é *irrepresentável*: os massacres são amorfos, sem sentido, enredados

41 Aqui, Mbembe tem em mente os muitos Estados africanos que, desde o fim do século XX, “já não podem reivindicar monopólio sobre a violência e sobre os meios de coerção dentro de seu território. Nem mesmo podem reivindicar monopólio sobre seus limites territoriais. A própria coerção tornou-se produto de mercado” (ibidem, p. 53). Adiante, o autor chega a dizer que, cada vez mais, “a guerra não ocorre entre exércitos de dois Estados soberanos” (p. 59).

42 Nesse sentido, valendo-se

das descrições detalhadas de Eyal Weizman, Mbembe enfatiza desde a intrincada topologia de zonas de conflito, passando pelas capciosas configurações das “máquinas de guerra” — a exemplo da morfologia indiferenciada dos esqueletos de Ruanda, ou dos corsários que fazem o trabalho sujo dos Estados em alto-mar —, até deter-se na visualidade do homem-bomba: “ao contrário do tanque ou míssil, que é claramente visível, a arma contida na forma do corpo é invisível”. Ibidem, p. 63.

43 Quanto a isso, um único dado é suficiente: segundo estimativas do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados, em 2018, uma média de seis imigrantes morriam diariamente no mar Mediterrâneo. Ver, a este respeito: <<https://www.acnur.org/>>. Acesso em maio de 2020.

44 Ver, a este respeito: Lorenzini, Daniele; Tazzioli, Martina. “Critique without ontology: Genealogy, collective subjects and the deadlocks of evidence”. *Radical Philosophy*, v. 207, n. 2, p. 27-39, Spring, 2020.

pelo véu do “não civilizado”. Isso porque, enquanto a biopolítica pauta-se na lógica da “transparência” — a visibilidade total do panóptico, por exemplo, ou da criminologia moderna que acreditava poder ver através da fisionomia humana⁴⁵ —, sua contraparte constitutiva não poderia ser outra além de uma “opacidade” necropolítica. Por isso, a morte em massa é simultaneamente intolerável e tolerada; o estado de sítio/exceção é tanto mais normalizado quanto menos for legível e mais for arbitrário; e a vida da população permanece, a um só tempo, abalada pelo biopoder e subjugada ao necropoder.

Devo reiterar que tal esquema decorre de uma leitura foucaultiana que não se encontra em Mbembe. Para este, afinal, a biopolítica estaria em declínio junto com o modelo civilizatório da Europa. Se seguirmos Foucault, não

obstante, para quem o racismo é a condição estruturante do Estado moderno, o diagnóstico seria adverso: o projeto colonialista do Velho Mundo, apesar de seus recentes custos “colaterais”, logrou em disseminar o racismo para manter-se como “bastião civilizacional” do mundo. Mesmo considerando as atuais querelas que permeiam a União Europeia — acirramento que, sabemos, não é nenhuma novidade —, o biopoder segue revigorado à custa do necropoder. A diferença é que, se outrora o deixar/fazer morrer se concentrava nas colônias, agora ele impregna os próprios arredores da Europa, lá onde jazem os maiores campos de refugiados a céu aberto da história.

A necropolítica, portanto, não se reduz ao poder de aniquilar a vida, compreendendo antes a gestão de sua invisibilidade — ao passo que a biopolítica se encarrega de gerir sua visibilidade (como nos registros de natalidade, mortalidade, criminalidade etc.). Nos termos de Foucault, trata-se de “uma luz que divide, que aclara de um lado, mas deixa na sombra, ou lança para a noite, uma outra parte do corpo social”.⁴⁶ De sorte que a história do Ocidente moderno é indissociável da história silenciada dos navios negreiros, do longo genocídio intercontinental que se prolongou do século XV até o XIX, dos regimes militares e paramilitares que no século passado se proliferaram na América Latina⁴⁷ e, enfim, de todos os lugares em que a invisibilidade prevalece como critério de inteligibilidade do poder.

45 Essa lógica da transparência, ademais, é hoje tacitamente percebida em termos tecnológicos: equipamentos com GPS, aparelhos inteligentes (*smart*), documentos biométricos de identificação e, em suma, todos os mecanismos que permitem a coleta, o armazenamento, o rastreamento e o cruzamento de dados pessoais.

46 Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*, op. cit., p. 81-82. Aqui, Foucault refere-se ao que, nos séculos XVI e XVII, teria inaugurado uma contra-história: “a nova história que aparece vai ter de desenterrar alguma coisa que foi escondida, e que foi escondida não somente porque menos-prezada, mas também porque, ciosa, deliberada, maldosamente, deturpada e disfarçada”. *Ibidem*, p. 83-84.

47 No caso específico do Brasil, conforme assinala Jonnefer Barbosa, toda a nossa história se alicerça sobre a ocultação de cadáveres — de indígenas, escravos, insurgentes etc. Ver, a este respeito: Barbosa, Jonnefer. “Políticas de desaparecimento e niilismo de Estado”. *N-1 edições: Pandemia Crítica*, 14 de abril de 2020. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/024>>. Acesso em maio de 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revisar um texto pontual de Spivak e outro de Mbembe, procurei mostrar o quanto o pensamento de Foucault permanece atual e fecundo aos estudos da visualidade e da contravisualidade. A partir do texto de Spivak, retomei sua aguçada análise da não representação do subalterno mediante o capcioso discurso do “ver sem ser visto” que a autora imputa aos intelectuais, mas problematizei a prerrogativa ali implícita de um outro-radicalmente-outro, que segue *pari passu* a lógica da “falsa transparência” que Spivak critica em Foucault. No texto de Mbembe, questioneei a condição de exceção que marcaria a necropolítica — o que expressa, em última instância, um olhar liberal e humanista —,⁴⁸ e ressaltei a função de opacidade e de gestão da invisibilidade que o necropoder exerce não de forma autônoma, como o autor propõe, mas em conjunção com a biopolítica.

Ambos os textos nos ajudam, com a leitura foucaultiana, a compreender algumas nuances daquilo que chamei, a partir de Mirzoeff, de “direito de olhar”. Em primeiro lugar, pode-se dizer, na linha de Spivak, que o direito de olhar é o contrário do direito de “ver sem ser visto”. Enquanto este último é uma espécie de “olho de Deus”, no sentido de pressupor uma visão simultânea de toda parte e desde lugar nenhum, o direito de olhar é a reivindicação de um *modo de olhar*, uma inteligibilidade localizada na posição de uma contravisualidade (isto é, contrária à visualidade dominante). O ensaio *Situated Knowledges*, que Donna Haraway publicou em 1988, fundamenta com lucidez esta segunda perspectiva, ainda que o escopo do texto seja outro — sendo notável o quanto a autora lança mão, ali, de analogias sobre a visão e a visualidade. Seu argumento central é o de que a ciência está sempre situada, ou seja, não podendo presumir nem oferecer a “objetividade” de um olhar neutro, universal e atemporal.

Ao mesmo tempo, Haraway salienta — e nesse ponto ela se distancia de Spivak — que a perspectiva parcial também pode ser falaciosa enquanto categoria, como no caso (o exemplo é da autora) da “Mulher do Terceiro Mundo”, uma vez que “sujeição não é base para uma ontologia; é no máximo uma pista visual. A visão requer instrumentos de visão;

48 A exceção, afinal, é em relação a qual norma? Aquela dos direitos (supostamente) garantidos aos cidadãos numa democracia liberal. É curioso como alguém que acredita que o modelo civilizatório europeu esteja ruindo ainda se oriente por esse mesmo modelo. O estado de exceção só faz sentido nesse horizonte. É o que se evidenciou, ademais, quando Giorgio Agamben se posicionou frontalmente contra as medidas de confinamento face à pandemia que assolou o mundo em 2020: tais medidas, segundo Agamben, instaurariam um estado de exceção definitivo (o que, a meu ver, só expressa uma *nostalgia* definitiva). Ver, a este respeito: Agamben, Giorgio. “Lo stato d’eccezione provocato da un’emergenza immotivata”. *Il Manifesto*, 26 fev. 2020. Disponível em: <<https://ilmanifesto.it/lo-stato-deccezione-provocato-da-unemergenza-immotivata/>>. Acesso em maio de 2020.

uma ótica é uma política de posicionamento. Instrumentos de visão mediam pontos de vista; não há visão imediata desde os pontos de vista do subjuga-do”.⁴⁹ Isso porque, para Haraway, o olhar é antes de tudo uma prática e um posicionamento, importando menos o que se vê do que o que se pretende ver, e sob quais condições, por meio de qual mediação, a partir de qual lugar e mirando qual finalidade.

Com efeito, tudo o que se queira ver como autoevidente — como a realidade dos subalternos, ou a lógica do capital — procede de, e traz consigo, muitas lutas a respeito de *como ver*. Não se trata aqui de relativismo (que é um dos alvos da crítica de Haraway), e sim de demarcação de posição.⁵⁰ É isto o “direito de olhar”: direito de se posicionar para poder participar das lutas de como ver. Porque a “visão é sempre uma questão do poder de ver — e também da violência implícita em nossas práticas de visualização. Com o *sangue de quem* foram moldados os meus olhos?”.⁵¹

Essa pergunta, por sua vez, nos reconduz à necropolítica enquanto gestão da invisibilidade: a visão de uma sociedade “civilizada”, com seus direitos e liberdades, foi erigida e se mantém em nosso horizonte à custa de uma potente máquina de fazer desaparecer outros modos de ver e existir. Mbembe chega a dizer, quanto a isso, que o velho regime do poder soberano não se atenuara com o projeto da modernidade, e hoje se revigora nos complexos do necropoder. No âmbito da visualidade, todavia, tal asserção não me parece acurada. Em uma entrevista intitulada “O olho do poder”,⁵² Foucault pontuou a discrepância entre a visão soberana e a do panóptico (protótipo disciplinar e do biopoder).

No primeiro caso, o fazer morrer ainda habitava o registro do visível que, por sua vez, era bastante instável e limitado, de modo que os governantes não tinham controle sobre a invisibilidade das insurgências, dos saques, dos complôs etc. Já o panóptico consolidou uma *economia* da visibilidade, aquela da vigilância que cada indivíduo exerce em relação aos outros e sobre si mesmo. Isso implica, é claro, uma ampliação sem precedentes do domínio do visível, mas também e fundamentalmente uma organização sistemática do invisível — a prisão, por exemplo, não instituiu o fim do fazer morrer, mas, precisamente, o seu ocultamento.

Sob esse prisma, portanto, a necropolítica não reen-carna o poder soberano, do mesmo modo que também não figura como estado de exceção ao regime biopolítico. Se, ao

49 Haraway, Donna. *Situated Knowledges*, op. cit., p. 586.

50 Por conseguinte, nos termos de Foucault, “a análise dos mecanismos de poder não tende a mostrar que o poder é ao mesmo tempo anônimo e sempre vencedor. Trata-se, ao contrário, de demarcar as posições e os modos de ação de cada um, as possibilidades de resistência e de contra-ataque de uns e de outros”. Foucault, Michel. *Microfísica do poder*, op. cit., p. 342.

51 Haraway, Donna. *Situated Knowledges*, op. cit., p. 585, grifos meus.

52 In: Foucault, Michel. *Microfísica do poder*, op. cit., p. 318-343.

menos em termos de visualidade (o poder de ver), a biopolítica nunca esteve tão desenvolvida e articulada,⁵³ o necropoder assinala justamente a *abrangência* — no avesso do poder soberano — da gestão do visível e do invisível. O poder sobre a vida é indissociável do poder sobre a morte, assim como todo “ver” sempre dependeu de um “não ver”. Significa que a invisibilidade do genocídio contemporâneo, desde o feminicídio doméstico até as guerrilhas e zonas de conflito que eclodem à margem de toda jurisdição, não está descolada da prédica cosmopolita e autoevidente do desempenho a todo custo, tampouco do visível triunfo de grandes corporações que, dentre outras coisas, adotam regimes de trabalho mais “flexíveis” para fomentar a “autonomia” de seus empregados, reduzindo ao máximo o custo da força de trabalho. Ademais, se é verdade, como dizia Bruno Latour, que “jamais fomos modernos” (no sentido de que nós ainda estamos tentando sê-lo, como um projeto não finalizado), talvez o direito de olhar também nunca tenha sido exercido de fato — e parece haver cada vez menos meios para exercê-lo.⁵⁴

Compreender isso requer desfazer-se da ilusão de que possa haver, à maneira de um “sair da caverna”, alguma transparência possível a ser acessada no mundo. Todo modo de olhar, seja ele dominante ou subjugado, é histórico, isto é, condicionado a uma dada conjuntura que o possibilita. Mas nada nos autoriza a crer que essa conjuntura seja insuperável. O que também não se confunde com a cômoda esperança de que a crise econômica, institucional ou ambiental seja capaz, por si só, de provocar uma ruptura dos regimes de poder.

53 Quanto a isso, Didier Bigo tem investigado a profunda correlação entre visibilidade e vigilância nas estratégias contemporâneas de governamentalidade, com especial atenção a políticas de migração e proteção de fronteiras. Desse modo, Bigo acaba preenchendo certa “lacuna” que Foucault teria deixado em aberto em termos de visualidade: se o nexo entre disciplina e visibilidade possui centralidade em trabalhos como *Vigiar e punir* e *O nascimento da clínica*, a visualidade é menos explorada nos posteriores estudos de Foucault em torno da governamentalidade. Ver, a este respeito: Bigo, Didier. “Regimes of Visibility: The Dis-Time of Security and Visibility in Contemporary Go-

vernmentalities. An Interview with Didier Bigo”. *materiali foucaultiani*, v. VI, n. 11-12, p. 83-92, jan./dec. 2017; Bigo, Didier et al. (eds.). *Illiberal Practices of Liberal Regimes: The (In)Security Games*. Paris: Editions L'Harmattan, 2006 (Collection Cultures & Conflits).

54 Vinte anos após a publicação de *Jamais fomos modernos*, de 1991, Latour escreveu o extenso *An Inquiry Into Modes of Existence* para responder à questão: se não fomos modernos, então o que fomos? Os diferentes “modos de existência” sobre os quais o autor se debruça corroboram a tese do primeiro livro, pois explicitam a pluralidade de condições de verdade que definiram os “modernos” ao longo de sua his-

tória. Mas a questão que eu destaco é: por que Latour resolveu, após tanto tempo, publicar este enorme complemento ao seu livro mais conhecido? Para mostrar, primeiro, que a coexistência de olhares diferentes não é, como muitos alegam, um fenômeno “pós-moderno”; segundo, que o acirramento entre as visadas modernas, a exemplo da chamada *alt right*, só expressa o desejo de nos tornarmos finalmente modernos, isto é, de fazer com que um único modo de ver e de existir prevaleça sobre todos os outros. Ver, a este respeito: Latour, Bruno. *An Inquiry Into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

Uma configuração que perdura há séculos não desmorona da noite para o dia, como num “curto-circuito” repentino de suas contradições internas. É preciso abrir caminho a partir dos tantos outros já trilhados e apagados, o que passa necessariamente por vislumbrar outras coordenadas além daquelas que permanecem no horizonte.

O que o direito de olhar trata de reivindicar, em suma, não é uma posição já dada, mas aquela que está sempre por construir. O fundamental é reconhecer, de um lado, que não há olhar *ex nihilo*, isento de prerrogativas e condicionantes, mas também que, de outro, nada do que se dá a ver é cabal e definitivo, ainda que se mostre inexpugnável. Não se pode perder de vista, afinal, que tudo aquilo o que veio a ser não passa de uma possibilidade dentre outras, uma existência que subsiste ao longo de batalhas incessantes. E que, portanto, a miragem de uma civilização próspera ofusca os corpos que a sustentam sob a sina de uma cogente e invisível (in)existência. Rever o invisível é procurar (*to look for*) um ainda possível.

NARRATIVAS CURATORIAIS

reflexões sobre exposições de cultura material popular

Yasmin Fabris¹

INTRODUÇÃO

Quem já visitou, em um museu de arte, uma exposição dedicada à cultura material popular² — ou que a considerasse — se deparou com o fenômeno da repetição. Peças pequenas ou grandes são amontoadas para sustentar determinado argumento curatorial ou institucional. A disposição parece relevar que as obras de autoria desconhecida, quando solitárias, não têm força, ou melhor, potência para materializar a elaboração da proposta conceitual do/a curador/a. Como multidões anônimas, os objetos são acumulados em vitrines ou suportes

1 Doutoranda em design pela UFPR e doutoranda em regime de cotutela em ciências sociais pela Universidad de Chile. Mestre em tecnologia e sociedade pela UTFPR, na linha de pesquisa Mediações e Culturas. Participa do grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR). É integrante do Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design (UFPR) e do Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales (Universidad de Chile).

2 O termo cultura material faz referência aos estudos de Daniel Miller, que propõe a compreensão da sociedade a partir do seu caráter indissociável com os objetos materiais. Os artefatos, nesta perspectiva, não são apenas signos ou símbolos que representam sujeitos, mas elementos que formam, significam e constituem indivíduos e sociedades. Há, portanto, uma relação de constituição mútua entre coisas e pessoas. Neste

texto, ao mencionar “cultura popular”, “arte popular” ou “materialidade subalterna”, estou me filiando a essa proposta teórica que dá relevo ao papel dos objetos nas relações sociais. Ver: Miller, Daniel. Consumo como cultura material. *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, 2007, v. 13, n. 28, p. 33-63; Miller, Daniel. *Trecos, troços e coisas*: estudos antropológicos sobre a cultura material. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

expográficos, em uma alegoria que achata temporalidades e espacialidades, comprimindo a agência de artefatos³ idealizados e produzidos por sujeitos subalternos.⁴

Expor a cultura material em um museu é uma violência topográfica, já dizia Ramos.⁵ Os artefatos são removidos das suas dinâmicas sociais, em que circulam e produzem cultura, para participar de novas cerimônias, sob novos modos de olhar, tocar e se fazer presentes no mundo. Os museus são diferentes da vida, afirma García Canclini,⁶ e por isso não têm a função de copiar o real, mas de reelaborar as relações reais nos seus ambientes encenados. É no museu, portanto, que se cria um novo capítulo na biografia dos objetos.⁷

Esse modo de apresentar as materialidades subalternas carrega consigo alguns rastros das formas de classificação desses artefatos. Uma mesma peça pode ser exposta em um museu etnográfico e, também, em um museu de arte. Essa transição, como explica Sally Price,⁸ carrega consigo, além de novas dinâmicas de apresentação, implicações monetárias. No caso de um museu de antropologia, o objeto será aparado por um extenso texto que explica seu desempenho de origem, suas simbologias e significados. Ele possivelmente estará próximo de outras peças, em vitrines abarrotadas. Na instituição artística, seu valor financeiro aumenta — ele deve ganhar mais espaço de exibição e os textos serão reduzidos para uma simples legenda. “O distanciamento de um objeto, tanto de outros objetos quanto de uma contextualização prolixa, traz em si uma

3 Alfred Gell defende que a agência social pode ser exercida não somente em relação aos artefatos, mas, também, pelos artefatos. Essa proposta conceitual é relacional, ou seja, depende do contexto que se estabelece a relação entre “agente” e “paciente”. A colocação é importante para destacar que não existe uma autonomia na agência dos objetos e, por isso, para desempenhar agência, o artefato deve estar relacionado a alguma coisa (paciente). As interações agente/paciente não são fixas e podem, inclusive, operar em regimes de resistência. Objetos de arte desenvolvem um tipo de agência quando participam do tecido de relações sociais. Ver, a este respeito:

Gell, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

4 A noção de subalterno que utilizo neste texto se ampara nas descrições feitas por García Canclini do fenômeno econômico e social — de produção, circulação e consumo de bens simbólicos — que opera em uma lógica desigual de apropriação por parte dos setores da sociedade. O argumento do autor também considera as transformações reais e simbólicas provocadas por essa assimetria nas condições de vida dos sujeitos e comunidades. Nas palavras do autor: “as culturas populares são o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, realizam uma elaboração específica das suas

condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos”. García Canclini, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 43.

5 Ramos, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto*: O museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2008.

6 García Canclini, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*, op. cit.

7 Ver: Kopytoff, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In: Appadurai, Arjun. *A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural*. Trad. Agatha Bacelar. Niterói: Ed. UFF, 2008.

8 Price, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

forte implicação de valor”.⁹ Com isso, passamos a saber que a transição biográfica de artefato etnográfico (funcional) para objeto de arte (estético) desdobra na mudança de valor monetário e sua contextualização, logo, também será reduzida.¹⁰

Embora concorde com a autora e com as suas ponderações, é necessário considerar que Price se dedica aos modos de colecionar e expor objetos não ocidentais¹¹ operacionalizados por instituições francesas e norte-americanas. Meu argumento é que nas exposições de arte popular brasileira ocorre, por vezes, a sobreposição das duas formas de exibição: a apresentação de etiquetas minimalistas dos museus de arte e o excesso de artefatos, característico dos museus etnográficos.¹²

Este capítulo propõe, portanto, discutir como a cultura material popular é apresentada nos museus, especialmente em suas exposições. Fundamento este ensaio em pesquisas que venho realizando sobre mostras que abordam a temática e, com isso, busco evidenciar algumas das estratégias recorrentes de apresentação, que convencionei chamar de *justaposição* e *adensamento*. A justaposição de obras é uma estratégia discursiva já debatida por alguns autores,¹³ e consiste na valorização do popular a partir de parâmetros hegemônicos,

desconsiderando as lógicas próprias de legitimação e educação cultural dos artistas ou comunidades. O adensamento, como descrito no início do texto, é um dispositivo expográfico que aproxima um grande número de artefatos populares que, comumente, são apresentados sem informações de autoria ou local de origem. O recurso costuma suprimir a dimensão simbólica das peças em favor do argumento do/a curador/a.

9 Ibidem, p. 122.

10 Price explica que, conforme a antropologia se afirmou como ciência, se tornou mais recorrente a redução da quantidade de textos que acompanhavam as peças nos museus: “objetos etnográficos tornam-se obras-primas da arte mundial no momento em que perdem sua contextualização antropológica e são considerados capazes de sustentar-se puramente pelo seu próprio mérito estético”. Ibidem, p. 126.

11 A autora utiliza os termos “ocidentais” e “não ocidentais” para explorar as visões do público geral acerca da arte primitiva. Nessa convenção, a palavra “ocidental” é associada a pressuposições culturais de origem europeia, mas que também são operadas por sujeitos localizados em diferentes partes do globo.

12 No caso dos museus etnográficos, especula-se que a estratégia de apresentação — que se baseia na

aproximação — ajuda a localizar a peça em um sistema mais amplo de artefatos e, com isso, “traduzir” no museu determinadas dinâmicas culturais. O enfoque dessas instituições está na articulação dos objetos em sistemas simbólicos relacionados e não em dar relevo à sua dimensão estética, como costumam fazer os museus de arte.

13 Ver: Price, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*, op. cit.; Clifford, James. *The predicament of culture* —

Part III: Collections. Massachusetts: Harvard University Press, 1998; Ramírez, Mari Carmen. Beyond “the Fantastic”, Framing Identity of Latin American Art. *Art Journal*, 1992, v. 51, n. 4, p. 60-68; Borea, Giuliana. “Arte Popular” y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte. In: _____. *Arte y Antropología: Estudios, Encuentros y Nuevos Horizontes*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2017, p. 97-119.

Para colocar em perspectiva a natureza iminentemente combativa desses espaços, proponho interpretar os museus como *zonas de contato*, conforme sugere James Clifford,¹⁴ a partir de Mary Louise Pratt.¹⁵ O autor explica, com base em Pratt, que as zonas de contato são locais de encontros coloniais, onde se estabelecem relações entre povos (e objetos) geograficamente e historicamente separados. Nesse encontro são promovidas confissões de coerção, desigualdades e conflitos. O termo *contato*, portanto, pretende evidenciar a interação entre esses sujeitos e os modos como as relações são constituídas por meio de práticas, muitas vezes assimétricas.¹⁶

Quando os museus são vistos como zonas de contato, sua estrutura organizacional enquanto coleção se torna uma relação atual, política e moral concreta — um conjunto de trocas carregadas de poder, com pressões e concessões de lado a lado.¹⁷

O termo utilizado por Pratt e transportado por Clifford para o contexto museológico tem semelhanças com a caracterização que García Canclini¹⁸ faz sobre os processos de hibridação, dando evidência às relações concretas de apropriação e disputa de bens culturais e simbólicos, mesmo em situações negociadas — como ocorre, em alguns casos, com os museus.¹⁹

Clifford tem como recorte, especialmente, a formulação de coleções, um debate importante para compreendermos como são formulados os acervos

14 O autor utiliza essa expressão a partir da reflexão sobre uma consultoria realizada para o Museu de Arte de Portland, de Oregon. Na ocasião, um grupo de velhos tlingit — povo nativo norte-americano — foram convidados pela instituição para discutir a Coleção Rasmussen. Esse caso exemplifica uma negociação democrática em que as fronteiras foram negociadas entre o museu e os representantes da comunidade. Contudo, nesse mesmo texto, Clifford apresenta disputas discursivas em que os museus são palco de confronto direto com comunidades indígenas e subalternas. Ver: Clifford, James. “Museus como zonas de contato”. *Periódico Permanente*, v. 4, n. 6, 2016.

15 A expressão é cunhada pela autora no livro *Imperial Eyes: Travel and Transculturation*, que trata dos processos de transculturação europeus, portanto, entre países. O conceito é expandido por Clifford para contatos que podem ocorrer dentro de um mesmo país, região ou cidade. A distância enfatizada pelo autor é “mais social do que geográfica” (ibidem, p. 16). Por isso, considero que essa expressão é válida para pensarmos as narrativas sobre cultura popular brasileira que ocorrem em museus de arte no Brasil.

16 O autor pondera as limitações desse conceito ao afirmar que, por mais que as memórias indígenas tenham sido afetadas pela experiência

colonial, as histórias de contato não as determinam ou esgotam.

17 Ibidem, p. 5.

18 García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2015.

19 Clifford trabalha a noção de “reciprocidade”: um parâmetro para acordos justos entre, por exemplo, museus e coletivos indígenas. A efetivação de um acordo recíproco depende, contudo, de situações de contatos específicas, considerando, inclusive, que o entendimento dos termos entre povos de diferentes culturas se dá por meio de relações hierárquicas de poder. Ver: Clifford, James. “Museus como zonas de contato”, op. cit.

de onde se retiram objetos para mostras. Agora, como pensar a elaboração de exposições de cultura material popular como *zonas de contato*? O curador Jens Hoffmann apresenta uma discussão relevante sobre os modelos de exposição a partir de uma revisão do seu próprio trabalho.²⁰ Ele reconhece que a prática curatorial consiste em um entendimento situacional da cultura, que abrange aspectos políticos e sociais. A exposição, portanto, seria uma performance de relações sociais. Somos instigados a pensar que o trabalho do/da curador/a, portanto, mesmo em ambientes controlados como os museus, dialoga com os embates que sustentam a noção de popular fora desses espaços.²¹

Além dos modos de expor, outra problemática que se apresenta na investigação da cultura material popular em museus é que os regimes discursivos que organizam o mundo da arte e das exposições são, sobretudo, orientados pela palavra.²² Os textos curatoriais, por exemplo, acabam deixando de lado formas de se fazer cultura que escapam ao registro da escrita, como a experiência dos corpos e do sensível. Por meio dos textos curatoriais — produzidos pelos estilos de narração e códigos empregados pelos curadores/as, resultado da produção histórica de cada profissional —, as exposições delimitam quem possui

os conhecimentos para decodificar os diferentes níveis de interpretação propostos para as obras ou para a mostra.²³

O que proponho para este ensaio é debater a noção historicamente construída de arte popular a partir de algumas exposições que se utilizaram dessa categoria. Com isso, espero demonstrar que as exposições de arte, por vezes, apresentam artefatos classificados como anônimos — a partir de perspectivas coloniais —, para reforçar argumentos que vinculam a cultura material popular com o passado e com o autêntico. Os sistemas simbólicos impregnados na materialidade de cada objeto são diluídos na narrativa da exposição em favor do argumento geral da mostra. Isso não quer dizer que defendo que todo objeto popular ou etnográfico deva ser amparado por uma explicação científica contextual. A fruição da sua dimensão estética é possível, mas, ao mesmo tempo, os parâmetros de valoração dos sujeitos e comunidades produtoras das peças também poderiam ser considerados.

20 O autor reflete sobre as mostras *The Show Must Go On, 6th Caribbean Biennial, exhibition2, A Little Bit Of History Repeats, A Show That Will Show Is Not Only a Show*. Ver: Hoffmann, Jens. "A exposição como trabalho de arte". *Concinnitas*, 2004, v. 1, n. 6, p. 18-30.

21 Chartier lembra que a delimitação erudita do que se enquadra na categoria popular se desenvolve no sentido de circunscrever práticas que não são intuitivas pelas seus próprios atores como populares. Ver: Chartier, Roger. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, 1995, v. 8, n. 16, p. 179-192.

22 Gómez, Rocio; Ravina, Pamela; Tineo, Sandra. "El texto curatorial como imagen del arte". In: Borea, Giuliana. *Arte y Antropología*, op. cit., p. 157-162.

23 Ibidem.

EXPOSIÇÕES DE ARTE POPULAR: UMA PERSPECTIVA PANORÂMICA

O interesse da italiana Lina Bo Bardi pela cultura material popular é conhecido. Durante anos, a arquiteta foi defensora do desenvolvimento de uma arquitetura moderna brasileira vinculada aos saberes técnicos da cultura popular.²⁴ Ao tratar de exposições que abrangem a visualidade subalterna, é praticamente impossível não mencionar seu trabalho, visto que seus projetos ditaram, em grande medida, um modo de expor artefatos populares que é referenciado até hoje. Seu projeto expográfico inaugural na temática se deu em 1949 com a 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana (ou Cerâmica Nordestina) no Museu de Arte de São Paulo — MASP, apenas dois anos após sua chegada ao Brasil. Nessa ocasião se tem o marco inicial do interesse da arquiteta pelo Nordeste e, também, do contato do público paulistano com a produção artística popular de Pernambuco.²⁵

A mídia da época noticiou a mostra, de curadoria assinada por Augusto Rodrigues, com entusiasmo, afirmando que os objetos populares foram distribuídos artisticamente por Lina.²⁶ Sartorelli²⁷ julga que, neste momento, os ex-votos²⁸ passaram a ser apresentados como obras de arte, itens de coleção, em uma tipologia que seria, depois, replicada em outras mostras assinadas pela arquiteta: “essa atitude de construção e arranjo da narrativa tem importância porque eleva à categoria de objeto de arte, como uma escultura, o que antes era considerado arte menor”. A valorização da cultura popular é, sem dúvida, um dos tantos logros da trajetória profissional de Bo Bardi. Contudo, discordo com o autor que a expografia consegue romper as hierarquias entre arte-artesana-to-arte popular. Tampouco a disposição das peças eleva os artefatos religiosos à categoria arte, visto que essa façanha depende de uma conjuntura de legitimação que vai além da apresentação dos objetos.²⁹

24 Rubino e Grinover explicam que Lina via no popular contemporâneo o fundamento para uma arquitetura moderna brasileira. Seu discurso politiza-se a partir desse viés, visando uma outra via para modernização do país. Ver: Rubino, Silvana; Grinover, Marina. *Lina por escrito*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

25 Sartorelli, César Augusto. *Arquitetura de exposições*: Lina Bo Bardi e

Gisela Magalhães. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

26 Crítica publicada no *Diário de São Paulo* e acessada na Biblioteca do MASP, disponível na pesquisa de Sartorelli (ibidem).

27 Ibidem, p. 38.

28 Escultura votiva que representa o pedido de uma graça, uma “promessa”, ou materializa determinada graça alcançada, o “milagre”. Ver, a

este respeito: Bonfim, Luís Américo Silva. “A expressão votiva católica na época de sua reprodutibilidade técnica”. *Campos — Revista de Antropologia*, 2012, v. 13, n. 1, p. 9-22.

29 Consta no projeto do MASP e de seu diretor, Pietro Maria Bardi, a proposta de criar um espaço museológico dedicado à difusão de diversas artes e, assim, promover uma unidade artística, abarcando na noção de ▶

É só com a identificação da contribuição individual, explicitando a autoria singular, que a obra de arte de origem popular passa a fazer parte do esquema moderno do mundo da arte.³⁰ Para Mascelani, a autoria é um dispositivo importante para alçar o objeto ao novo *status*, ainda que esse objeto tenha vínculos explícitos com uma comunidade ou um modo de vida de uma região.³¹ Sendo assim, existe no artefato popular a coexistência da referência ao individual e ao coletivo — o que, para mim, é um dos fatores que abrem brecha para o adensamento expográfico.

► arte objetos que, tradicionalmente, não estão nesta categoria. Essa proposta pode ser acessada no texto de Bardi, "Museé Hors des Limites", publicado na *Revista Habitat* v. 4.

30 Para Becker, o mundo da arte é constituído por redes e grupos de pessoas que contribuem para a produção de obras que o mundo ocidental convencionou como arte. Por isso, a noção de convenção é importante para a obra do autor. Na perspectiva que ele adota, as obras não são produto de artistas geniais isolados, mas "elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções características de um mundo da arte tendo em vista a criação de obras dessa natureza". Becker, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 54. Sendo assim, o que caracteriza um artista como popular ou *naif* são os tipos de relações tecidas com esse mundo da arte organizado.

31 Mascelani, Ângela. *O mundo da arte popular brasileira*: Museu Casa do Pontal, 2002.

32 Ibidem.

33 Goldstein, Ilana Seltzer. "Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças". In: Hikiji, Rose Satiko Gitirana; Silva, Adriana de Oliveira. *Bixiga em artes e ofícios*. São Paulo: Edusp, 2014, p. 223-257.

34 Sartorelli, César Augusto. *Arquitetura de exposições*, op. cit.

A definição apresentada por Mascelani pode ser exemplificada na obra de Mestre Vitalino, um dos primeiros artistas populares brasileiros a alcançarem os equipamentos de legitimação da arte, nos anos 1940, exposto na mostra inaugural de Lina. Além de seu reconhecimento artístico individual, seu vínculo com uma comunidade — o sertão pernambucano — e com uma dinâmica social — a Feira de Caruaru — confere a dupla referência ao seu trabalho que, ao mesmo tempo em que é personificado, é também coletivo.³²

Goldstein destaca que originalidade e autoria individuais são noções associadas às produções artísticas modernas burguesas que acabaram se tornando dispositivos normativos para desqualificar outras formas de produção que escapam desses preceitos euro-americanos.³³ Nesse quadro, encontra-se a marginalização das artes autodidatas ou, como chamamos aqui, populares, operacionalizadas por meio de rótulos como arte primitiva e arte *naif*.

O que se tem nas expografias de Lina é o desenho de uma maneira de dispor e apresentar artefatos populares, conectando-os com suas formulações espaciais de origem, como os mercados populares. Sartorelli defende que na cerâmica nordestina está o ensaio de uma tipologia de colocação dos objetos que remete justamente às feiras, com agrupamentos temáticos, mobiliários simplificados e cores neutras.³⁴ Nos anos seguintes, Lina Bo Bardi realiza outras exposições, como Bahia no Ibirapuera (5º Bienal Internacional de São Paulo — 1959), Nordeste (Museu de Arte Popular, Solar do Unhão — 1963), O design no Brasil: história e

realidade (Sesc Pompeia — 1982), Mil brinquedos para criança brasileira (Sesc Pompeia — 1982), entre outras. Se analisarmos a visualidade dessas mostras, veremos que há similaridade nas estratégias expográficas, assim como na seleção de objetos.

A exposição *A mão do povo brasileiro* (1969), encenada na abertura da sede na Av. Paulista do Museu de Arte de São Paulo, é uma das mostras em que figurou esse tipo de ambientação. Lina apresentou um panorama da cultura material brasileira sobre tabladros de madeira e estantes de pinus, numa formulação similar aos caixotes de madeira utilizados em feiras. As paredes do museu foram recobertas do mesmo material, e os artefatos, distribuídos nos suportes seguindo uma organização temática.³⁵ No fundo do ambiente, que apresentava uma iluminação difusa, com objetos pendurados ao teto, estavam os ex-votos. A arquiteta projetou uma espécie de altar quadrangular onde as esculturas eram exibidas, lado a lado. Neste caso, o espaço, com acumulação de objetos, não se assemelhava ao estilo expográfico neutro das artes visuais, mas propunha uma forma de expor que encenava no museu de arte algumas das simbologias da religiosidade católica popular. Contudo, é possível afirmar que não estava no horizonte da arquiteta contextualizar as peças ou problematizar a ausência de autoria. Para não pensarmos anacronicamente, é necessário considerar que a apresentação daqueles objetos, sob aquela disposição, na inauguração do Museu de Arte, representava o tensionamento do espaço museográfico e, logo, da própria categoria arte.

O que Lina vai desenvolver ao longo de sua carreira é uma maneira emblemática de apresentar o popular, que esgaça o campo artístico e hoje é reconhecida pelo seu caráter inovador.³⁶ Apenas como nota, vale comentar que essa exposição foi novamente encenada em 2016, no MASP, com a mesma

35 Dentre os objetos apresentados estavam moinhos de cana-de-açúcar, brinquedos, roupas, esculturas do catolicismo popular, de religiões afro-brasileiras, utensílios de cozinha, carrancas de barcos, mobiliários, urnas funerárias, plumária indígena, bonecas de pano, instrumentos musicais etc.

36 Teses e dissertações como as de Amanda Aguiar e Milene Cara

e livros como o de Sartorelli (op. cit.) debatem e informam sobre os projetos expositivos de Lina Bo Bardi. Além disso, o MASP, desde 2015, vem reeditando as propostas expográficas da arquiteta, em um movimento caracterizado por eles como “retomada conceitual” da instituição. Um exemplo é a mostra *Portinari Popular* (2016), que recuperou os modos de expor da mostra *Cem obras-primas*

de Portinari, desenhada por Lina em 1970. Ver: Aguiar, Amanda Ruth Dafoe de. *Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal*. Dissertação de mestrado em design e arquitetura. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015; Caras, Milene Soares. *Difusão e construção do design no Brasil: o papel do MASP*. Tese de doutorado em arquitetura e urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

proposta expográfica e curatorial.³⁷ A reedição, para além de representar uma celebração simbólica de retomada conceitual do museu — conforme queriam os/as curadores/as —, reafirma como esse tipo de montagem ainda é emblemático como modelo expositivo da cultura material popular.

Os ex-votos passaram a integrar diversas exposições de arte popular como elemento artístico e escultórico que materializa parte das crenças e da visualidade subalterna.³⁸ Na exposição *Puras Misturas* (2010), que inaugurou o Pavilhão das Culturas Brasileiras, lá estavam eles organizados em uma instalação que os adensava em uma espécie de móbile contemporâneo. As dezenas de esculturas foram penduradas ao teto, cada qual em uma altura diferente, formando uma massa de objetos que remetia, de certo modo, à acumulação das salas de milagres nas igrejas. Ao lado desse aparato expográfico — quase artístico — proposto pelo arquiteto, estavam vitrines com peças eruditas. A ideia dos/as curadores/as era demonstrar os diálogos e trocas entre as duas produções. Novamente, o popular não tinha informações de autoria, e o erudito sim.³⁹ Nessa mesma exposição, havia também estantes com compartimentos quadrados, que remetiam aos caixotes de madeira. Apesar de não haver, segundo o arquiteto,⁴⁰ vínculos propositais com as expografias de Lina Bo Bardi, é difícil não fazer a associação.

A justaposição foi recurso também utilizado na exposição *Histórias Mestiças* (2014) do Instituto Tomie Ohkate, dos curadores Adriano Pedrosa e Lília Schwarcz. A ideia, segundo os organizadores, era “reunir e ressignificar linguagens sem hierarquizar culturas, mestiçando

37 Segundo o catálogo da exposição, as peças selecionadas respeitavam o recorte temporal da primeira mostra — até os anos 1970 —, não havendo, portanto, a atualização do panorama da arte popular brasileira, mesmo quase 50 anos após a primeira montagem.

38 Em sua pesquisa, Bonfim reflete sobre o deslocamento desse tipo de expressão litúrgica para bem cultural, a partir do que ele chama de “requalificação de sistema de valores” por diferentes setores especializados: antropólogos e artistas plásticos. No primeiro caso, o autor faz referência às Missões de Pesquisas Folclóricas iniciadas em 1938 e dirigidas por Mário de Andrade e Luiz Saia. O valor, nesta dimensão, está no seu caráter documental, que representa as condições materiais e os sistemas simbólicos que envolvem a prática votiva das sociedades envolvidas. Na

segunda categoria, que desperta o interesse de artistas, os ex-votos, “especialmente os manufaturados, cada vez mais raros, não se tornam peças de valor artístico no sentido estrito do seu feito (produção), mas peças de valor estético (produto), catapultadas pelo vasto sentido antropológico que representam”. Bonfim, Luís A. S. “A expressão votiva católica na época de sua reproduzibilidade técnica”, op. cit., p. 13. O autor destaca que, na exibição museológica, a dádiva votiva persiste como semiáforo, visto que não há uma função utilitária no objeto, apesar de ser

estruturado um valor de troca para a peça — como artefato artístico.

39 A dicotomia erudito/popular foi utilizada na retórica dos/das curadores/as para enfatizar as distintas esferas de produção, circulação e consumo dos objetos. Assim, os termos marcam verbalmente práticas originárias de contextos diferentes que apresentam similaridades formais.

40 Pedro Mendes da Rocha foi o arquiteto responsável pela expografia. Realizei uma entrevista com ele, em 2015, sobre o projeto da mostra *Puras Misturas*.

ainda gerações de artistas e autores com cruzamentos temáticos e conceituais, sem preocupação cronológica”.⁴¹ A proposta, portanto, consistia em romper com os cânones ocidentais a partir da “conversa” entre artistas brasileiros, africanos e ameríndios, apresentando mais de 400 obras. A estratégia foi a aproximação visual a partir de uma lógica temática⁴² que reunia diferentes narrativas, ou, como afirmam os curadores, a mestiçagem de várias histórias (idem). As peças justapostas eram reunidas pela temática e não por semelhanças formais.

No Peru, um exemplo de mostra que operou na chave da acumulação foi *Arte popular? Tradiciones sin tempo* (2014), também comentada por Borea,⁴³ por se utilizar de uma estratégia visual recorrente, agrupando na noção de criação popular toda produção que não se enquadra na tradição ocidental do que é arte.

Sobre as narrativas homogeneizadoras acerca do popular e também da América Latina, uma crítica importante foi cunhada por Mari Ramírez.⁴⁴ A curadora afirma que o modo como as exposições projetam identidades estereotipadas está no centro das controvérsias que circundam as representações de arte latino-americanas nos Estados Unidos. A razão disso está no fato de que as exposições estão profundamente imersas no legado neocolonial que articula as relações Estados Unidos/ América Latina desde o século XIX. Essa herança é caracterizada por políticas de exploração de recursos, discriminação racial e manipulações financeiras. A autora identifica, apesar da variedade de tipos de exposições, um modelo recorrente nas mostras realizadas por grandes museus nos anos 1980, em resposta às tendências do mercado da arte. A fórmula reflete a estrutura ideológica do modernismo euro-americano que constitui a base conceitual dos museus e da arte norte-americana. Na sua análise, a noção de arte fantástica⁴⁵ é um dos principais exemplos que demonstram essa tendência ao reducionismo e homogeneização subjacente às representações identitárias da América Latina e à noção de arte “hispânica”.

Predicated on the tenets of rational society, progress, universality, and the autonomy of aesthetic, this ideology, however, is inherently flawed when it engages the concept of cultural or racial difference embodied in peripheral societies.⁴⁶

41 Instituto Tomie Ohtake. *Exposições*. Disponível em: <<https://www.institutotomieoh-take.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas>>. Acesso em junho de 2020.

42 Mapas e Trilhas; Máscaras e Retratos; Emblemas Nacionais e cosmologias; Ritos e religiões; Trabalho; Tramas e Grafismos — fricciona telas, esculturas, instalações, mapas, artefatos indígenas e africanos, fotos, documentos, textos, vídeos e histórias (ibidem).

43 Borea, Giuliana. *Arte y Antropología*, op. cit., p. 97-119.

44 Ramírez, Mari C. *Beyond “the Fantastic”, Framing Identity of Latin American Art*, op. cit.

45 A autora fundamenta seus argumentos a partir da análise das exposições *Art of Fantastic e Images of Mexico: The Contribution of Mexico to Twentieth-Century Art*.

46 Ibidem, p. 61.

Nos anos 1980, Aracy Amaral escreveu um texto sobre arte popular para a exposição *O popular como matriz* (1985), que ocorreu no Museu de Arte Contemporânea da USP.⁴⁷ Ela descreveu — a nível nacional e latino-americano — as apropriações de artistas eruditos das tradições culturais populares. O que chama atenção na crítica é que a autora reafirmou que no Norte e Nordeste estariam as principais contaminações entre o popular e o erudito, por ser nessa região que a “mão do povo” estaria mais presente, em comparação aos estados do Sudeste e do Sul. Na escrita, ficam evidentes a concepção atrelada à espontaneidade e a capacidade do erudito de traduzir e elevar um saber artístico (intuitivo) popular. Esse argumento, por mais que tenha sido construído nos anos 1980, ainda é acionado em algumas exposições que se utilizam da justaposição formal como estratégia discursiva.

As práticas primitivas, como utiliza Sally Price,⁴⁸ têm na concepção ocidental a ideia de que foram produzidas de modo mais espontâneo e menos reflexivo, desprovidas do fator “intencionalidade” que caracteriza o trabalho artístico. A eficácia ritual seria imperativa nesse tipo de criação, sendo o fator estético desconsiderado e, por isso, a ideia de “arte” nativamente descabida. Els Lagrou demonstra que, por mais que inexista o conceito de estética como conhecemos no mundo ocidental, outros povos, como os ameríndios, têm seus próprios critérios de produzir beleza que estão vinculados à eficácia ritual e aos significados desempenhados pelos objetos.⁴⁹ A impossibilidade de dissociação entre arte e artefato, ou funcionalidade e contemplação, dá ênfase à capacidade estética de promover agência no mundo.

Armas diz, ao refletir sobre a categoria arte primeira, que *“hasta en el contexto museístico, en teoría exterior a las leyes del mercado, se toma en cuenta la recepción local tanto o más que el valor simbólico de origen”*.⁵⁰ Portanto, o museu é uma das instâncias do sistema de valoração que hierarquiza as características visuais — a partir de parâmetros hegemônicos — em relação ao valor simbólico. Essas instituições, assim como o mercado de arte e as exposições, são

47 Amaral, Aracy. *O popular como matriz*. São Paulo: MAC USP, 1985.

48 Price, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*, op. cit.

49 Lagrou, Els. “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 2010, v. 1, n. 2. p. 1-26.

50 Armas, Lorena C. La noción de autenticidade en el mundo de las «artes primeras». In: Borea, Giuliana. *Arte y Antropología*, op. cit., p. 94.

instâncias legitimadoras da cultura.⁵¹ Podemos pensar, então, que as métricas utilizadas nas mostras de cultura popular não consideram a cosmovisão das sociedades de origem, e é aí que estaria o problema.

Agora, é válido comentar que a noção reduzida e hierárquica do popular tem sido revista por diversas exposições e museus, que reúnem esforços para descolonizar⁵² as narrativas sobre a arte. Esse tema, que levanta muitos debates⁵³ e, por isso, não será aprofundado nesta reflexão, é apresentado pela mexicana Brenda Caro Cocotle em uma coletânea de textos chamada “Arte e Descolonização” produzida pelo MASP junto com o Afterall – centro de pesquisa da University of the Arts de Londres. Nessa publicação, a autora discute a possibilidade de um museu decolonial.⁵⁴

Cocotle coloca em tensão os modos como as instituições de arte, de uma hora para outra, tomaram consciência da sua herança colonial. O fato exposto pela autora é que o museu é produto de uma narrativa colonial e, ao mesmo tempo, seu dispositivo. Como, portanto, ele poderia ser decolonial?

51 Como afirma o historiador Jorge Coli, nossa cultura tem instrumentos que determinam o que é ou não arte. O discurso sobre o objeto artístico, proferido pelo crítico, historiador ou conservador são capazes de conferir o estatuto de arte a um artefato. Os locais como museus, galerias, cinemas e salas de concerto de música erudita são outra instância legitimadora importante. No caso de bens imóveis, como as edificações, existem órgãos estatais e de classe que se dedicam a esse trabalho, como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Contudo, como pondera o autor, dentro dessas instâncias que atribuem status de arte, existem critérios hierárquicos: “A crítica, portanto, tem o poder não só de atribuir o estatuto de arte a um objeto, mas de o classificar numa ordem de excelências, segundo critérios próprios. Existe mesmo uma noção em nossa cultura, que designa a posição máxima de uma obra de arte nessa ordem: o conceito de obra-prima”. Coli, Jorge. *O que é arte?* Rio de Janeiro: Brasilien-

se, 2002, p. 13. Em *O mundo da arte popular brasileira* (op. cit.), Ângela Mascelani apresenta o argumento de que apenas a atuação de uma dessas instâncias não é suficiente para alçar um objeto — especialmente aqueles de origem popular — à categoria arte. É preciso que uma rede se forme — a partir de interesses próprios — para que esse tipo de objeto seja considerado como tal.

52 Debate epistemológico travado a partir da tese exposta por Aníbal Quijano e outros sociólogos latino-americanos que afirmam que a colonialidade, nas esferas econômicas, políticas, ambientais e subjetivas, não foram encerradas com o fim do colonialismo. No caso dos museus, o modelo colonial atravessa todas as suas instâncias, desde a constituição dos acervos até os modos de exibição e construção de narrativas sobre a arte e a sociedade. Ver: Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina”. In: Lander, Edgardo (org.). *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y*

Ciencias Sociales. Buenos Aires: CLACSO-Unesco, 2000. p. 201-246.

53 Além dos debates realizados por autores como Lander, Mignolo e Escobar, gostaria de destacar as pesquisas que expandem o debate da decolonialidade para uma perspectiva feminista, como a que propõem Curiel e Galindo. Ver, respectivamente: Lander, Edgardo (org.). *La Colonialidad del Saber*, op. cit.; Mignolo, Walter. “Cambiano las éticas y las políticas del conocimiento: lógicas de la colonialidad y poscolonialidad imperial”. *Tabula Rasa*, Bogotá, 2005, n. 3, p. 47-72; Escobar, Arturo. *Más allá del Tercer Mundo: Globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012; Curiel, Ochy; Galindo, María. *Descolonización y despatricialización de y desde los feminismos de Abya Yala*. Barcelona: ACSUR-Las Segovias, 2015.

54 Cocotle, Brenda Caro. *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

O museu, enquanto instituição moderna, tem seu fundamento epistêmico e sua razão de ser na lógica colonial, quer seja ele concebido do ponto de vista de sua vinculação com a narrativa do Estado-nação e os processos de patrimonialização e discursos da memória associados, quer seja considerado como uma instância a mais, dentro de um complexo maior, que permite estabelecer determinadas estruturas de poder, dada sua condição de exercer ou não um mecanismo de visibilidade — do exibir e ser exibido.⁵⁵

O que autora propõe, a partir de uma digressão sobre a construção da retórica do museu decolonial e da categoria sul, é que essa “nova” instituição ainda respeita as mesmas lógicas de legitimação do sistema colonial da arte: “como se assistíssemos à construção de um museu descolonizado em seu discurso curatorial e museográfico, mas ansioso por ser recolonizado no que se refere ao seu arcabouço institucional”.⁵⁶

Como exemplo dessas ações que tentam romper com a narrativa hegemônica sobre a arte, e para encerrar essa seção, cito a exposição *À Nordeste* (2019), realizada no Sesc 24 de maio na cidade de São Paulo, que colocou em tensão o imaginário da região Nordeste brasileira e da produção de um tipo de popular alheio ao desenvolvimento tecnológico e da cultura de massas. Apesar de se utilizar da justaposição das peças, os curadores não trabalham na chave de tornar evidente as contaminações visuais entre hegemônico e subalterno, mas de, segundo eles, apresentar uma narrativa dos embates políticos e estéticos que colocam a região à margem de um “centro”. A justaposição ocorre, deste modo, não pela semelhança visual das peças, mas pela capacidade de obras originárias de circuitos de produção e circulação distintos apresentarem versões sobre um mesmo tema.

E O PROBLEMA COM A NOÇÃO DE ARTE POPULAR?

É preciso ter em mente que a categoria arte popular é condicionada à existência de uma outra categoria, aquela que chamamos de arte. Deste modo, a existência da primeira legitima e ativa a segunda, criando um sistema hierárquico da valores. Ao falar de arte popular e de artistas populares, estamos

tratando de um conceito, ou melhor, de uma ordem epistemológica que divide sujeitos, saberes e materialidades que são reproduzidos e atualizados por museus, exposições, academia, políticas estatais e pelo mercado da arte.⁵⁷

55 Ibidem, p. 4.

56 Ibidem, p. 10.

57 Borea, Giuliana. *Arte y Antropología*, op. cit.

Essa ordem moderna que sustenta as dualidades foi tema do trabalho de Giuliana Borea, que se empenhou, em especial, à compreensão de como se constrói e se atualiza historicamente a arte popular, com um recorte que privilegia os acordos sociais firmados em Lima, no Peru, mas que dialogam com o contexto latino-americano e global de valoração da arte. A noção, como explica a autora, cria distinções e hierarquizações raciais, simbólicas e de mercado. Por isso, Borea defende que não basta trabalharmos nas relações entre a arte popular e a contemporânea, mas vislumbrarmos um novo paradigma epistemológico, não moderno, que supere a lógica dicotômica.⁵⁸

Mesmo que hoje existam ações que aproximem a ideia de popular ao contemporâneo ou, até mesmo, que tentem dissolver a divisão, parte da categoria se mantém por um discurso de resgate às tradições e pelos vínculos com um projeto de Estado-nação — aspectos que, em grande medida, foram fundadores dessa noção. Além disso, a arte popular foi atrelada em muitos países às demandas de mercado, políticas culturais e de turismo de gestão estatal.⁵⁹

Contudo, é preciso esclarecer por que se trata de uma terminologia útil. García Canclini afirma que o êxito público da denominação popular está justamente na capacidade de reunir grupos diversos que têm a situação de subalternidade em comum: “o popular permite abarcar sinteticamente todas essas situações de subordinação e dar uma identidade compartilhada aos grupos que coincidem neste projeto solidário”.⁶⁰ Essa é a razão de o termo ser estendido para partidos políticos, revoluções, movimentos sociais e, claro, para a arte.⁶¹ As disputas pela nomenclatura mais acertada, que movimentam amplos debates no campo da antropologia,⁶² também ocorrem na oposição histórica entre o que se enquadra como arte e o que está na classificação menos prestigiada, como o artesanato.⁶³ Por isso, embora não me estenda neste assunto, é relevante comentar que o título de artista popular, apesar de claramente problemático, ajuda a localizar e dar autonomia a sujeitos e comunidades marginalizados. Não podemos desconsiderar que a categoria arte popular é estratégica para que muitos sejam reconhecidos como atores e artistas. Como afirma a diretora do Museu Casa do Pontal, Ângela Mesciani, o uso do termo desempenha um papel importante para que artistas consigam visibilidade no sistema da arte.⁶⁴

58 Ibidem.

59 Nos anos 1960, o estado peruano soma à ideia de arte popular como identidade nacional a noção de arte popular como canal para o desenvolvimento econômico. Ibidem.

60 García Canclini, Néstor. “Ni folklórico ni masivo ¿Qué és lo popular?”. *Revista Dialogos de la comunicación*, v. 17, 1987, p. 11.

61 O autor se propõe analisar a cultura popular a partir de divergências científicas do campo da antropologia e dos estudos sobre a comunicação.

62 A coletânea organizada por Borea, chamada *Arte y Antropología* (op. cit.), reúne textos que localizam o debate em uma perspectiva latino-americana.

63 Borea, Giuliana. *Arte y Antropología*, op. cit.

64 Ver: Goldstein, Ilana Seltzer. “Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças”, op. cit.

Em uma perspectiva histórica, o popular passou a ser tema de investigação apenas no século XIX sob a ótica do folclore, quando a formação de estados nacionais começou a levantar o interesse pelos setores subalternos e por como esses setores poderiam amparar a noção unificadora dos países.⁶⁵ Na América Latina, como explica García Canclini, os estudos folclóricos deram visibilidade a grupos étnicos, a suas formas de organização, a processos simbólicos, ritualísticos, a medicina e a práticas materiais. Contudo, grande parte desses estudos apresentou limitações metodológicas e epistemológicas, com vieses, por vezes, reducionistas que acabaram por desacreditar o conhecimento gerado.⁶⁶

No México, do mesmo modo, os estudos antropológicos e folclóricos foram marcados por ideologias pós-revolucionárias que pretendiam criar a ideia de nação unificada.⁶⁷ Isso desembocou em coleta e catalogação de materiais sem a interpretação devida dos fatos, problema similar ao ocorrido com os estudos folcloristas brasileiros.⁶⁸ Ainda assim, García Canclini advoga que, para termos uma visão mais ampla do popular, precisamos situá-lo em dinâmicas industriais e urbanas de produção,

circulação e consumo.⁶⁹ As formar híbridas — para utilizar um termo do autor — de desenvolvimento das culturas populares devem ser situadas, com enfoques que percebam as resistências, conflitos, misturas e, também, aquilo que não se deixa hibridizar.

Outra narrativa possível sobre o popular e sobre a categoria arte popular se desenvolve pela linha da idealização romântica, também compartilhada por alguns folcloristas e indigenistas latino-americanos. Seria, como explica García Canclini, a valorização de virtudes biológicas, como a raça, a irracionalidade e as crenças ancestrais, com um vínculo com o passado apolítico. Essa retórica foi utilizada por populistas para vincular interesses dos burgueses com os interesses da nação. O autor trabalha em uma chave teórica que combate a visão essencialista das culturas populares, que trata os sujeitos e coletivos subalternizados a partir de uma visão romântica e pura, sem contatos e embates provocados pelos processos de modernização e dinâmicas globais.

65 Ver: García Canclini, Néstor. "Ni folklórico ni masivo ¿Qué és lo popular?", op. cit.

66 A crítica recai, sobretudo, no fato de a coleta de dados concentrar-se em aspectos supostamente puros da identidade étnica, com enfoque nas diferenciações entre grupos ou nos fatores de resistência à "penetração ocidental". Ver: ibidem. No Brasil, o debate é tecido por autores como Renato Ortiz e Florestan Fernandez.

67 Ver: ibidem.

68 Sobre as limitações da perspectiva folclorista e o desenho do folclore como método de estudo sociológico, ver: Fernandes, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

69 Ver: García Canclini, Néstor. "Ni folklórico ni masivo ¿Qué és lo popular?", op. cit.;. García Canclini, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*, op. cit.

Com isso, é válido pensar que a autenticação do popular como peça de museu ocorre, comumente, a partir da valoração do *outro* por categorias modernas ocidentais, e não por valores nativos. Em uma pesquisa que realizei nas *Revistas Habitat*, que serviu como meio de divulgação das ideias do Museu de Arte de São Paulo nos anos 1950, era recorrente a valoração de produtos subalternos a partir da lógica da *eficiência, economia de meios, proporção, escolha de materiais* — fundamentos claros de um tipo de arquitetura modernista. A exposição *MoMA Primitivism in the Twentieth Century Art: the Affinity in the Tribal and the Modern* (1984) é um caso conhecido da autorização do popular pelas suas semelhanças formais com a visualidade moderna.⁷⁰ No prefácio à edição brasileira de *Arte primitiva em centros civilizados*, Els Lagrou lembra que tanto Clifford quanto Price percebem o equívoco.⁷¹ Ambos os autores entendem que a avaliação de obras primitivas como obras-primas (no sentido ocidental) não considera os critérios estéticos dos produtores das materialidades. Para que essas peças sustentem o argumento das instituições, dos curadores ou do mercado de obras-primas primitivas, os produtores dos objetos precisam ser ofuscados pelo anonimato.⁷²

O artefato popular, como não está incluído historicamente na categoria arte, gera incômodos a quem o expõe: um debate que se divide entre a perspectiva etnográfica, que demanda a contextualização completa do objeto, e a artística, que favorece o desfrute estético.⁷³ A mesma discussão foi levantada na fundação do Museu Quai Branly, herdeiro da coleção etnográfica do Museu do Homem. O museu também tenta introduzir a noção de *arte primeira*, em substituição à arte primitiva, arte tribal ou arte negra. Como explica Armas, o único elemento em comum dos objetos agrupados nessa vaga categoria é o fato de terem sido criados por sujeitos não europeus.⁷⁴ O esforço, para a autora, consiste em introduzir unidade onde, na verdade, a diversidade é imperativa. Os produtores presentes nessa seção da coleção pertencem a contextos tradicionais (para utilizar um conceito vago da antropologia, lembrado pela autora) da Ásia, África e América. O título, segundo Armas, é uma resposta à necessidade de dar nome a um grupo de artefatos não europeus que chegaram à Europa no período colonial e foram reconhecidos pelo seu valor estético, pro-

70 Sally Price, ao analisar o caso da exposição e da justaposição de um quadro de Picasso com uma máscara africana, reitera que a valorização do segundo ocorre pela aproximação com o primeiro, por mais que a arte africana seja cronologicamente anterior à obra moderna. O status de arte das máscaras, portanto, depende do da proximidade visual com a obra reconhecida. Outro fato que chama a atenção neste exemplo é a ausência de dados mínimos que amparassem as produções não ocidentais, como informações de autoria e temporalidade. Ver: Price, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*, op. cit.

71 Lagrou, Els. "Prefácio à edição brasileira". In: Price, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*, op. cit., p. 9-13.

72 Ibidem.

73 Armas, Lorena C. La noción de autenticidade en el mundo de las "artes primeras", op. cit.

74 Ibidem.

movendo práticas de colecionismo particular, representadas por figuras como Pablo Picasso e André Breton, e institucional, que fundamentou a formação do Museu do Homem.

Armas sustenta, com base no estudo do museu parisiense, que existe um mundo das artes primeiras⁷⁵ que se conforma a partir de um sistema de acordos e relações conectados por meio dos objetos. Esse sistema baseia-se em pessoas que cooperam para a formação de uma dinâmica de comercialização, valoração, publicação, interpretação, conservação e colecionismo das obras.⁷⁶

As exposições, nessa lógica sistêmica, passam a ser uma *forma de arte*⁷⁷ privilegiada na consolidação ou desconstrução dos valores da arte. Leenhardt ensina-nos que, nas exposições, os visitantes não estão frente a uma narrativa histórica unificada da arte, que se desenvolve em um mundo à parte, mas em confronto com as marcas da atividade humana, podendo, a partir desse contato, construir seu lugar (pessoal) na história. A explicação do autor faz-nos pensar que essa *forma de arte* privilegiada reloca e atualiza parte das assimetrias que estão subjacentes à cultura material popular em museus e em outros espaços culturais. Mas, ao mesmo tempo, são arenas de disputa que permitem que os visitantes se deparem com narrativas conflitantes sobre a história das coisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acostumados a lidar com concepções duais de mundo, entendemos que um objeto ou é exposto com a vasta contextualização antropológica, ou com a esterilidade do espaço artístico. Filio-me às propostas de Sally Price, que vislumbram um caminho do meio, uma apresentação que considere: a) que a concepção de arte está contaminada pela educação da cultura ocidental; b) que o primitivo também apresenta, nas suas práticas materiais, a sua própria educação cultural. Com isso, teríamos a expansão da nossa experiência estética a partir do reconhecimento da legitimidade dos parâmetros visuais dentro dos quais as obras foram criadas.⁷⁸ Para retomarmos a perspectiva de contato proposta por Clifford, devemos compreender que as estraté-

75 Ver: Becker, Howard S. *Mundos da arte*, op. cit.

76 O trabalho de Armas dedica-se ao estudo da noção de autenticidade nas artes primeiras e como ela se constitui e se relaciona com um mercado de arte europeu.

77 Leenhardt, Jacques. "El futuro del arte en el mundo contemporáneo: Después del paréntesis modernista". In: Gaspar, Fernando; Jarpa, Guillermo (orgs.). *Los futuros imaginados*. Santiago: Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, 2019. p. 25-35.

78 Price, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*, op. cit.

gias de expor a cultura material popular são reações a histórias de dominação e hierarquia. Com isso, os processos de inclusão, integridade, diálogo e controle são basilares para a promoção de histórias descentralizadas ou com múltiplos centros.

Olhar para os museus como *zonas de contato* globais ou locais, e para suas práticas como exposição de cultura e tradição objetificada, nos permite entender como aspirações da cultura dominante e subalterna são negociadas e tensionadas a partir de interesses do Estado por narrativas coesas acerca dos atravessamentos econômicos que interessam ao mercado da arte e do turismo.⁷⁹

As exposições de arte, lugares de encontros privilegiados, quando elaboram narrativas sobre o popular, escancaram as fissuras que atravessam a construção da categoria como ordem epistemológica que sustenta o hegemônico. Assim, o adensamento e a justaposição são apenas recursos visuais que traduzem a organização do mundo e atualizam, nas mostras, as dualidades típicas do pensamento moderno. A partir da teoria da hibridação proposta por García Canclini,⁸⁰ podemos considerar que as exposições são arenas de disputas interculturais em que alguns argumentos são colados aos artefatos e outros não. Resistem, então, as estruturas discretas que não hibridizam, e que, mesmo silenciadas pelo enunciado expográfico, mantêm-se presentes nas exposições, adicionando ruídos e contradição ao argumento curatorial.

A estratégia do acúmulo operada nas mostras suprime a biografia das peças, com o anonimato da autoria, a ausência de localidade e a temporalidade aproximada. As escolhas espaciais, então, reeditam processos de apropriação pacíficos que atravessam as culturas populares. Por isso, acredito que as concepções curatoriais que atentem aos significados originários desempenhados pelos objetos são relevantes mesmo em museus de arte, que priorizam a contemplação do mérito estético dos artefatos.

79 Clifford, James. "Museus como zonas de contato", op. cit.

80 García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*, op. cit.

O RESGATE DA AURÉOLA

escritos da arte conceitual como narrativas legitimadoras

Anderson Bogéa¹

É possível afirmar que escritos de artista sempre desempenharam alguma função específica em relação à obra dos artistas que os compuseram. Essa situação atingiu outro patamar a partir dos usos que as vanguardas do início do século XX fizeram dos manifestos, abrindo a via que seria percorrida mais tarde pelas manifestações contemporâneas no mundo da arte quanto à pergunta pela natureza do objeto artístico. Na ocasião, a questão sobre “o que faz de uma obra de arte uma obra de arte” parece ter servido de motivação para boa parte dos manifestos das vanguardas históricas, bem como para os escritos de arte que se proliferaram pelos periódicos e revistas de arte nos anos 1960 e 1970.

Podemos afirmar que os artistas fizeram uso dos manifestos e escritos para além de uma dimensão poética, de modo a elaborar de maneira autônoma sua própria teoria da arte. Assim, a função “do manifesto ou da palavra de ordem [...] consiste exatamente em cristalizar ao redor de um tema preciso as energias artísticas em todos os domínios, e em determinar o interesse filosófico e estético da ação coletiva”.² Na mesma direção, nos dois manifestos surrealistas, o de 1924 e o de 1929, “André Breton é bastante claro sobre as implicações filosóficas do movimento para que ele não seja reduzido simplesmente a uma corrente literária e artística”.³ Neste sentido, a hipótese que defendemos aqui é que entre os escritos dos anos 1960 e 1970 e os manifestos artísticos

1 Doutor em filosofia pela UFPR. Atualmente, é professor de filosofia, estética, e teoria da arte na Universidade Estadual do Paraná, em Curitiba, no campus I (Escola de Belas-Artes do Paraná) e no campus II (Faculdade de Artes do Paraná). É membro do Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design, e do NAVIS — Núcleo de Artes Visuais. E-mail: andersonbogeia@gmail.com.

2 Jimenez, Marc. *O que é estética?*. Trad. Fulvia Moretto. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999, p. 295.

3 Ibidem, p. 297, grifo meu.

em suas primeiras versões há uma conexão e hereditariedade profundas, em que os últimos transformaram completamente a função que escritos de artista desempenhavam para o corpo de uma obra. O que nos leva, antes de tudo, a buscar uma definição de manifesto, tal como tentara fazer Tristan Tzara, em 1918, ao nos apresentar uma espécie de metamanifesto, o *Manifesto dadá*. No texto em questão, Tzara afirma que:

Para lançar um manifesto é preciso querer: A.B.C., fulminar 1, 2, 3, enervar e aguçar as asas para conquistar e espalhar pequenos e grandes a, b, c, assinar, gritar, blasfemar, arrumar a prosa sob uma forma de evidência absoluta, irrefutável, provar seu *non plus ultra* e sustentar que a novidade assemelha-se à vida como a última aparição de uma prostituta prova o essencial de Deus.⁴

Se, tal como Tzara, tentarmos estabelecer a estrutura de funcionamento de um manifesto e definir seu conceito, perceberemos de imediato a dificuldade dado seu aspecto “multiforme, mutável e inapreensível”,⁵ assemelhando-se a Proteu, a criatura da mitologia grega que se transformava em outros seres marinhos para fugir de humanos que buscavam explorar seu dom premonitório. Apesar de pontuar a dificuldade nessa empreitada, Claude Abastado não se furta de atribuir ao manifesto um determinado papel, a saber, o de signo ou discurso da pragmática de uma sociedade. Nessa mesma direção, Luca Somigli afirma que qualquer tentativa de classificar um texto como um manifesto “depende de resultados pragmáticos que sua inserção em um certo campo de relações (política, estética, religiosa etc.) provoca”.⁶

Quando tratamos de manifestos é inevitável, ainda, dirigir nossa atenção a sua dimensão política, tendo em vista o lugar ocupado pelo *Manifesto Comunista*⁷ (1848) na história dos possíveis usos desses escritos. O texto de Marx e Engels teve um importante papel no novo *status* que o tipo textual em questão passou a ostentar nos meios sóciopolíticos⁸. Por sua vez, é forçoso também ter em mente a profusão de manifestos artísticos (como aquele escrito por Tzara) visto que, a partir do início do século XX, e, mais especificamente, a partir de 1909, com a publicação do *Manifesto Futurista* por Filippo Marinetti,⁹ os manifestos passaram a ser utilizados

4 Tzara, Tristan. “Manifesto Dadá 1918”. In: Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 176.

5 Abastado, Claude. “Introduction à l’analyse des manifestes”. *Littérature*, n. 39, p. 3-11, 1980, p. 5, trad. minha.

6 Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*: Manifesto writing and European modernism, 1885-1915. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2014, p. 27, trad. minha.

7 Ver: Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2014.

8 Ver: Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution*: Marx, Manifestos and the Avant-gardes. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

9 Além do *Manifesto futurista*, outro texto que comumente ▶

também como instrumento de legitimação do *status* artístico e como ferramenta de proposição poética, individualmente ou por meio de grupos e/ou coletivos de artistas.¹⁰ Entretanto, nessa ampla esfera de atuação, o manifesto tem sua história construída para alguém do artístico e mesmo anterior ao texto de Marx e Engels, apresentando uma longa trajetória e uma história própria, que podem ser reconstruídas em uma genealogia estabelecida entre 1550 e 1850.

Somigli identifica pelo menos dois usos anteriores a 1550: inicialmente, a palavra “manifesto” é utilizada em sua forma adjetiva, aparecendo no primeiro cântico da *Divina comédia*, de Dante, metaforicamente, tendo como significado algo como “evidente” ou “óbvio”; o segundo registro do termo é como substantivo, um uso já atribuído às línguas modernas, como no francês, que associa o termo ao contexto náutico, referindo-se à lista da carga que um capitão de barco deve entregar na alfândega.¹¹ O termo “manifesto” adquire um sentido próximo ao de uma declaração pública ou de um documento endereçado à opinião pública somente depois da metade do século XVI. Significado que já pode ser encontrado no ano de 1551, na obra de Fausto da Longiano, denominada “*Il duello regolato alle leggi de l'onore*, e [...] intimamente ligado ao significado que predomina após o século XVII, a saber, de uma proclamação em que um determinado grupo justifica sua conduta”.¹²

Dado que um manifesto está relacionado a dimensões pragmáticas da vida social e política, encontramos pelo menos cinco verbetes de dicionários, do século XVII, em que o termo “manifesto” é associado às noções de declaração, manifestação, justificação de certas ações, ou a um relato de determinada con-

► figura entre as primeiras incursões artísticas com o gênero é o chamado *Manifesto simbolista*, por Jean Moreás, que apareceu no jornal *Le Figaro* em 1886. Entretanto, apesar de algumas antologias incorporarem ao título do texto de Moreás a palavra “manifesto”, como no livro de Mary Ann Caws, *Manifesto: a century of isms*, originalmente ele apareceu simplesmente como *Le Symbolisme*. Isso não significa que esse texto, ou qualquer outro que acabou por ser identificado como manifesto de um determinado movimento artístico, não possuísse algumas das principais características que a seguir associaremos a um

manifesto artístico. Ver: *ibidem*, p. 71-72. Entre tais características, há a tentativa de fornecer uma justificativa a uma determinada audiência acerca de uma nova forma poética. Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 49. Contudo, em 1909, o *Manifesto futurista* se anunciou amplamente como um manifesto, assumindo a herança revolucionária do gênero (Puchner, *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 72) e sendo considerado uma espécie de *ur-manifesto*, isto é, uma espécie de manifesto artístico fundante, originário e primordial. Ver: Caws, Mary Ann (ed.). *Manifesto: a century of isms*. Lincoln/

London: University of Nebraska Press, 2001, p. xix. “Although [...] futurism was by no means the first literary movement or the first ‘ism’ to appear on the scene of European culture, much has been written about the foundational role of this manifesto, indicated by several commentators as a pivotal point in the history of the avant-garde and of the twentieth-century aesthetics”. Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 93.

10 Ver: Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 3.

11 Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 30.

12 *Ibidem*, p. 31, trad. minha.

duta “relacionada a assunto de grande importância”.¹³ Inicialmente, parecia não haver uma distinção tão clara entre um manifesto e uma declaração, tal qual as diversas declarações de direitos de certas nações que apareceram ao longo do século XVII, mas gradualmente os textos que se assumiam como um manifesto deixavam de possuir uma dimensão exclusivamente constativa, para adentrar uma dimensão performativa,¹⁴ quando não persuasiva, entendendo que não se tratava de uma simples declaração de intenções, mas da realização de ações.

Dois aspectos dessa análise valem a pena ser repassados aqui. Primeiro, o fato de que, inicialmente, os manifestos eram tomados como declarações de figuras que exerciam uma determinada autoridade, fossem príncipes, representantes estatais ou generais. Cenário que se modificaria já no século XVII, a partir de quando a autoria da declaração não mais se limitava a tais personagens oficiais, passando inclusive a contestar o *status quo* estabelecido.¹⁵ O outro aspecto da análise de Somigli a ser destacado diz respeito ao consenso de que, desde o século XVII, o manifesto enquanto gênero normalmente era associado a alguma disputa política, pelo menos até que esse instrumento discursivo fosse incorporado pelas vanguardas literárias, no final do século XIX, e visuais, no início do século XX — mas aqui também diríamos que o duelo continuaria sendo travado em uma arena política, dessa vez envolvendo artistas, público e outros atores sociais. Esses dois aspectos, juntamente com o desenvolvimento e o refinamento dos meios editoriais e a ampliação de um público letrado em uma sociedade burguesa em ascensão, são fundamentais para entendermos a assimilação do manifesto pela instituição da arte, a qual parece finalmente perceber a importância do caráter político para sua própria legitimação como esfera autônoma. “A linguagem se tornou o instrumento para a rearticulação do relacionamento entre o artista e sua audiência, e para a reconstituição de uma hierarquia de produção cultural”.¹⁶

Como consequência dessa breve análise, temos a aquisição de uma cidadania literária pelo manifesto que parece ser efetivada somente com o *Manifesto Simbolista* de Jean Moréas, em 1886,¹⁷ embora para Martin Puchner¹⁸

13 Ibidem, p. 32-33, trad. minha.

14 Aqui estamos aludindo à teoria dos atos de fala de John L. Austin que, *grosso modo*, estabelece inicialmente uma divisão entre proferimentos que declaram um estado de coisas no mundo, constativos, e proferimentos que realizam ações ou partem de determinadas ações, performativos. No desenvolvimento dos capítulos seguintes de *How to do things with words* (1970), Austin abandona a distinção inicial para indicar que todos os proferimentos são de algum modo performativos, e estratifica sua teoria em três elementos básicos: atos locucionários, atos ilocucionários, e atos perlocucionários. Ver: Austin, John Langshaw. *How to do things with words*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1975.

15 Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 39-40.

16 Ibidem, p. 83, trad. minha.

17 Ver: ibidem, p. 23.

18 Puchner apresenta em seu estudo dois pertinentes mapas sobre as traduções do *Manifesto comunista*: um mapa de traduções em que se percebe o caráter internacionalista, próximo de uma literatura universal, e notamos que muitas traduções para outras línguas que não a alemã não foram feitas nos países que tinham tais idiomas como nativos; e, um mapa de locais de publicação dessas traduções. Ver: Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 61-66.

os manifestos já tenham adquirido tal status com a publicação do *Manifesto Comunista* e suas múltiplas traduções que vieram a seguir. Por sinal, é fundamental percebermos que o texto de Marx e Engels conseguiu trazer à tona um aspecto muito sutil nos manifestos anteriores a 1848, a saber, uma autoridade não possuída de fato por parte daqueles a quem o manifesto se dirige, por mais que a figura de autoridade não fosse mais fundamental para agir como autor de um manifesto. Marx e Engels destinam performativamente seu manifesto a um grupo que não possui uma existência nem um poder ou uma autoridade efetiva.

Apesar de saber que o grupo nomeado como “proletariado” era fragmentado até mesmo em países em que o desenvolvimento de uma economia capitalista estava a pleno vapor, como na Inglaterra, ou que alguns países talvez nem tivessem ainda desenvolvido tal classe, o *Manifesto Comunista* se encerra com a seguinte frase: “PROLETÁRIOS DE TODOS OS PAÍSES, UNI-VOS!”.¹⁹ A autoridade do proletariado é virtual, assim como será cada uma das autoridades e/ou destinatários dos manifestos artísticos a partir dos movimentos literários do *fin-de-siècle* ou das vanguardas ditas históricas do início do século XX. Esse é o sentido da expressão “uma revolução que derivaria sua poesia do futuro”, utilizada por Puchner, significando que uma poesia revolucionária desse tipo “só pode surgir quando deixarmos de lado a memória do antigo, a dependência do original, e somente se aprendermos a linguagem do novo”.²⁰

Retomando o caso específico dos manifestos artísticos, se optarmos pela perspectiva de Somigli entenderemos tais escritos como uma maneira que as vanguardas encontraram para lidar com o que ele chama de perda da auréola, a perda do status social do poeta ou artista, buscando articular novas estratégias de legitimação. Tese que se estrutura sob três elementos: as ideias de vanguarda, de auréola e de legitimação. A eles podemos relacionar a análise que Puchner apresenta do discurso sobre a modernidade como dividido em duas concepções que se opõem. Por um lado, caracteriza-se “por uma fé positivista

no progresso, ao mesmo tempo rejeita os valores sociais e culturais, e, em especial, a lógica utilitarista e instrumental da modernidade burguesa”.²¹ Contudo, é no segundo sentido de modernidade, no qual identificamos um tom mais crítico, que a análise de Puchner irá se centrar, e ao qual o conceito de “modernismo” irá se concatenar. Significado este que se amolda, por seu turno, à ideia de uma auréola perdida, e que é uma alusão direta ao poema de Charles Baudelaire, “A perda de auréola” (*Perte d'auréole*) de 1865,²²

19 Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Manifesto comunista*, op. cit., p. 69.

20 Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 58, trad. minha.

21 Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 5, trad. minha.

22 Ver: Baudelaire, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2009.

no qual um poeta encontra outro poeta amigo e narra a perda de sua auréola sob um ponto de vista positivo, por estar farto de tanta dignidade e ansiar por certo anonimato.

A perda da auréola, a insígnia simbólica do status social e da função do poeta, é o resultado de uma transformação que o empurra para as margens da economia capitalista; e essa perda de função resulta tanto na liberdade absoluta — ir ao bordel, “divertir-se” — quanto na inutilidade absoluta — por não ser mais solicitado a desempenhar qualquer papel na autorrepresentação da ordem burguesa.²³

Portanto, esse poeta na alta modernidade se encontrava sem sua dignidade (auréola), ou seu status social — ao menos aquele artista (poeta) que se encontrava à margem por uma inescapável inabilidade para viver em tal sociedade moderna. Não se trata do artista (poeta) que soube se adaptar ao cenário moderno e se adequar institucionalmente à sociedade, mas sim do artista pária, marginalizado, fosse pela inadequação de sua atividade com uma lógica utilitarista, fosse pela incapacidade de assumir sua maioridade social diante de outras esferas na sociedade industrial.²⁴ Somigli relaciona a alegoria baudelaireana à crise estrutural da comunicação literária associada por Peter Bürger ao “esteti-

23 Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 9, trad. minha.

24 É interessante notar pelo menos duas outras leituras que se conectam aos temas do poeta de Baudelaire e sua relação com a modernidade, de modo que, obviamente, Walter Benjamin é um dos autores que precisa ser considerado. Além de todos os textos referentes à poesia de Baudelaire, Benjamin desenvolve, em seu conhecido texto *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*, uma narrativa indicando a perda ou dissolução da aura da obra de arte, e como algumas experiências artísticas mais intimamente ligadas a técnicas modernas de reprodução estão implicadas nesse procedimento. Quando se propõe a comentar o lugar de Baudelaire, Benjamin reitera que, para este, o poeta que ostenta sua auréola é um personagem antiquado. Ver: Benjamin, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica,

2015. Em *Paris, capital do século XIX*, ele trata da busca do poeta por um condicionamento nessa sociedade moderna, trazendo à tona a figura do *flâneur*: “À indefinição de sua posição econômica corresponde a falta de definição de sua posição política. Isto se expressa de modo mais palpável nos conspiradores profissionais, que pertencem de modo total e completo à *bohème*. O seu campo inicial de trabalho é o exército, mais tarde será a pequena burguesia, ocasionalmente o proletariado, mas essa camada encontra os seus adversários entre os autênticos líderes do proletariado. O *Manifesto comunista* acaba com a sua existência política. A poesia de Baudelaire extrai a sua força do *pathos* da rebelião dessa camada. Alinha-se no lado do associal”. *Ibidem*, p. 39. Outra autora que vale ser mencionada é Rosalind Krauss, que trilha justamente essa via inaugurada por Benjamin ao discutir os conceitos de vanguarda

e originalidade, buscando dissolver qualquer leitura mais mitificante dessas noções. É interessante perceber também que alguns tradutores optam pela expressão “original” como alternativa ao termo “*auréole*”, que consta no título do poema baudelaireano. Ver: Siscar, Marcos. “Traduções impenitentes: ‘Perte d’auréole’, de Charles Baudelaire”. *eLyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, v. 12, 2018. Nesse sentido, Krauss afirma que: “*From this perspective we can see that modernism and the avant-garde are functions of what we could call the discourse of originality, and that that discourse serves much wider interests-and is thus fueled by more diverse institutions — than the restricted circle of professional art-making. The theme of originality, encompassing as it does the notions of authenticity, originals, and origins, is the shared discursive practice of the museum, the historian, and the* ▶

cismo”.²⁵ Nesse sentido, Bürger, em *Teoria da vanguarda*, apresenta-nos a definição de vanguarda histórica — englobando especificamente dadaísmo, surrealismo e futurismo — a partir de uma narrativa genealógica da atividade artística. Nessa genealogia, Bürger divide o desenvolvimento da arte em três períodos: a arte sacra, a arte cortesã e a arte burguesa²⁶ — o que lembra certamente tanto a classificação hegeliana das formas particulares de arte quanto a diferença em Walter Benjamin entre valor de culto e valor de exposição.

Para evitar mal-entendidos, é preciso tornar a sublinhar com toda ênfase que “autonomia”, nesse sentido, designa o status da arte na sociedade burguesa, o que, porém, não envolve ainda qualquer afirmação sobre o conteúdo da obra. Enquanto a instituição arte, por volta do final do século XVIII, é dada como inteiramente formada, o desenvolvimento dos conteúdos das obras está sujeito a uma dinâmica histórica cujo ponto final é atingido no esteticismo, quando a arte se transforma em conteúdo de si mesma.²⁷

Desse modo, a *autonomia da arte* é um fenômeno da arte burguesa, e as vanguardas históricas, segundo Bürger, caracterizam-se como uma reação à condição da arte na sociedade burguesa, a qual tem como principal característica o “descolamento da práxis vital”, a separação entre arte e vida, mas também a produção e a recepção individuais da obra. As vanguardas, portanto, seriam tentativas de reconectar arte e práxis vital por meio de suas obras, ou melhor, de suas manifestações, dado que a categoria de obra é transformada totalmente pelas mesmas vanguardas. Puchner, por sua vez, indica duas vias possíveis a

partir dessa oposição entre arte e vida, se tomarmos a sério a caracterização das vanguardas feita por Bürger. Por um lado, o desaparecimento do autor e a autoprodução de escritos constituiria um caminho marcado pelo distanciamento do artista em relação à práxis vital; por outro, a estruturação de um discurso coletivo que buscasse reconectar arte e vida,²⁸ em que artistas saturariam os espaços midiáticos de massa da sociedade burguesa com seus discursos, de modo a praticamente transformar qualquer indivíduo em um potencial produtor de arte, na contramão da ideia do desaparecimento do artista. “Em um caso, a auréola recuperada consome o poeta, em outro, é escolhida por todos e, portanto, não pertence a ninguém”.²⁹

► *maker of art. And throughout the nineteenth century all of these institutions were concerted, together, to find the mark, the warrant, the certification of the original*”.

Krauss, Rosalind. “The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition”.

October, v. 18, Fall 1981, p. 47-66.

25 Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 13.

26 Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 94-95.

27 Ibidem, p. 96.

28 Ver: Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 19.

29 Ibidem, trad. minha.

Para fins de sua argumentação, Somigli diferencia a noção de “modernismo” do conceito de “vanguarda”, a qual acaba por identificar com o conceito de Bürger de “vanguarda histórica”. Essa diferenciação parte da convicção de que, apesar de o termo “modernismo” ser utilizado muitas vezes como sinônimo de “vanguarda”, este último é menos amplo e compreende menos instâncias que o primeiro. Essa sinonímia entre “modernismo” e “vanguarda” só seria viável em um sentido lato da última, em que significasse simplesmente uma produção artística que se opusesse à tradição e se mostrasse de algum modo inovadora, e rompendo com convenções artísticas estabelecidas. Considerando, então, que o “maior radicalismo da vanguarda não visa apenas transformar a instituição da arte a partir de dentro, mas também negar completamente a arte e reintegrá-la à práxis da vida”,³⁰ Somigli estabelece que

A vanguarda é, assim, caracterizada por uma série de práticas destinadas a transformar o processo de comunicação literária, que artistas integrados no mercado tomam como substancialmente garantido, para elaborar novas formas de autoria (por exemplo, através da autoria coletiva), novas formas de obra (o poema de verso livre, o *objet trouvé*, a colagem etc.), e novos modos de recepção da obra (a inserção do espectador na obra de arte).³¹

Entretanto, apesar de o autor atribuir um sentido ao termo “vanguarda” a partir dos passos de Bürger, como vemos na passagem acima, apresenta também uma caracterização que facilmente acomoda a arte conceitual em suas fileiras,³² a qual é curiosamente enquadrada por Bürger na categoria de neovanguarda, totalmente esvaziada da capacidade de reconectar arte e práxis vital. Para Bürger, as “tentativas de dar prosseguimento, hoje, à tradição dos movimentos de vanguarda [...] não conseguem mais atingir o valor de protesto das manifestações dadaístas”.³³ Em outras palavras, “a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas”.³⁴ Contudo, chama nossa atenção o uso do indexical “hoje”, na citação de Bürger, tendo como referência o ano de 1974, data da primeira publicação do seu livro. Isso leva-nos a concluir que a noção de “vanguarda histórica” é estabelecida sob o panorama dos próprios movimentos nomeados e esvaziados por Bürger como “neovanguarda”. É nesse sentido que Martin

30 Ibidem, p. 20, trad. minha.

31 Ibidem.

32 Algumas experiências em arte conceitual, nos anos 1960 e 1970, conseguiram articular exatamente esses três elementos atribuídos a uma vanguarda: novas formas de autoria, novas formas de obra, e novos modos de recepção da obra; nem sempre como uma mera retomada das estratégias desenvolvidas nas vanguardas do início do século XX, mas também como novas combinações e estratégias.

33 Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 109, grifo meu.

34 Ibidem.

Puchner faz uma breve alusão ao livro de Hal Foster, *O retorno do real*,³⁵ e se afasta do sentido especificado por Bürger, adotando a expressão “vanguarda” de um modo mais amplo.

Em vez de falar de uma vanguarda histórica e autêntica e de sua repetição vazia em uma neovanguarda, uma distinção que tem sido criticada de forma mais sucinta por Hal Foster, se deveria considerar a repetição indicada no prefixo “neo” como uma transformação produtiva, na verdade, uma condição [...] para inventar novas e oportunas articulações.³⁶

Desenhado esse panorama da modernidade, ou melhor, dos possíveis sentidos atribuídos à modernidade, ao modernismo e à vanguarda, podemos retomar a análise do papel dos manifestos no contexto artístico, e mais uma vez perguntar por sua importância e papel nesse cenário.

Manifestos são instrumentos cruciais nessa luta porque, em virtude de seu posicionamento ambíguo em um espaço entre o domínio criativo (eles são emitidos pelos próprios produtores) e os locais de mediação e recepção das obras (eles aparecem em periódicos e na imprensa popular, participam de debates críticos e públicos, e não reivindicam um status autônomo como a obra de arte), eles funcionam como uma espécie de ponte entre os dois campos. Em outras palavras, a função formativa dos manifestos é cumprida simultaneamente em dois níveis. Primeiro, como já discutido, eles servem para diferenciar o campo da produção cultural de outros domínios sociais, e para legitimar sua autonomia. Segundo, dentro do campo restrito da produção artística, eles servem para articular a identidade dos vários grupos de indivíduos que, seja ao assinar o manifesto ou ao assumir o nome que ele propõe, explicitamente, afirmam sua lealdade a ele, e trazem para ele o capital simbólico associado aos seus nomes (e, por sua vez, compartilham o capital simbólico do grupo).³⁷

É interessante considerar os diferentes entendimentos do lugar e da importância dos manifestos no mundo da arte. Para Arthur Danto,³⁸ a Era dos Manifestos coincide com a primeira metade do século XX em virtude da profusão de manifestos artísticos oriundos das vanguardas. E Mary

35 Foster, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

36 Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution*, op. cit., p. 212, trad. minha. Em relação à distinção entre a noção de vanguarda histórica e neovanguarda operada por Bürger em *Teoria da vanguarda*, Foster afirma o seguinte: “Meu propósito não é refutar esse texto vinte anos depois de publicado; de toda forma, sua tese principal é influente demais para ser descartada. Pretendo, antes, melhorá-la, se eu conseguir, tornando-a mais complexa através de suas próprias ambiguidades — em especial, sugerir um *intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e a neovanguarda, uma relação complexa de antecipação e reconstrução*”. Foster, Hal. *O retorno do real*, op. cit., p. 32.

37 Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 54-55, trad. minha.

38 Ver: Danto, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus, 2010.

Ann Caws assume uma visão em parte restrita por entender que a Grande Era do Manifesto se encerra com a Primeira Guerra Mundial, apesar da resistência desse grito poético que ecoa nos manifestos que continuam a ser escritos — mas raramente no mesmo espírito.³⁹ Por sua vez, em virtude da conexão íntima entre manifestos e convulsões sociais e políticas, e a partir do fato de que os séculos XIX e XX podem ser considerados como uma era de revoluções, seguindo Somigli, podemos tomar a expressão Era dos Manifestos em um sentido muito mais amplo que aquele de Danto.

A perspectiva de Danto é curiosa porque, para ele, manifestos artísticos fazem parte de um período em que artistas e grupos de artistas estabeleciam visões altamente exclusivas da produção artística, deixando de fora tudo o que não se encaixasse em suas expectativas poéticas. Tal período acaba dando lugar ao que ele chamou de período pós-histórico, em que não mais seria função dos artistas responder às questões sobre a natureza da arte, mas que essa tarefa passaria a ser desempenhada pelos filósofos.⁴⁰ Contudo, é fato que os manifestos não apenas continuaram a se proliferar para além das vanguardas históricas enquanto instrumento de legitimação artística, como também impulsionaram outros escritos de artista que, apesar de não serem identificados explicitamente como manifestos, são interpretados como tais. Situação que se explica “porque tais textos ou proclamações escritas, por um lado, e pinturas, composições de jazz, obras literárias, ou mesmo ações terroristas, por outro, realizam uma função semelhante”.⁴¹

Nesse ínterim, um grande número e espécies de manifestos começou a surgir no mundo da arte, embora não exclusivamente nele, assumindo-se explicitamente ou não como manifestos. Numa possível taxonomia, Galia Yanoshevsky⁴² divide o século XX em pelo menos cinco períodos principais no que tange à produção de manifestos. Classificação esta que nos permite reiterar que os manifestos artísticos têm uma história própria, hipótese que vai de encontro, por exemplo, a algumas suposições de que manifestos são ferramentas restritas a um determinado período histórico e que, hoje, tais escritos no mundo das artes são como maneirismos típicos de uma época, e seus usos artísticos, como o de estilos de pintura do passado.

De todo modo, parece correto afirmar que manifestos artísticos estão ligados a uma tradição de escritos de artistas anterior às vanguardas modernistas europeias, a exemplo dos escritos de movimentos que floresceram

39 Ver: Caws, Mary Ann (ed.). *Manifesto*, op. cit., p. xxii.

40 Ver: ibidem.

41 Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist*, op. cit., p. 24, trad. minha.

42 Yanoshevsky, Galia. “Three Decades of Writing on Manifesto”. *Poetics Today*, v. 30, n. 2, Summer 2009, p. 258.

intrinsecamente ao *fin-de-siècle* e à *belle époque*, tais como o simbolismo, o decadentismo e o unanimismo, o que coincide com a argumentação de Somigli quanto ao lugar do *Manifesto simbolista*, em 1886. Mas também podemos pensá-los como uma nova etapa de escritos de um período ainda mais remoto, como aqueles de Leonardo da Vinci, no final do século XV.⁴³ É claro que existem escritos de artista que não apresentam a estrutura de funcionamento de um manifesto, ou casos em que os escritos são meros testemunhos pessoais de um processo criativo ou, ainda, que nunca assumiram a dimensão coletiva que encontramos nos manifestos artísticos a partir do final do século XIX. Entretanto, os escritos relacionados aos movimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970, em especial aqueles da arte conceitual, acabaram por exercer um papel fundamental no estabelecimento das produções artísticas contemporâneas, em função da ruptura e da mudança promovidas.

Escritos dessa natureza seriam caracterizados por uma força próxima daquela denominada pelos filósofos da linguagem de coloração, força asser-tórica,⁴⁴ ou força ilocucionária, com a ressalva de que não estaríamos lidando com um contexto “linguístico” habitual, mas dentro do âmbito de obras de arte. Para tais teóricos, a comunicação das expressões em seus contextos de fala seria auxiliada pela existência de não apenas um significado literal cristalizado, mas também pelo que podemos chamar de *tom* ao realizar um determinado

proferimento. Afinal, no contexto dos escritos de artista a partir da arte conceitual, parece que o funcionamento não se resume mais a uma dimensão exclusivamente poética, ao mesmo tempo que não chega a invadir completamente uma dimensão conceitual pela qual se transformaria em filosofia; na verdade, tais escritos passam a atuar a partir de determinada dimensão pragmática, sendo fundamentais para a recepção e o reconhecimento de uma obra como arte. De modo que, “para que o espectador entenda uma dada obra de arte — o artista e a audiência devem compartilhar uma estrutura básica de comunicação: um conhecimento de convenções partilhadas, estratégias, e maneiras de legitimamente ampliar modos de criar e reagir”.⁴⁵

A dupla natureza relatada aqui é bem representada por alguns escritos da arte conceitual, como o *A arte depois da filosofia*,⁴⁶ de Joseph Kosuth. Publicado em 1969, na *Studio International*, esse texto aponta para o evidente processo

43 Ver: Richter, Jean Paul (Ed.). *The literary works of Leonardo da Vinci*. London/New York: Oxford University Press, 1939; Goddard, Linda. “Artists’ writings, 1850-present: introduction”. *Word & Image*, v. 28, n. 4, 2012, p. 332.

44 John L. Austin, sobretudo, mas acompanhado de uma tradição anterior e que também se seguiu a ele no desenvolvimento do que podemos chamar de pragmática clássica. Ver: Levinson, Stephen C. *Pragmática*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

45 Carroll, Noël. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 66, trad. minha.

46 Ver: Kosuth, Joseph. “A arte depois da filosofia”. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

de intelectualização e desmaterialização das obras do próprio artista, algumas produzidas ao longo da década de 1960, como a série *First Investigations (Art as Idea as Idea)*, que incluía cópias fotostáticas de definições de palavras em inglês, tais quais “*definition*” ou “*art*”. Embora o ensaio de Kosuth não venha precedido da palavra “manifesto”, como tantos outros antes dele fizeram, ele produz um efeito similar ao de um manifesto, fenômeno este que nos interessa. No mesmo ano, encontramos outro experimento textual muito próximo do que Kosuth publicara, e com o qual manteve laços estreitos. Em maio de 1969, o coletivo britânico Art & Language publicou a primeira edição da *Art-Language*, revista que manteve periodicidade regular até outubro de 1985, e cujos mecanismos editoriais eram abertamente utilizados pelo coletivo para ampliar o alcance de suas ideias e se legitimar em uma cena em ascensão.⁴⁷

Apesar de alguns escritos publicados nas páginas da revista *Art-Language* não explicarem diretamente os trabalhos do grupo, eles funcionam como uma espécie de bula artística, isto é, como “um prolongamento teórico e analítico indissociável de sua prática. Cada um dos fascículos de *Art-Language* [...] sublinha a necessidade de uma análise teórica como método de fazer arte”.⁴⁸ Assim, no caso estrito do editorial da primeira edição, os autores fazem um jogo de palavras que realmente dificulta perceber se estamos diante de um texto explicativo das práticas dos artistas que publicam naquele número, ou diante de texto acessório às suas produções conceituais. Ou ainda, conforme a hipótese levantada pelos próprios autores, se tal editorial, enquanto “uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a ‘arte conceitual’, pode ser considerado como um trabalho de ‘arte conceitual’”.⁴⁹ Entretanto, apesar da proximidade, podemos apontar pelo menos duas importantes diferenças entre Kosuth e o Art & Language. Primeiramente, se Kosuth toma o suporte filosófico por meio de posições e pontos de vista fixos, o coletivo britânico entende a investigação filosófica como um trabalho em construção e desenvolvimento constante. Em segundo lugar, se Kosuth estava interessado em saber o que a arte era, considerando assim as obras de arte como proposições, para o Art & Language a tarefa constava em saber o que são as próprias proposições, assumindo um tom mais profundo na investigação que propunham.⁵⁰

Posto isso, e diferentemente do que Arthur Danto afirmara, sustentamos que o manifesto (ou escrito de artista que assume função de manifesto) continua a ter seu lugar

47 Ver: Art & Language. “Arte-linguagem”. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecilia (Orgs.). *Escritos de artistas*, op. cit., p. 235-248.

48 Mokhtari, Sylvie. “Revistas de Art[istas] dos anos 1968-79”. *Arte & Ensaios*, n. 9, p. 95-107, 2002, p. 101.

49 Art & Language. “Arte-linguagem”, op. cit., p. 236.

50 Ver: Osborne, Peter. “Conceptual Art and/as Philosophy”. In: Newman, Michael; Bird, Jon (Eds.). *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion, 1999, p. 63.

sob o sol, visto que os artistas buscaram seus próprios mecanismos narrativos para lidar com as questões sobre a natureza da arte, mas sem recorrer exclusivamente à obra em si mesma. Se insistirmos, por exemplo, na caracterização linguística que Kosuth faz de uma obra de arte, embora não em um sentido literal, podemos afirmar que é evidente que obras de arte, bem como expressões linguísticas, para atingirem seu fim proposto, dependem do contexto em que são realizadas, da situação em que os sujeitos interagem e, portanto, de uma dimensão evidentemente pragmática. Essa dupla natureza do manifesto ou escrito artístico, que simultaneamente ampara e deriva da atividade artística, poderia ainda se remeter à distinção que Aristóteles apresenta na *Poética* entre a poesia e a história.⁵¹ O que é explicado pelo elemento virtual que há na autoridade reclamada para si por aqueles que assinam um manifesto, tal como no *Manifesto comunista* e seu endereçamento ao proletariado de todo o mundo. Uma autoridade e uma legitimidade que não são efetivas e que, no entanto, também não restam apenas no registro ficcional, mas que haverão de ser efetivadas e alcançadas num futuro.

Um caminho para entender como tais escritos desempenharam o papel que estamos sugerindo é tomá-los como narrativas históricas que expliquem e preservem o desenvolvimento histórico no mundo da arte. Noël Carroll⁵² apresenta-nos um método que pretende explicar, entre outras coisas, a maneira como determinados objetos são identificados e classificados como obras de arte, mas sem se comprometer com a busca de uma definição essencial. Segundo o narrativismo de Carroll, a maneira mais adequada de se atribuir um estatuto de arte a um novo objeto proposto, isto é, de o incluir em um complexo de obras já existentes, é criar uma narrativa histórica que consiga apresentar suficientes relações entre as atividades e formas de criação existentes e a proposta de vanguarda, ou seja, de identificar os novos aspectos e/ou desenvolvimentos de uma mesma prática cultural, de modo que consigamos localizar o objeto de vanguarda, de alguma maneira, em uma tradição artística. Portanto, a partir disso teríamos uma investigação genealógica, em um sentido lato, supondo que os candidatos a obras de arte sejam identificados por meio de sua linhagem, em que sua descendência direta ou indireta a uma

51 “Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens”. Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Ed. 34, 2015, 1451b, 1-10.

52 Para uma introdução à proposta da narrativa histórica, ver: Carroll, Noël. *Filosofia da arte*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010. Uma apresentação mais detalhada da sua proposta é encontrada nos três primeiros artigos que compõem a segunda parte do seu livro *Beyond Aesthetics* (op. cit.), a saber, “Art, Practice and Narrative”, “Identifying Art” e “Historical Narratives and the Philosophy of Art”.

tradição já estabelecida é reconhecida.⁵³ Uma estratégia similar à que utilizamos para conectar manifestos do século XVI, manifestos artísticos do final do XIX e início do XX, e escritos de artista dos anos 1960 e 1970.

No caso dos escritos de artista, pensar em sua estrutura comunicacional e na relação que mantêm com o mundo da arte e suas produções é tocar em sua capacidade de *performar* significados e situações. De modo que a possibilidade de realizar ações (legitimar novas obras de arte) passa inevitavelmente pela consideração das “intenções” do artista e pela recepção ou efeito causado em sua audiência, que no caso é o mundo da arte. Assim, se os escritos de artista da arte conceitual tiveram uma função política, isso de algum modo se manifesta na aquisição de autonomia por parte do artista, e esse exercício foi favorecido pelas diversas revistas de artistas que funcionaram como foro ideal para a expressão desse discurso artístico. Tais revistas são agrupadas em dois grupos distintos por Mokhtari.⁵⁴ De um lado, estariam revistas já estabelecidas no mercado editorial que sustentam uma atitude mais conservadora em relação a inovações artísticas, tais como *Art News* (Nova York, 1902), *Arts Review* (Londres, 1949), *Studio International* (Londres, 1893), *Das Kunstwerk* (Baden-Baden, 1946) ou *Bollafarte* (Turim, 1945).⁵⁵ De outro, aquelas surgidas dentro do espectro dos anos 1960, e que serviram de porta-voz a uma arte fora do discurso hegemônico e institucionalmente estabelecido, entre as quais se destacam: *Interfunktionen* [Colônia] e também *Data* (Milão), *Avalanche* (Nova York), *Schmuk* (Surrey), *Left Curve* (San Francisco), *Control Magazine* (Londres), *Woman Art* (Nova York) ou *Art-Rite* (Nova York).⁵⁶

Se um dos elementos que caracterizaram os conceitualismos nas décadas de 1960 e 1970 foi a retomada da crítica institucional⁵⁷ e da crítica autoral dadaísta, esses mesmos artistas se utilizavam de seus escritos presentes em periódicos para galgar um novo espaço na instituição arte e exercer sua devida autoridade sobre a hermenêutica de sua produção. Assim, o escrito de artista na arte conceitual se mostra como um dispositivo poético-conceitual, assumindo uma função de manifesto que permite ao artista uma autonomia no tratamento das questões acerca da natureza da arte e o estabelecimento de uma legitimação de sua prática. Isso caracteriza, ademais, um processo de recredenciamen-

53 Carroll, Noël. *Filosofia da arte*, op. cit., p. 278-285.

54 Mokhtari, Sylvie. “Revistas de Art[istas] dos anos 1968-79”, op. cit.

55 Ibidem, p. 96.

56 Ibidem.

57 Linda Goddard faz um apontamento perspicaz quando sugere que pôr em xeque a instituição arte não é apenas encontrar maneiras de sua produção ser aceita de modos não convencionais, mas também de questionar as práticas racistas e sexistas que guiam tais condutas. Segundo ela: “the ‘division of labour’ between artist and critic deprives the former of the means to contest not only the interpretation of his/her work but also broader institutional and cultural prejudice”. Goddard, Linda. “Artists’ writings: word or image?”. *Word & Image*, v. 28, n. 4, p. 409-418, 2012, p. 413.

to da arte pelas mãos do próprio artista.⁵⁸ Nesse sentido, escritos de artista adquirem uma dimensão conceitual, porém não filosófica e não meramente programática, fornecendo uma chave de acesso, sob uma função de manifesto, às produções dos artistas conceituais. Essa terceira dimensão desses escritos é movida por uma estrutura performativa e, portanto, pragmática, assumindo um papel de narrativa identificadora e legitimadora da arte.

58 Sobre o processo de
recredenciamento da atividade
artística por meio do escrito
de artista, e a tensão existente
entre essa autonomia da prática
artística, na arte conceitual dos
anos 1960-70, e os sucessivos
descredenciamentos motivados
em parte pela atividade filosófica,
ver a análise que faço em: Bogéa,
Anderson. *O recredenciamento
filosófico da arte: narratividade
e performatividade em escritos
da arte conceitual*. Tese de
doutorado em filosofia. Curitiba:
UFPR, 2019.

FOUCAULT E A VIDA ARTISTA

sobre as artes da existência e o cinismo da arte moderna¹

Priscila Piazzentini Vieira²

INTRODUÇÃO

Tratarei do tema “Michel Foucault e a vida artista” seguindo duas problematizações elaboradas por Foucault entre 1980 e 1984. A primeira diz respeito às reflexões sobre as estéticas ou artes da existência, percebendo como a elaboração da subjetividade na cultura antiga passava pela produção da vida do indivíduo como uma obra de arte. O objetivo era deixar à posteridade uma existência que

se aproximasse da perfeição. Ao tratar dessa noção, destacarei como ética e estética confluem. Sobre a segunda problematização, trabalharei com as observações de Foucault sobre as ressonâncias que o cinismo antigo produziu na arte moderna do século XX.

É em *História da sexualidade II: O uso dos prazeres* que Foucault explicita a especificidade que a problematização moral dos prazeres adquire com os gregos. Ele estudará, dentre outras coisas, a maneira pela qual o indivíduo dirige a sua atividade sexual, mostrando a importância do modo de se conduzir e do regime de condutas que o próprio indivíduo se impõe. Daí o recado importante de Foucault: na reflexão moral sobre os *aphrodisia*, com os gregos, importava menos a tentativa de se estabelecer um código sistemático sobre as práticas sexuais e mais a elaboração de condições e de

1 Esse texto retoma algumas das reflexões realizadas em: Vieira, Priscila Piazzentini. *A coragem da verdade e a ética intelectual de Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2015.

2 Professora adjunta de história contemporânea da UFPR. Doutora em História pela Unicamp. Seus principais interesses de pesquisa são: história contemporânea, teoria e filosofia da história, com destaque para o estudo das concepções de história, relações de poder, ética, coragem da verdade e intelectual, específico de Michel Foucault e do feminismo pós-estruturalista, em especial o de Donna Haraway. E-mail: priscilav@gmail.com.

moralidades que compõem o que ele chamou de “uso”: “Questão, não do que é permitido ou proibido dentre os desejos que se experimenta ou os atos que se comete, mas questão de prudência, de reflexão, de cálculo na maneira pela qual se distribui e se controla seus atos”.³

O DOMÍNIO DE SI E A VIDA BELA

Ora, são os cínicos que aparecem como o exemplo privilegiado desse problema. Se Diógenes escandaliza ao satisfazer seus apetites sexuais em praça pública, já que, na Grécia, imperava a regra da não publicidade, ele também quer aproximar a prática sexual de uma necessidade natural, pois assim como as refeições em público sanavam a fome, a prática dos *aphrodisia* não poderia ser vergonhosa. Como o alimento satisfazia certas necessidades, a masturbação também acalmava os apetites, mesmo que fossem de ordem completamente diferente. Para Foucault, Diógenes leva ao extremo os grandes preceitos do regime que o indivíduo adota em relação aos seus desejos: trata-se não de uma abstenção total, definitiva e incondicional, mas de sustentar o prazer pela necessidade que o desejo suscita.⁴

O que também implica dizer que, se é preciso satisfazer os desejos sexuais quando eles se manifestam, em contrapartida não se devem criar desejos que vão além das necessidades. A necessidade, assim, é pautada por um equilíbrio e uma dinâmica do prazer e do desejo. Por isso, a intemperança, a conduta que não tem sua referência na necessidade, é prontamente criticada. A temperança adquire um sentido importante:

[...] a temperança não pode tomar a forma de uma obediência a um sistema de leis ou a uma codificação das condutas; ela também não pode valer como um princípio de anulação dos prazeres; ela é uma arte, uma prática dos prazeres que é capaz, ao “usar” daqueles que são baseados na necessidade, de se limitar ela própria.⁵

Há, então, toda uma virtude da prudência que é defendida pelos gregos. Trata-se de uma arte de se conduzir pela temperança. Não é necessário um texto que faça a lei, como ocorrerá com o advento do cristianismo e da modernidade, mas uma técnica e uma prática que guiem tal ação. Daí o modo de produção do sujeito ético na Grécia ser bem característico:

3 Foucault, Michel. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 11ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006, p. 51-52.

4 Ibidem, p. 53.

5 Ibidem, p. 54.

Portanto, não é universalizando a regra de sua ação que, nessa forma de moral, o indivíduo se constitui como sujeito ético; é, ao contrário, por meio de uma atitude e de uma procura que individualizam sua ação, que modulam e que até podem dar um brilho singular pela estrutura racional e refletida que lhe confere.⁶

Essa atitude, que é necessária à moral dos prazeres, lembra Foucault, tem a ver com a temperança, mas também com a devoção, a sabedoria, a coragem e a justiça. Entramos em um campo que se refere ao modo de se relacionar consigo, essa arte do domínio de si tão difundida entre os gregos. Dominação de si por si que participa de uma luta, de uma resistência, de um combate, que exige um esforço, um exercício para lutar nessa relação agonística. De um lado desse jogo de forças está a moderação, de outro o excesso. Instaurar, portanto, em relação aos prazeres, uma atitude de combate que procura a vitória por meio da razão de uma arte de si mesmo que não pretende anular uma certa natureza intrínseca e faltosa do sujeito, mas que tem a ver com o domínio e o império que o indivíduo exerce sobre si mesmo. Foucault utiliza a metáfora da batalha para caracterizar esse movimento:

A relação com os desejos e com os prazeres é concebida como uma relação de batalha: é necessário se colocar, em relação a eles, na posição e no papel do adversário, tanto no modelo do soldado que combate, como no modelo de um lutador num concurso.⁷

Apesar de Foucault ver a longa tradição do combate espiritual já delineada no pensamento grego clássico, isso não quer dizer que o adversário a ser combatido represente uma outra potência, ontologicamente estranha, como ocorrerá no cristianismo e sua ética da carne. No caso antigo, os adversários fazem parte do próprio indivíduo, pois estamos falando de um “antagonismo de si para consigo”.⁸ O temperante, portanto, não é aquele que não tem mais desejos, mas aquele que deseja com moderação. Aparece um par “dominação-obediência”, que diz sobre essa relação consigo dos gregos, e que é muito diferente do par “decifração-purificação”, estabelecida pelo cristianismo. Essa constituição moral pelo domínio de si na cultura antiga relaciona-se com a liberdade:

[...] para o pensamento grego da época clássica, a “ascética” que permite constituir-se como sujeito moral faz parte integralmente, até em sua própria forma, do exercício de uma vida virtuosa que é também a vida do homem “livre” no sentido pleno, positivo e político do termo.⁹

6 Ibidem, p. 59.

7 Ibidem, p. 63-64.

8 Ibidem, p. 65.

9 Ibidem, p. 72.

O estado que se tende a alcançar pelo exercício do domínio na prática dos prazeres é caracterizado como uma liberdade. O governo dos prazeres não tem a ver com a conservação de uma pureza original, mas se exerce para que o indivíduo seja livre e consiga permanecer nesse estado. Se a liberdade a que os antigos se referem está relacionada àquela dos cidadãos na pólis, ela também se refere a essa relação do indivíduo para consigo. A liberdade dos indivíduos, entendida como o domínio que eles são capazes de exercer sobre si mesmos, é indispensável a todo Estado. A temperança, aqui, é considerada como liberdade, pois não ser escravo dos prazeres e ter um bom controle de si revelam a sua disposição em exercer sobre os outros um domínio que não seja da ordem da tirania.

Mas essa liberdade individual não deve ser compreendida como a independência de um livre-arbítrio, e sim como um trabalho de si para não ser excessivo, para escapar de uma autoridade tirânica. Um exercício de regulação interna do poder sobre si é o princípio do bom exercício do poder político. O mau tirano é aquele que é incapaz de dominar as suas próprias paixões.

Esse par liberdade-poder, que caracteriza o modo de ser do homem temperante, precisa ser entendido por meio da sua relação com a verdade. Isso porque não se pode praticar a temperança sem uma forma de saber que constitui uma de suas condições essenciais. A constituição do sujeito moral em seu uso dos prazeres é acompanhada da constituição do sujeito do conhecimento. A razão é o que deve comandar a ação dos homens e, por isso, ela é superior ao desejo. Essa relação com a verdade, portanto, é fundamental para a produção do homem temperante, pois é com o uso comedido dos prazeres que o verdadeiro amor poderá se dar.

Essa relação com o verdadeiro, porém, jamais assume a forma da decifração de si por si e de uma hermenêutica do sujeito, como no caso do cristianismo, dado que ela é constitutiva do modo de ser do sujeito temperante. Mais do que uma essência escondida nas profundezas da alma, a relação com a verdade é o trabalho constante de si mesmo que abre para uma estética da existência. É, nesse ponto, que o tema da vida bela aparece com uma persistência maior:

Deve-se entender com isso uma maneira de viver cujo valor moral não está em conformidade a um código de comportamento nem em um trabalho de purificação, mas depende de certas formas, ou melhor, certos princípios formais gerais no uso dos prazeres, na distribuição que deles se faz, nos limites que se observa, na

hierarquia que se respeita. Pelo logos, pela razão e pela relação com o verdadeiro que a governa, uma tal vida inscreve-se na manutenção ou na reprodução de uma ordem ontológica; e, por outro lado, recebe o brilho de uma beleza manifesta aos olhos daqueles que podem contemplá-la ou guardá-la na memória.¹⁰

O CINISMO ANTIGO

Foucault aborda o tema do cinismo antigo na primeira hora da Aula de 07 de março de 1984, do curso *A coragem da verdade*.¹¹ Há, certamente, o famoso estereótipo: o homem com a barba desordenada, os pés nus e sujos, com o seu cajado, que fica no canto das ruas, nas praças públicas, na porta dos templos, prestes a interpelar as pessoas para dizer-lhes a verdade. Como lembra Michel Onfray, um dos personagens cínicos mais conhecidos e que já foi mencionado neste texto é Diógenes, que gostava sempre de se perguntar: “para que pode servir um filósofo que passou toda a vida nessa atividade sem nunca inquietar ninguém?”.¹²

Para os cínicos, o bom filósofo era aquele que era capaz de “compreender a necessária indexação de seu comportamento pela natureza, de recusar a cultura, de tomar os animais como modelo e descartar as objurgações da lei, da moral, do bem e do mal, do vício e da virtude promulgadas pela ordem social e retomadas em coro pela maioria”.¹³ Fora esse personagem familiar, há outras formas de vida que na época foram apresentadas, percebidas, caracterizadas, valorizadas e desvalorizadas como modos de vida cínicos. Mas a crítica diante dos costumes aceitos pela maioria é uma marca cínica extremamente forte e ressoa em suas práticas diárias. Onfray descreve-as da seguinte maneira:

Os maus prazeres, os do homem comum, procedem do ter: casar-se, fazer filhos, fundar uma família, correr atrás do dinheiro, cobiçar honras, aspirar a riquezas, visar reputações, esperar fama, frequentar poderosos ou celebridades, viajar, fazer política, que são vícios, perversões e objetivos que apodrecem a existência. A busca desses falsos valores leva com certeza ao desencanto, à desilusão, aos desgostos. Ficções, poeira nos olhos, gracejos, disparates e companhia.¹⁴

10 Ibidem, p. 82.

11 Foucault, Michel. *Le Courage de la Vérité: Le gouvernement de soi et des autres II* — Cours au Collège de France, 1984. Paris: Gallimard, 2009. Ver também a tradução brasileira: _____. *A coragem da verdade: O governo de si e dos outros II* — Curso dado no Collège de France (1983-1984). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

12 Onfray, Michel. *Contra-História da filosofia I: as sabedorias antigas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 130.

13 Ibidem, p. 133.

14 Ibidem, p. 137-138.

Mas esses dizeres foram quase sempre negligenciados pelos cânones da filosofia. O estudo do cinismo antigo, então, é difícil e singular, ainda mais porque a tradição cínica possui poucos textos teóricos. Foucault defende que esse caráter rudimentar deve ser associado à forma popular desta filosofia, que teve uma grande implantação social e, ainda, uma corrente teórica estreita e elementar. O seu caráter popular pode ser confirmado pelos indivíduos a quem ela se endereçava, geralmente pouco cultivados, e o recrutamento poderia ser feito mesmo fora das elites. Era o caso das pessoas que eram obrigadas desde a infância aos trabalhos grosseiros e a ganhar seus próprios salários, como os sapateiros e os carpinteiros, por exemplo.

Sobre esse recrutamento popular dos cínicos, Dion Crisóstomo,¹⁵ no século II d.C., distingue três categorias de filósofos que Foucault, para os aproximar do nosso vocabulário, nomeia como intelectuais, fazendo um uso claro do cinismo antigo para pensar na problematização da figura do intelectual na modernidade. Nesse sentido, há os intelectuais que se calam, pois eles pensam que a multidão não é susceptível de ser convencida e jamais seria capaz de compreender os argumentos e, então, retiram-se da sociedade. A segunda categoria de intelectuais são os que reservam seus ensinamentos às salas de cursos e de conferências, portanto apenas para um público escolhido, recusando-se a enfrentar o público em geral e a dirigir-se diante da cidade.

A terceira categoria são os cínicos, aqueles que, ao rirem da própria filosofia, encantam o próprio Foucault. O cínico age em um lugar preciso: as ruas, as portas dos templos. A própria doutrina cínica justifica essa pobreza teórica e essa banalidade do ensino doutrinal pela relação que eles estabeleciam entre o ensino e a vida filosófica. Para os cínicos, o ensino filosófico não teria por função transmitir conhecimentos, mas, sobretudo e antes de tudo, dar aos indivíduos que formamos um treinamento intelectual e moral. Foucault destaca essa concepção de ensino como a transmissão de uma armadura para a vida, e não como a possibilidade de ter um conjunto de conhecimentos: “Tratava-se de armá-los para a vida, para que eles possam assim enfrentar os eventos”.¹⁶

15 Apud Foucault. *Le Courage de la vérité*. op. cit.

16 Foucault, Michel. *Le Courage de la Vérité*, op. cit., p. 189, trad. minha.

O CINISMO E A ARTE NA MODERNIDADE

Na segunda hora da Aula de 29 de fevereiro de 1984, Foucault afirma que são poucos os trabalhos que tratam dessa longa história do cinismo. Ao fazer uma discussão bibliográfica sobre o tema, ele cita alguns textos da filosofia alemã tais como Tillich, Heinrich e Gehlen, por exemplo, que problematizam o cinismo em suas formas antigas e modernas.¹⁷ De maneira geral, esses autores opõem um cinismo de valor positivo, o antigo, a um cinismo de valor negativo, o cinismo moderno. O cinismo, mesmo na Antiguidade, foi sempre percebido por uma forte ambiguidade. Mas, Foucault afirma, se queremos ressaltar as suas dimensões como forma de existência na Europa cristã e moderna, não podemos colocar sobre ele simplesmente um julgamento uniforme negativo. Além disso, devemos problematizar a hipótese de uma descontinuidade forte e bem marcada entre o cinismo antigo e o moderno, como se fossem estilos de existência modulados segundo esquemas diferentes.

Além disso, nessas interpretações, o cinismo é apresentado como um tipo de individualismo, de afirmação de si, uma exasperação da existência particular em sua extrema singularidade, tanto na Antiguidade quanto no mundo moderno. Nesse sentido, o indivíduo e o individualismo estariam no centro

do cinismo. Para Foucault, se lermos o cinismo a partir da história do individualismo, corremos o risco de perder uma de suas dimensões fundamentais: a relação entre as formas de existência e a manifestação da verdade. E, para ele, a longa história do cinismo deve ser contada pelo tema da vida como o escândalo da verdade, ou da forma de vida como lugar de emergência da verdade.

Foucault quer mostrar o legado cultural, a existência permanente do cinismo durante toda a cultura europeia, chamando a atenção para uma reflexão filosófica e política que não costuma frequentar os cânones da filosofia ocidental. Os cínicos, ainda, nunca foram lembrados por uma esquerda tradicional como um pensamento que se ligava a uma militância que tinha como objetivo principal a transformação do mundo. Mas Foucault chamará a atenção para a importância do cinismo para além da Antiguidade, mostrando até mesmo como a insistência em viver escandalosamente os preceitos em que se acredita

17 Os autores citados são: Tillich, Paul. *Der Mut zum Sein*. Stuttgart: Steingrüben, 1953; *Le Courage d'être*. Trad. J.-P. Le May. Paris: Le Cerf, 1999; Heinrich, Klaus. *Parmênides und Jona*. Francfort/Main: Suhrkamp, 1996; Gehlen, Arnold. *Moral und Hypermoral: Eine pluralistische Ethik*. Francfort/Main: Athenäum Verlag, 1969. Ver também: Sloterdijk, Peter. *Kritik der zynischen Vernunft*. Francfort/Main: Suhrkamp, 1983; *Critique de la raison cynique*. Trad. H. Hildenbrand. Paris: Bourgois, 1987. Este último foi traduzido para o português em 2012: Sloterdijk, Peter. *Crítica da razão cínica*. Trad. Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Maurício Mendonça Cardozo e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

ressoaram em movimentos de contestação política no século XIX, por exemplo. Ele aponta três elementos que transmitiram, na história da Europa, o modo cínico de existência: o ascetismo cristão, os movimentos revolucionários do século XIX e a arte moderna.

Depois dos movimentos religiosos ao longo da Idade Média, e após a prática política revolucionária do século XIX, Foucault alerta para um terceiro grande veículo na cultura europeia do cinismo ou do tema do modo de vida como escândalo da verdade. Ele o encontra no campo da arte.

Antes de tratar da relação entre arte e cinismo, lembro que, em um texto de 1970, Giorgio Agamben nos traz contribuições fundamentais sobre o conceito de arte. Ele enfatiza a importância de compreender a arte no mesmo sentido que os gregos davam à *poiesis*. No trecho seguinte, Agamben diferencia *poiesis* da noção de *praxis*, mostrando como a primeira está ligada à produção da verdade:

Os gregos, a quem devemos quase todas as categorias através das quais julgamos a nós mesmos e a realidade que nos circunda, distinguiam, de fato, claramente entre *poiesis* (*poieîn*, pro-duzir, no sentido de agir) e *praxis* (*práttein*, fazer, no sentido de agir). Enquanto no centro da *praxis* estava [...] a ideia da vontade que se exprime imediatamente na ação, a experiência que estava no centro da *poiesis* era a pro-dução na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra. O caráter essencial da *poiesis* não estava, portanto, no seu aspecto de processo prático, voluntário, mas no seu ser um modo da verdade, entendida como des-velamento.¹⁸

Essa concepção de arte como *poiesis*, então, implica pensar na dimensão de criação e transformação da existência que a produção artística possibilita. Agamben complementa essa discussão, apontando novamente para a relação entre a arte e a produção da verdade:

[...] aquilo que os gregos quiseram significar com a distinção entre *poiesis* e *praxis* era precisamente que a essência da *poiesis* não tem nada a ver com a expressão de uma vontade (em relação à qual a arte não é de modo algum necessária); ela reside, ao contrário, na produção da verdade e na abertura, que resulta dela, de um mundo para a existência e a ação do homem.¹⁹

18 Agamben, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 117-118.

19 Ibidem, p. 122.

É a partir das reflexões sobre a arte e o cinismo, sinalizadas por Foucault no curso de 1984, que Leme também associa a arte à problemática da verdade, principalmente quando ele afirma a possibilidade de “alargar a noção de parrésia ao domínio artístico”.²⁰ É, sobretudo, na arte moderna que a questão do cinismo se torna importante. Segundo Foucault, a arte moderna foi o veículo do modo de ser cínico, desse princípio de relacionar o estilo de vida e a manifestação da verdade, de dois modos. Primeiramente, no final do século XVIII e no decorrer do século XIX, com a aparição da vida artista.²¹ A ideia de que o artista deve ter uma vida singular, e que não seja reduzida às dimensões e às normas comuns, já era um valor adquirido no período. Mas, desde o final do século XVIII e o começo do XIX, a vida do artista deve constituir um certo testemunho do que é a arte em sua verdade. Não somente a vida do artista deve ser suficientemente singular para que ele possa criar a sua obra, mas sua vida deve ser uma manifestação da própria arte em sua verdade. Esse tema da vida artista tem como um de seus princípios que a arte seja capaz de dar à existência uma forma em ruptura com todas as outras, aquela da vida verdadeira.

A VIDA ARTISTA E A ARTE MODERNA

Além disso, a própria arte no mundo moderno, quer seja a literatura, a pintura, a música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da imitação, mas da ordem da redução violenta ao elementar da existência, ideia que esteve muito presente em meados do século XIX. Sobre o sentido específico que o termo elementar tem para Foucault, Leme afirma:

Ou seja, em lugar da imitação e do ornamento, a arte põe a nu, desmascara. Mas essa redução ao elementar, ou a exposição da verdade, é também a possibilidade de, numa cultura, o que essa reprime encontrar a possibilidade de expressão. Foucault define a expressão do reprimido através da “redução violenta ao elementar da existência” como o antiplatonismo da arte moderna.²²

20 Leme, José Luís Câmara. “Foucault e o cinismo de Manet”. In: Rago, Margareth; Veiga-Neto, Alfredo. *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 188.

21 Sobre a vida artista, consultar: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs*, vol. 4. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000; Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado et. al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

22 Leme, José Luís Câmara. “Foucault e o cinismo de Manet”, op. cit., p. 194-195.

A arte, desse modo, de Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Édouard Manet, Francis Bacon, Samuel Beckett ou William Burroughs, constitui-se como o lugar de irrupção do que não tem possibilidade de expressão. Por isso, há um “antiplatonismo da arte moderna”,²³ em que a arte aparece como o lugar da irrupção do elementar, colocando a nu a existência. Há em toda forma de arte moderna um tipo de cinismo permanente em relação a toda arte adquirida. Esta arte moderna foi anticultural, porque opôs ao consenso cultural a coragem da arte em sua verdade bárbara, proporcionando, como destaca Leme, a “destruição do cânone estético”.²⁴ A arte moderna é o cinismo da cultura voltado contra ela mesma. É nesse sentido que Foucault sugere:

[...] poderíamos fazer uma história do modo cínico, da prática cínica, do cinismo como modo de vida ligado a uma manifestação da verdade. Poderíamos fazê-la em relação à arte moderna [...] aos movimentos revolucionários e [...] à espiritualidade cristã.²⁵

23 Foucault, Michel. *Le Courage de la Vérité*, op. cit., p. 165, trad. minha.

24 Leme, José Luís Câmara. “Foucault e o cinismo de Manet”, op. cit., p. 189.

25 Foucault, Michel. *Le Courage de la Vérité*, op. cit., p. 165, trad. minha.

O CINEMA ENTRE O REAL E A FICÇÃO

breve excursão sobre a verdade e a mentira na contemporaneidade¹

Rogério de Almeida²

Este capítulo busca contribuir com pesquisas de cunho filosófico, político e transdisciplinar nos campos das artes e do design ao pensar as potencialidades do cinema de ficção para a compreensão da realidade em interface com um dos temas contemporâneos de maior destaque, principalmente por atingir as esferas política, moral, epistemológica e hermenêutica, que é a questão da circulação de informações falsas, potencializadas principalmente pelas redes sociais. Os usos políticos são os mais evidentes, com os casos Trump, Brexit e Bolsonaro. Não me remeterei, no entanto, a eles. A dimensão moral vem a reboque, beneficiando as posturas conservadoras e reacionárias que cerceiam a pluralidade dos modos de viver. Tampouco tratarei desse aspecto. O que me interessa aqui é pensar a questão na chave da hermenêutica, isto é, os modos de interpretação filosoficamente considerados, utilizando o cinema como matriz epistemológica.

Em três partes, o capítulo se inicia com a discussão do problema da verdade e da mentira no cinema, excursiona sobre os modos de operação da crença e termina refletindo sobre o cinema em relação ao real e à ilusão na contemporaneidade. Com abordagem hermenêutica e trágica, o que se busca defender é a possível contribuição da ficção fílmica para a compreensão do real e sua força na intensificação da vida.

1 Pesquisa financiada pela Fapesp na modalidade Auxílio Regular (2019-2021).

2 Professor associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), coordenador do Lab_Arte e GEIFEC, Editor da *Revista Educação e Pesquisa* (Feusp). E-mail: rogerioa@usp.br.

VERDADE, MENTIRA

Responda depressa quem se acha esperto
Quem sabe de tudo que é certo na vida
Por que que a cara feroz da mentira
Nos pode trazer tanta felicidade?
Por que que na hora da grande verdade
Às vezes o povo se esconde, se esquece?

— Sá e Guarabyra

O problema da verdade e da mentira, que na atualidade tem se disseminado sob os termos *pós-verdade*,³ *fake news*⁴ e *efeito rashomon*,⁵ pode ser perspectivado pelo cinema, não somente numa eventual abordagem direta do tema, mas principalmente por meio de soluções estilísticas e estéticas. Assim, nos anos 1990, o cineasta Abbas Kiarostami esfumou as fronteiras entre documentário e ficção ao propor filmes de ficção atravessados por contextos e procedimentos estilísticos próximos às abordagens documentais. É o caso de *Close up* (1991),⁶ que reencena ficcionalmente um caso real envolvendo o cineasta Mohsen Makhmalbaf, mas também de *E a vida continua* (1992)⁷ ou *Através das oliveiras* (1994),⁸ que retomam os efeitos do terremoto de Koker, no Irã, encenando e depois reencenando episódios reais. O embaralhamento, entretanto, apesar das inovações estilísticas, procedimentais e narrativas não era propriamente uma novidade radical, já que na década anterior Woody Allen havia feito o documentário ficcional *Zelig* (1983).⁹

3 Em 2016, a *Oxford Dictionaries* elegeu o termo como a palavra do ano de 2016, conceituando como substantivo que denota circunstâncias em que fatos objetivos têm menos influência em moldar a opinião pública do que apelos à emoção e a crenças pessoais.

4 Termo derivado do inglês que significa notícias falsas. O dicionário *Merriam-Webster* indica que o termo teria surgido no século XIX, embora a prática possa ser remontada ao Império Romano. Ver: Kakutani, Michiko.

A morte da verdade: notas sobre a mentira na era Trump. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018. A difusão recente do termo relaciona-se à disseminação de informações falsas pelas redes sociais após o advento da internet.

5 Derivado do filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa (Produção: Daiei Motion Picture. Japão, 1950, 88 min.), o termo refere-se a situações em que não há como saber o que aconteceu por conta de depoimentos divergentes dos participantes dessas situações.

6 *Close up*. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun parvareh fekri. Irã, 1991, 98 min.

7 *E a vida continua*. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun parvareh fekri. Irã, 1992, 95 min.

8 *Através das oliveiras*. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami Productions, Ciby 2000, Farabi Foundation. Irã / França, 1994, 103 min.

9 *Zelig*. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins & Charles H. Joffre, Orion Pictures. USA, 1983, 79 min.

Se retrocedermos no tempo, vamos encontrar *Nanook, o esquimó* (1922),¹⁰ de Robert Flaherty, documentário que torna evidente a encenação. O documentário *Lumière! A aventura começa* (2016),¹¹ de Thierry Frémaux, vai mais longe. Mostra que os primeiros filmes dos irmãos Lumière eram em certa medida encenados. Há, por exemplo, uma versão alternativa ao famoso *A saída dos operários da Fábrica Lumière*, além de certos movimentos de determinados personagens que evidenciam uma orientação prévia à tomada. Esses casos apontam para um modo de produção de sentido em que a *verdade* da imagem é construída por meio de sucessivas *encenações não verdadeiras*, ou verdadeiras enquanto encenações.

Nas precisas palavras de Abbas Kiarostami:

Não importa se se trata de um documentário ou de ficção. No final, apenas estamos contando uma grande mentira. Nossa arte consiste em contá-la de forma que se possa acreditar. Que uma parte seja real e a outra seja uma reconstrução, é a nossa maneira de trabalhar e o público não se importa. O mais importante é encadear uma série de mentiras para chegar a uma verdade maior. São mentiras irreais, mas são verdadeiras de certo modo.¹²

Outro exemplo é o documentário brasileiro *Terra deu, terra come* (2010),¹³ de Rodrigo Siqueira, que registra o ritual de sepultamento de João Batista, de 120 anos, comandado por Pedro de Almeida, garimpeiro de 81 anos de idade, um dos últimos conhecedores dos vissungos, as cantigas em dialeto banguela cantadas durante os rituais fúnebres. O término do ritual, entretanto, não coincide com o término do filme, que retorna ao ponto inicial do ritual, mas agora com outra edição de imagens, pela qual observamos que *na realidade* não havia nenhum corpo sendo sepultado, mas uma tora de madeira que ocupara seu lugar. A tradição à qual o ritual se filia é em si verdadeira, mas não aquilo a que assistimos, puramente encenado.

No campo do *shocumentary*, gênero de documentário que explora o choque por meio de cenas reais, ou supostamente reais, de mortes, acidentes fatais, rituais macabros, assassinatos, execuções etc., há a famosa franquia *Faces da morte*, iniciada em 1978, na esteira de *Mondo Cane* (1962),¹⁴ que inaugura o gênero. Embora na época se acreditasse

10 *Nannok, o Esquimó*. Direção: Robert J. Flaherty. Produção: Les Frères Revillon, Pathé Exchange. USA / França, 1922, 78 min.

11 *Lumière! A aventura começa*. Direção: Thierry Frémaux. Produção: Sortie d'Usine, Centre National du Cinéma et de l'image animée, Institut Lumière. França, 1994, 90 min.

12 In: *Vérités et songes: Abbas Kiarostami*. Direção: Jean-Pierre Limosin. Produção: AMIP. França, 1994, 57 min.

13 *Terra deu, terra come*. Direção: Rodrigo Siqueira. Produção: 7 Streio Filmes, Tango Zulu Filmes. Brasil, 2010, 89 min.

14 *Mondo cane*. Direção: Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi. Produção: Cineriz. Itália, 1962, 108 min.

na veracidade das cenas, os produtores revelaram posteriormente que grande parte do material foi encenado. Não somente as cenas eram falsas, também a informação de que o filme havia sido proibido em mais de 40 países.

Desse modo, poderíamos indagar se a questão da indiferenciação entre verdade e mentira presente na disseminação de informações que circulam em mídias alternativas e redes sociais já não fora preparada pelos meios de comunicação e pelas artes, com difusão pelo rádio, cinema e TV, que teriam educado as massas justamente para esse comércio entre ficção e realidade. É o caso, por exemplo, dos programas que dramatizavam crimes pelo rádio, comandados na década de 1980 pelo icônico Gil Gomes, e que migraram para a TV nos extintos *O povo na TV*, *Aqui e agora* e os atuais programas comandados por José Luiz Datena e congêneres, cuja força política e moral não pode ser ignorada. É o caso também da proliferação das *pegadinhas*, que *fingem enganar* tanto os atores quanto os espectadores, sem de fato enganar ninguém, já que os envolvidos na encenação são previamente contratados.

E aqui cabe lembrar, como episódio icônico, *A guerra dos mundos*, transmitido pela rádio Columbia Broadcasting System e dirigido e narrado por George Orwell, e que, de um lado, confundiu uma parcela de ouvintes, que acreditaram serem reais as notícias sobre a invasão de marcianos e não uma adaptação do livro homônimo de H. G. Wells, e, de outro, a dimensão hiperbólica das notícias de tal recepção, que difundiram um cenário de pânico que não *parece* ter ocorrido, como documenta Brad Schwartz.¹⁵

Poderíamos retroceder ainda mais no tempo e verificar a desconfiança com a qual foi recebida a invenção de Gutemberg que permitia a proliferação da palavra escrita, por meio de livros, jornais e panfletos. O século XVI viu com suspeita a possibilidade de *qualquer um* publicar suas ideias. E não sem razão. Como imaginar o cisma protestante na Igreja Católica sem as 95 teses de Martinho Lutero, as quais circularam, impressas, nas igrejas de Nuremberg?

É possível afirmar, portanto, que o fenômeno atual não é propriamente novo, embora haja novidade no modo como se dissemina (internet), na velocidade com que se dissemina (instantânea) e na quantidade da disseminação, que reduz as possibilidades de desmascaramento das informações falsas pelo excesso de novas informações em circulação, verídicas ou não. Mas há outro elemento em jogo que merece atenção, que é a questão da crença.

15 Schwartz, Brad. *Broadcast Hysteria: Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News*. New York: Hill and Wang, 2015.

CRÍVEL, INCRÍVEL

Eu acredito nos livros da estante
Eu acredito em Flávio Cavalcante
Eu acredito, eu acredito
Não vai haver amor neste mundo nunca mais

— Marcelo Nova

O modo como são consumidas as informações em circulação na contemporaneidade mostra que a vontade de crer se sobrepõe à vontade de verdade. Verificar a veracidade de algo é olhar para o que se tem, considerar que isso que se diz *expressa* o real de algum modo, ou alguma modalidade do real, se se supuser que a totalidade é inatingível. No caso da crença, a operação é de crédito, de *a*-creditar em algo que, por definição, não é (ou não é *ainda*), como no caso dos empréstimos financeiros, em que o credor sabe que o devedor não tem dinheiro, contentando-se, além dos juros contábeis, com a promessa de sua devolução futura. A crença não tem a ver, portanto, com a realidade (muito menos com a verdade), mas com *rogos, juros e promessas*. É um crédito que se dá à possibilidade de que aquilo em que se crê venha um dia a se tornar realidade. É por isso que a crença se distancia da ciência, domínio do que se sabe, *ainda que provisoriamente*, para se aproximar do desejo.

A diferença é que o desejo, na perspectiva do pensamento trágico rossetiano,¹⁶ é abundância, enquanto a crença é vazia, já que toda crença é crença em nada.¹⁷ Assim, a relação entre desejo e crença é parcial e relativa, pois é possível desejar algo e realizar esse desejo — ou ainda repudiá-lo, reprimindo-o; ou transformá-lo, sublimando-o —, enquanto no caso da crença o desejo é sempre negativo, no sentido de negar o que é para afirmar a possibilidade futura de que algo venha a ser, justamente para substituir isso que, embora seja real, desagrada. A crença, portanto, é desejo de negação.

Isso significa que a crença é sempre negativa, pois denega o real (ou sua parte desagradável), enquanto o desejo pode ser positivo — no sentido de intensificar a vida, ainda quando a ameace ou a destrua, como no caso de certos impulsos ou obsessões — ou negativo, quando se volta contra si mesmo (desejo de não desejar, *nirvana* schopenhaueriano

16 Ver: Almeida, Rogério de. "O pensamento trágico de Clément Rosset". *Revista Trágica: Estudos de filosofia da imanência*. V. 12, n.1, 2019.

17 Rosset, Clément. *A lógica do pior: elementos para uma filosofia trágica*. Trad. Fernando J. F. Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

etc.) ou quando se expressa como crença. Em resumo, o desejo intensifica a vida, enquanto a crença é calculada para proteger a consciência de uma realidade desagradável. Nesse sentido, a crença pode ser inimiga de certos desejos, coibindo-os justamente por se contrapor a certos princípios nos quais se crê.

Aceita essa perspectiva, podemos compreender por que o comportamento mais comum no caso da circulação das informações não é, ao menos não predominantemente, o da dúvida, do ceticismo ou da verificação de eventual veracidade, mas o da adesão ou rechaço ao que já se crê. A realidade, não raro, se mostra desagradável, fora de controle, indiferente aos nossos desejos, contrária às nossas convicções, imune aos nossos cálculos e alheia aos nossos princípios, razão pela qual a ilusão, alimentada ou não pela mentira, tende a se misturar com a realidade, não para desaprová-la integralmente, mas somente onde ela insiste em contrariar.

Desse modo, é um equívoco supor que basta revelar a mentira, o engodo ou a ilusão para demover a crença. Tal qual no caso de Dom Quixote, a crença pode saltar de um moinho a outro, de uma situação a outra sem percalços ou remordimentos. Como mostrou Hume,¹⁸ a crença não se constitui pela adesão a um objeto, mas por um modo de adesão que independe do objeto.

Essa relação problemática entre crença e ilusão pode ser pensada com o filme *O melhor lance* (2013),¹⁹ de Giuseppe Tornatore, no qual Virgil Oldman — o velho virgem, como o nome sugere —, depois de ludibriar o mercado de artes como leiloeiro, adquirindo assim uma vasta e valiosa coleção de retratos femininos, termina ludibriado por uma misteriosa mulher, que o contrata como leiloeiro, o seduz e, por fim, rouba sua fortuna. O filme é bastante rico para discutir a relação entre original e cópia, autenticidade e simulação,²⁰ mas para o propósito aqui buscado basta sinalizar que o antissocial protagonista do filme, embora fosse especialista em criar ilusões e um cético contumaz, ainda assim se deixou envolver por Claire, que o torna incapaz de perceber a simulação de seus gestos, atos e sentimentos. Oldman, que durante a vida preferiu a representação artística das mulheres às mulheres reais, termina seus dias com a realidade do amor representado. E uma ilusão na qual insistia em crer: o golpe fora apenas financeiro, o amor era real. Sua crença, portanto, sobreviveu ao desaparecimento do objeto.

18 Ver: Hume, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

19 *O melhor lance*. Direção: Giuseppe Tornatore. Produção: Paco Cinematografica, Warner Bros, IDM Sudtirol. Itália, 2013, 131 min.

20 Ver: Almeida, Rogério de; Beccari, Marcos. "Há algo de inautêntico em cada original: um brevíssimo estudo sobre a ilusão a partir do filme *O melhor lance*, de Giuseppe Tornatore". *Revista Visualidades*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 316-333, 2016.

Aplicando a questão da ilusão ao par dicotômico verdade-mentira, o problema torna-se mais complexo, pois não se deve tomar a ilusão por mentira. A mentira é geralmente a inversão de um dado referido como verdade e pressupõe um uso que, embora variado, é sempre intencional. Alguém pode se equivocar com um dado e fornecê-lo erroneamente, mas para mentir é preciso saber que o dado fornecido não é verdadeiro. Portanto, a mentira necessita de uma referência de verdade para se realizar. É preciso saber que ali, onde reside a mentira, há uma verdade oculta.

Mas e a verdade? Não seria ela também uma ilusão? Qual sua positividade? As tentativas de enquadrá-la pela adequação a um dado objeto só funcionam dentro de sistemas de validação, portanto em relação a algo (verdade relativa). A verdade na ciência, por exemplo, só se revela verdadeira em relação aos princípios científicos (teoria, método, evidências, provas, contraprovas etc.). A verdade religiosa, seja ela qual for, só é verdade em relação ao sistema simbólico do qual faz parte. E assim por diante. Outra tentativa de uso surge com a noção de consenso. O termo implica um senso, um sentido, que seja partilhado, comum, pertencente a uma coletividade. No entanto, sempre é possível produzir consensos absurdos, explicitamente falsos ou infundados, como bem demonstrou Machado de Assis no conto “O Segredo de Bonzo”, com a invenção de um nariz metafísico que substituíra os narizes verdadeiros cirurgicamente extraídos em decorrência de uma enfermidade. Embora o buraco resultante do nariz amputado estivesse lá, a opinião consensual era de que um nariz metafísico havia sido implantado no lugar.²¹

Poderíamos alongar as tentativas frustradas de estabelecer um conceito *verdadeiro* de verdade — discussões epistemológicas para isso não faltam —, mas, para encurtar o caminho, basta lembrarmos que Nietzsche atribui a busca pela verdade a uma obsessão do intelecto guiado por conceitos e abstrações. Diz ele: “as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas”.²²

Em outras palavras, a verdade é uma invenção, a qual, para ser eficaz, necessita lançar mão de duplos, como nos casos das metáforas gastas, que agora já não se

21 Ver, a este respeito: Almeida, Rogério de. *O imaginário trágico de Machado de Assis*: elementos para uma pedagogia da escolha. São Paulo: Feusp, 2020. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/454>>. Acesso em junho de 2020.

22 Nietzsche, Friedrich. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 48.

parecem com metáforas, mas que num momento longínquo estabeleceram uma relação de igualdade entre elementos distintos. Nesse sentido, quão belo devem ter sido os momentos de invenção de deuses, esses duplos do humano, com traços de humanidade, mas já radicalmente distintos dela, geralmente pela imortalidade, a qual só poderia ser inventada como contraponto à recusa da morte. Poderiam os deuses ter existência real, verdadeira, fora do sistema simbólico que os gerou? Certamente não, razão pela qual também não podemos tomá-los como mentira.

A crise da verdade atual por vezes é associada à questão pós-moderna, discutida por uma série de autores a partir de meados do século passado, como Lyotard, Derrida e Baudrillard. Não vou investigar aqui os laços possíveis de serem feitos entre o pós-moderno e a pós-verdade ou as *fake news*, já que o uso político destes últimos termos tem uma historicidade muito distinta daquela que marcou as discussões pós-modernas, embora muitas relações inegavelmente possam ser feitas e com resultados interessantes, como fez Kukutani.²³ Basta lembrar aqui que o pós-moderno tem a ver com o problema da legitimação das ciências, consideradas, assim como os demais discursos, como jogos de linguagem. O pós-moderno põe em xeque o modo como a modernidade recorria ao metadiscurso para validar seus saberes, como ocorre, por exemplo, com o iluminismo, que considerava como condição de verdade o consenso entre remetente e destinatário, a unanimidade das mentalidades racionais.²⁴ Se observarmos com atenção os discursos atuais, por mais que se constituam como jogos de linguagem (principalmente os *memes de internet*), respaldam-se na lógica moderna e buscam consensos, não mais de verdades, mas de crenças, muitas delas ancoradas em pressupostos modernos, que excluem diferenças, contradições e minorias.

Em suma, a verdade, que jamais pode ser absoluta, só pode ser atingida, quando o pode, por meio da intuição e não do intelecto. Já a mentira, para ser mentira, requer alguma verdade como referência, seja ela intuitiva ou intelectual. Em uma situação ou em outra, a questão da verdade e da mentira será sempre secundária, já que em primeiro plano está o desejo de crer, cuja voracidade se alimenta não propriamente de verdades ou mentiras, mas de *nadas*.

23 Ver: Kakutani, Michiko. *A morte da verdade*, op. cit.

24 Ver: Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

A FICÇÃO ENTRE A ILUSÃO E O REAL

podem ficar com a realidade
esse baixo-astral
em que tudo entra pelo cano

eu quero viver de verdade
eu fico com o cinema americano

— Paulo Leminski

A arte cinematográfica não tem relação direta com a questão da verdade e da mentira, mas com os jogos de linguagem. Na perspectiva de Wittgenstein, os saberes e os sujeitos estão inseridos em jogos de linguagem, os quais não possuem, por si só, fundamento.²⁵ Assim, seguem caminhos imprevisíveis, estão abertos a transformações, ao contingencial, às pressões de outros jogos de linguagem. Os enunciados são “lances” de um jogo, falar é o mesmo que combater.

Um filme como *Coringa* (2019),²⁶ de Todd Phillips, por exemplo, se apropria de um personagem que faz parte da mitologia moderna para jogar com aspectos da realidade, como as investidas do neoliberalismo na era Reagan ou a genealogia do distúrbio de personalidade. É político, psicanalítico, anti-heroico etc., a depender dos jogos de linguagem que com ele venhamos a estabelecer.

Nesse sentido, escapa à questão da verdade e da mentira.
Sua enunciação dá-se no campo da ficção.

É por isso também que a ficção não pode ser associada à ilusão, ao menos não diretamente, pois a ilusão tem a ver com a crença, enquanto a ficção liga-se ao jogo. Embora ficção e realidade sejam distintas, não são, entretanto, opostas. O que se opõe ao real é a ilusão.²⁷ A ficção é da ordem do imaginário e o imaginário é o que organiza o real.²⁸ Assim, real e ficção não são estranhos um ao outro, já que estão em constante imbricação, numa troca incessante de modos de interpretação e compreensão dessa dimensão imaginária que produz sentidos para um real insignificante.

Sugiro que grande parte do valor do sonho, do devaneio e do faz de conta depende fundamentalmente de que a pessoa se considere a si própria como pertencendo a um mundo ficcional. É basicamente enfrentando certas situa-

25 Ver: Wittgenstein, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Col. Os Pensadores).

26 *Coringa*. Direção: Todd Phillips. Produção: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Bron Studios. USA / Canada, 2019, 122 min.

27 Ver: Rosset, Clément. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008; Almeida, Rogério de. *O mundo, os homens e suas obras*: filosofia trágica e pedagogia da escolha. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Feusp, 2015.

28 Durand, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ções, envolvendo-se em certas atividades, tendo ou expressando certos sentimentos, que um sonhador, ou alguém que devaneia ou brinca de faz de conta, entra em acordo com seus sentimentos de fato (é assim que ele os descobre, aprende a aceitá-los, deles se purifica, ou faz o que for com eles).²⁹

No caso de um filme de terror, por exemplo, o medo que o espectador sente diante da tela não é falso ou ilusório, mas também não é o mesmo medo que sentiria em uma situação real, pois se sabe seguro. Assim, o medo é real, mas controlado. É um sentimento verdadeiro frente a uma situação *fictícia*. Rosset usa um exemplo parecido, comparando o espectador a um *voyeur*, com a diferença de que aquele está a salvo da angústia do *voyeurismo*, que é o medo de ser desmascarado.³⁰

Nesse sentido, o cinema opera uma suspensão da crença, pois podemos momentaneamente nos desfazer de nossas ilusões para jogar com a realidade, principalmente as mais desagradáveis, as quais podemos experimentar por meio da ficção, como num jogo de faz de conta.

Esclarecido esse ponto, podemos voltar à questão inicial e enfrentar de outro modo o problema das informações falsas renovadamente postas em circulação nos dias que correm, pois a hipótese a ser trabalhada é que a confusão não se dá entre verdade e mentira, mas entre verdade e realidade ou, se se preferir, entre mentira e ficção.

Dito de outra forma, não só a verdade é uma ilusão, no sentido nietzschiano de se outorgar a uma única perspectiva a primazia do valor da verdade, como por certo também o é a mentira, já que ambas induzem a determinadas crenças, das quais se pode tirar proveito.

Situação diferente é a da confusão entre verdade e realidade ou entre mentira e ficção. Quando se reduz a realidade à expressão da verdade, seja ela qual for, além dos numerosos usos sociais, políticos, morais, religiosos etc. que se podem fazer disso, há um empobrecimento da experiência e, consequentemente, da vida, que fica confinada ao que se autoriza como real. Isso pode ser observado, por exemplo, no caráter fatalista dado ao capitalismo pelo discurso econômico, independentemente de seu espectro ideológico. O mercado assume ares mitológicos, transforma-se num titã, passa a ter vontade própria e a dispor arbitrariamente do bem e do mal. Diante de suas patas cruéis, é como se nada mais nos restasse, como se ele fosse a realidade total, uma verdade

29 Walton, Kendall. "Temores Fictícios". In: Ramos, Fernão Pessoa (org.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 136.

30 Ver: Rosset, Clément. *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010.

inexorável. A despeito do que pode comprar e corromper o dinheiro em circulação, o real será sempre real, isto é, indiferente aos sentidos, sejam da economia, sejam quaisquer outros. A questão é o que fazemos e o que podemos fazer com isso, que jogo iremos jogar, com qual linguagem.

Igualmente problemática é a confusão entre mentira e ficção, pois enquanto a mentira protege-se nas crenças que estimula, a ficção intensifica a vida, com o potencial hermenêutico de suspender a crença e afirmar o real. Assim, embora seja trivial a associação entre ficção e mentira, o modo de operar de uma e de outra é completamente distinto, senão oposto. A mentira não tolera a realidade, está sempre tentando turvá-la, escondê-la. Já a ficção é um modo de emular a realidade, ora a imitando, ora a distorcendo; ora a rechaçando, ora a celebrando; ora como uma alternativa imaginária, ora com o recorte de um aspecto. A mentira está contra a realidade, a ficção caminha ao seu lado.

É por isso que a ficção pode operar hermeneuticamente como afirmação do real. O processo de interpretação da ficção requer o diálogo do intérprete com a obra, processo pelo qual, de um lado, ele lida com os sentidos e as ausências de sentido do texto a ser interpretado, e, de outro, com a compreensão de si diante da obra.³¹ A experiência com o mundo ficcional, embora não nos torne necessariamente mais aptos à realidade, contribui para que venhamos a ser melhores leitores da realidade ³² e, por meio da reflexão que essas obras podem propiciar, também mais experientes no trato com as emoções. Além disso, as obras de ficção suspendem momentaneamente nossas crenças, pois passamos a experimentar situações diversas daquelas a que estamos acostumados, o que pode influenciar, ao retornarmos às nossas crenças, em seu questionamen-

to, transformando-as e nos transformando. Por fim, ainda que não sirva nem para uma coisa nem para outra, a ficção pode intensificar a vida, injetar força e sentimento à nossa experiência de estar vivo.

Como derradeiro exemplo, o filme *Parasita* (2019),³³ de Bong Joon Ho, ganhador da Palma de Ouro de Cannes e do Oscar de melhor filme e melhor filme internacional, além de melhor roteiro e direção, ilustra bem essa dimensão hermenêutica das obras de ficção. Há três fundamentos que se sobressaem na película: cognitivo, estético e filosófico.³⁴ Isso significa que o filme requer do espectador constantes operações cognitivas para organizar a história que é narrada, construída estilisticamente sobre a mistura e a sobreposição

31 Ver, quanto a isso: Ricoeur, Paul. *Interpretação e ideologias*. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2008.

32 Ver: Freire, Paulo. *A importância do ato de ler*: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 2003.

33 *Parasita*. Direção: Bong Joon Ho. Produção: Barunson, CJ. Coreia do Sul, 2019, 132 min.

34 Ver, a este respeito: Almeida, Rogério de. "Cinema e educação: fundamentos e perspectivas". *Educação em Revista*, v. 33, 2017.

de gêneros, cujo resultado *pensa* a situação contemporânea de certas famílias sul-coreanas, e por extensão a desigualdade social do mundo globalizado, dando a pensar a dimensão trágica e afirmativa da vida.

Não cabe analisar o filme aqui — sua complexidade nos faria desviar do caminho argumentativo percorrido —, mas estabelecer a conexão com as conclusões a que chegamos sobre a ficção e sua relação com a ilusão e a realidade. Desse modo, o aspecto cognitivo presente no filme exige do espectador que rearranje mentalmente as novas informações que as cenas fornecem. Após conseguir trabalho como professor particular, não sem antes falsificar o diploma, o jovem se vê envolvido em outra emergência: conseguir emprego para a irmã na mesma casa e, na sequência, também para o pai e a mãe. Na continuidade do filme, a trama exige ser equacionada com a descoberta de um morador no porão da casa, o qual se submete à família de empregados, até que acontece uma reviravolta que exige uma nova reorganização da história, e assim sucessivamente, até o evento final, cuja violência inesperada desestabiliza o modo como a narrativa se desenvolvia. Paralelamente, o filme, que se inicia como uma comédia, explorando situações do cotidiano, passa a incorporar momentos dramáticos, cenas de violência, suspense, além de outros códigos de gêneros que, embaralhados, chamam a atenção para os arranjos estéticos que são apresentados. A arquitetura da casa, os odores, a gesticulação, tudo conflui para que as camadas de significado se complexifiquem, suscitando perspectivas filosóficas que vão desde a revisão da luta de classes, com a disputa visceral entre os parasitas, até o aspecto ilusório e afirmativo com que o filme termina. Sem entrar em detalhes da trama, a ilusão é representada pela crença do filho na ascensão social por meio do estudo e do trabalho, enquanto o caráter afirmativo fica a cargo do pai que, sem poder sair da casa, assume sua condição de parasita.

Para concluir, o que se vê na película não é da ordem da verdade ou da mentira, mas da ficção. O caráter híbrido de sua estética afasta-a de certas correntes realistas consagradas pela história do cinema sem, contudo, incidir no fabuloso ou alegórico, razão pela qual não devemos tomá-lo como um discurso, verdadeiro ou falso, com pretensão de *representar* ou *explicar* a realidade. Como ficção, é uma realidade possível, em diálogo com o modo como experimentamos o real. Por isso, suscita tanto interesse, por não se esgotar numa fórmula nem reproduzir um discurso já conhecido, ao mesmo tempo em que, aberto a interpretações, incita à leitura do mundo, suspende crenças e intensifica a vida.

A ESTÉTICA DE MANOEL DE BARROS

nomadismo ameríndio e andarilhamento musical

dani-vi viana¹

INTRODUÇÃO

No prefácio da edição *Manoel de Barros: Poesia completa*, Pascal Soto indica: “Abra este livro como quem abre uma caixinha de música”. Manoel expressa: “há um rumor de útero nos brejos que muito me repercute”.² Assim, a poética barriana, musicalmente encharcada pela cosmicidade aquática dos guatós, dos guanás e guaranis — tão recorrentemente expressos em sua obra —, num Pantanal que “teria sido um pedaço do Mar de Xaraiés”,³ permite aqui perceber

que o espaço das relações é a dimensão estética (*estésica*) no sensível onde se constitui o ser. E para entender essa dimensão sensível, é preciso sair das palavras, pela experiência do corpo. É que “há vestígios de nossos cantos nas conchas destes banhados. Os homens deste lugar são uma continuação das águas”,⁴ filhxs da “gente das águas”.⁵

Perceber os primeiros pulsos cardíacos nos marulhos mântricos do grande ventre pantaneiro da poética barriana, *caracóis* e outras imagens labirínticas de suas águas matriciais e femininas, trazendo-as com frequência espiralada neste capítulo, é uma busca por investigar corpos, transitando através do fenômeno musical e sinestésico da vida em confluência com o nomadismo ameríndio.

Na abordagem da estética barriana, procuro deixar circular a poética viva e elementar que vibra metamorfoses. Tática sinestésica por mútua amplitude

1 Cantautor, instrumentista, educador, pesquisador da Faculdade de Educação da USP, entrelaçado com poesia, artes visuais, marciais, dança, teatro, circo, ioga, tai chi, culinária, jardinagem, fitoterapia e outras autonomias pelos nomadismos da vida. Morador de casas artístico-coletivas. Atua em escolas, espaços culturais e comunitários. Assina e produz discos autorais, integrando-se a diversos trabalhos musicais, artísticos e performáticos desde 1995. E-mail: rotasdoviana@gmail.com.

2 Barros, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 198.

3 Ibidem, p. 454.

4 Ibidem, p. 199

5 Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 93.

nas trocas sensíveis. Investigo cantos, afetos e descartes humanos, sem luvas assépticas e portas automáticas. Fractais das fronteiras vivas que somos: essas inutilidades musicais. “As coisas da terra lhe davam gala. / Se batesse um azul no horizonte seu olho entoasse. Todos lhe ensinavam para inútil. / Aves faziam bosta nos seus cabelos”.⁶

A POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. [...] Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela.⁷

Manoel de Barros nasceu ribeirinho em Cuiabá-MT, em 1916, filho de Alice Pompeu e de um capataz com “cara de índio por ser filho de guató”, como o poeta pantaneiro dizia ao se referir ao pai João Venceslau Barros. Ainda bebê, Manoel fez longa viagem numa embarcação pelos labirintos do rio Cuiabá abaixo, mudando-se para a fazenda do tio em Corumbá, onde seu pai se empregou como arameiro na feitura de cercas. Moravam de acampamento, mudando-se a todo momento em que passava de meia légua para o pai andar. “Até os sete anos, eu fui criado no chão, da forma mais primitiva, na beira da cerca de acampamento, com aquelas coisinhas do chão, aqueles bichinhos. Isso ficou em mim. [...] Se há alguma coisa que valeu a pena foram esses armazenamentos ancestrais”.⁸

Assim, Manoel afirma uma cultura da infância, essa sua primeira infância nômade de corpo inteiro no grande ventre pantaneiro. Mais do que isso, essa infância é um modo de vida (em sua) poética. Uma infância sábia pelos sentidos do *ser selvagem* e de sua *ancestralidade*. *Ser selvagem* não como algo naturalizado, mas como uma insistente sabedoria praticada pela corporalidade, na liberdade da escolha e de inventar seu próprio *andarilhamento*. “Sou um apanhador de desperdícios. / Amo os restos / como as boas moscas. / Queria que a minha voz tivesse um formato de canto. / Por que eu não sou da informática: eu sou da invencionática”.⁹

6 Barros, Manoel de. *Poesia completa*, op. cit., p. 303.

7 Barros, Manoel de. *Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2010. p. 187.

8 Barros *apud* Campos, Maria Cristina de Aguiar. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas — educação pela vivência do chão*. Tese de doutorado em educação. São Paulo: Feusp, 2007, p. 160.

9 Barros, Manoel de. *Memórias inventadas*, op. cit, p. 13.

A *invencionática* barriana afirma não apenas uma das tantas culturas da infância, como também uma ascensão à infância e uma emancipação dela, inclusive para qualquer fase da vida. Uma eterna infância, sábia e libertada do excesso de sensatez adulto ou da luz da razão eurocêntrica. Mas é na descrição das três metamorfoses do espírito, por Nietzsche,¹⁰ que as crianças são consideradas em sua positividade, como sendo “o último estágio do espírito humano. Quando o homem chega à criança, é um novo recomeço, não mais o camelo que carrega o fardo da história e dos valores, nem mesmo o leão que diz não aos valores, mas a criança que inaugura o novo”.¹¹ Evolucionismos à parte:

Depois que iniciei minha ascensão para a infância, / Foi que vi como o adulto é sensato! / Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros? / Como não furar lona de circo para ver os palhaços? / Como não ascender ainda mais até na ausência da voz? / (Ausência da voz é *infantia*, com t, em latim.) / Pois como não ascender até a ausência da voz — / Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo — / ainda sem movimento. / Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes — / ainda sem penugens. / Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da pedra. A escutar / Os primeiros pios dos pássaros. A ver / As primeiras cores do amanhecer. / Como não voltar para onde a invenção está virgem? / Por que não ascender de volta para o tartamudo! ¹²

A água incessante na terra mântica dos seres de Barros o faz colocar-se no mundo com a potência sensível de um fazer repetidamente a mesma coisa, num insistente ciclo das águas pantaneiras remetendo-nos à estrutura cíclica da canção, das cantigas e da criança contemporizada ao ritmo da brincadeira. “O mundo da repetição é o mundo da criação continuada. A repetição assegura a reintegração do tempo humano no interior do tempo primordial”.¹³ Movida pelo entusiasmo de rir-se — assim como bugres que sabem o gosto de gozar-se, segundo Barros —, a infância pede “de novo!” por religamentos de novos sentidos que vão surgindo sensivelmente a cada repetição no prazer da experiência estética. “Repetir repetir — até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo”.¹⁴

Aqui, a ironia com o “dom” revela que é preciso repetir para alcançar o estilo. É preciso recorrer a essa liberdade das crianças na repetição que nos remete ao “tempo

10 Nietzsche, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

11 Abramowicz, Anete; Rodrigues, Tatiane Cosentino. “Descolonizando as pesquisas com crianças e três obstáculos”. *Educação & Sociedade*, 2014, v. 35, n. 127, p. 463.

12 Barros, Manoel de. *Poesia completa*, op. cit., p. 409-410.

13 Gusdorf *apud* Ferreira-Santos, Marcos. “Música & Literatura: o sagrado vivenciado”. In: Porto, Maria do Rosário et. al. (org.). *Tessituras do imaginário: cultura & educação*. Cuiabá: Edunic/Cice/Feusp, 2000, p. 61.

14 Barros, Manoel de. *Poesia completa*, op. cit., p. 300.

primevo da criação original. Criação increada, acrescentaria o mestre Berdiaev. A destinação do homem é sua liberdade increada. A mesma liberdade do tempo primordial. Liberdade do ventre materno”.¹⁵ Liberdade como resistência e inovação das culturas da infância. Infâncias não apenas diversas entre as crianças, mas em todas as fases da vida que só ocorre por fluxo de múltiplas alteridades. “A música está por demais aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa a não ser épuras do ser, seu fluxo e refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões”.¹⁶ E a liberdade conquistada na circularidade da repetição mântica barriana permite enxergar Manoel de Barros como um sensível ritmista, pelo vórtice de sua poética, desenhando a sonoridade da própria vida como “obra aberta em andamento”.¹⁷

Manoel é música em andarilhamento, ou melhor, em “cosmoandarilhamento” — termo que me surge a partir da noção de *andarimento musical* numa tentativa de dar conta das questões musicais, conectivas, errantes e nômades barrianas. A rítmica de seu território oceânico “transvê” frequências contínuas, como a de suas “eternas cigarras”, por exemplo. Um fluxo sem pausa. “Cosmoandarilhamento” musical num “silêncio de concha” sem interrupção.¹⁸ Música aquática de profunda ligação intercorporal e caós mica. Ressonância de uma *visão fontana* — visão de fontes. Um mestre-aprendiz de imagens sonoras regidas com o pulsante “cosmoandarilhamento” de quem se metamorfoseia com a voz de um passarinho pela percepção íntima da vermelhidão de um fim de tarde, potencializada à penetrante ligação e conectividade do elemento água, capaz de inseparar pretensos corpos e supostas paisagens. Corpos sonoros que se formam com paisagens vibracionais por transmutações de acordo com as “caosmocontaminações” dos acontecimentos, em profundos arranjos dissonantes com as diferenças, ora harmônicos, ora cacofônicos, por uma estética de intensa cosmicidade cinestésica. “Na beira do entardecer o canto das cigarras enferruja”.¹⁹ “A quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso”.²⁰ Conforme Bachelard,²¹ o devaneio “é um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia” e, por estes sentidos crepusculares, Manoel parece espremer os olhos levemente para praticar um olhar caosmicamente fenomenológico. Para ele, a paisagem é muito importante, é quase um personagem, uma corporalidade que não se separa do ambiente ao redor, assim como a música, explicitando ao longo da obra sua ancestralidade andarilha de beira-rios.

15 Ferreira-Santos, Marcos. “Música & Literatura: o sagrado vivenciado”, op. cit., p. 62.

16 Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 276.

17 Ver: Ferreira-Santos, Marcos. “Música & Literatura: o sagrado vivenciado”, op. cit.

18 Ver: Barros, Manoel de. *Escritos em verbal de Ave*. São Paulo: Leya, 2011.

19 Barros, Manoel de. *Poesia completa*, op. cit., p. 291.

20 Ibidem, p. 258.

21 Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 10.

Manoel de Barros afirma-se no mundo expressando ter contraído *visão fontana* quando menino, proporcionando ao leitor uma experiência afetivamente *estética* no sentido *estésico*, do grego *aisthesis*, ou seja, sensorio-perceptivo. “Nosso conhecimento não era de estudar em livros. Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos. Seria um saber primordial? Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor e não por sintaxe. A gente queria o arpejo. O canto. O gorgoeio das palavras”.²² “Nosso corpo sabe o mundo antes que a mente possa transformá-lo em signos representativos de coisas, situações e relações”.²³ E essa *visão fontana* não se declara biológica, mas como uma visão “contraída” visceralmente, conforme expressa o poeta, portanto contaminada no contato com culturas vibrantes em seus personagens indígenas, bugres, andarilhos, infantis e também através de intensa troca intercorporal por múltiplas contaminações com as culturas da natureza.

Para Viveiros de Castro, por exemplo, as abelhas possuem uma economia própria, assim como os povos ameríndios e, neste caso, uma economia regida pela subjetividade²⁴ — visão antropológica a respeito dos povos ameríndios. Vale lembrar que, segundo Merleau-Ponty, a subjetividade é fundada no corpo pela experiência do corpo;²⁵ logo, a intercorporeidade é possível em qualquer cultura, ocorrendo pela relação primordial afetivamente subjetiva entre a carne dos seres, das coisas e da paisagem. Para a fenomenologia, o *inconsciente* — coletivo ou não — também se dá na carne e seu sentido transcendental não é para outro mundo, mas para esse próprio, não estando por trás de nada, mas revelendo-se pela força do instante presente.

Em *Metafísicas canibais*, Viveiros de Castro recorre a Lévi-Strauss quando este evidencia que, no encontro dos primeiros colonizadores com os povos

habitantes do que hoje chamamos de Américas, o homem branco procurava saber se os “seres selvagens” ali chamados de “índios” tinham alma ou estavam mais para bichos, enquanto o “índio” submergia nas águas os corpos de brancos mortos para ver se apodreciam ou se eram deuses, por sempre associarem a alguma superioridade qualquer diferença, inclusive entre povos, aldeias e animais.²⁶ Assim, Viveiros reforça que, enquanto o branco estava atrás da alma, o índio procurava corpo. Um intensivo e dinâmico corpo como cultura. Um *ser selvagem* libertado de uma questão biológica. Hoje em dia, diversos povos indígenas, incluindo seus maiores sábios, em diversos momentos evitam tática-

22 Barros, Manoel de. *Menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010, p. 11.

23 Duarte Júnior, João F. A. *montanha e o videogame: escritos sobre educação*. Campinas: Papirus, 2010, p. 110.

24 Castro, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

25 Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

26 Castro, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

mente o termo “selvagem” para se defenderem das invasões utilitárias da visão branco-ocidental. Mas é preciso assinalar que os povos indígenas são geradores de grande diversidade de culturas próprias, ricas de dimensão simbólica, de vibrante sabedoria por sentidos muito aguçados, construtores de um imaginário que inclui um fundo animal na existência de suas corporalidades. E é importante ressaltar que tanto pelas fontes tupi-guarani como pelas ciências academicamente humanas, podemos perceber que para os povos ameríndios a corporalidade não é separada de suas matérias sutis. Não existem cisões cartesianas e dicotômicas como as do corpo, da alma, do espírito, da natureza, do sujeito-objeto, do fora-dentro, que ocorrem pelo imaginário branco da ciência iluminista — esta a qual usa o termo “selvagem” associado preconceituosamente à ideia de desprovido de “alma”, de “cultura”, “ingênuo”, “bruto” e sem perceber inclusive profundas sabedorias que se valem dessas características.

Para os povos ameríndios, há uma noção de corpo e de vida que antes não conhecia a palavra “espírito”. Uma percepção de inteireza musical próxima — mas diferente — do que em português optou-se por chamar de *corpo-som do ser* — o *ayvu* — desde os antigos tubuguaçus, ancestrais dos tupinambás e dos tupys-guaranis. Eles entendem o que passou a ser chamado de espírito como “música, uma fala sagrada (*nhê-enporã*) que se expressa no corpo: este, por sua vez, é flauta (*umbaú*), veículo por onde flui o canto que expressa o *Avá* (o ser-luz-som-música), que tem sua morada no coração”.²⁷ “O índio mais antigo dessa terra hoje chamada Brasil se autodenomina *tupy*, que na língua sagrada, o *abanhaenga*, significa: *tu* = som, barulho; e *py* = pé, assento; ou seja, o som-de-pé; o som-assentado, o entoado”.²⁸ Jecupé diz ainda que, para o índio, um nome é como se fosse uma alma, por ser provido de um assento. “É uma vida entoada em uma forma [...] Espírito, para o índio, é silêncio e som [...] Cabe lembrar que tudo entoar: pedra, planta, bicho, gente, céu, terra”.²⁹

Fenômeno que também ocorre na poética barriana e sua capacidade cósmica de experimentar (inter)corporeidade pela subjetividade da vida. Para além de pretensa coisa, Manoel percebe algo não como objeto, mas algo como dotado de força vital e ação estética. O mesmo que ocorre nas culturas ameríndias segundo Viveiros, quando este retoma o *pensamento selvagem* de Lévi-Strauss.

“Sei também a linguagem dos pássaros — é só cantar”.³⁰ E entoando um território de comoção afetiva capaz de ligar *abandono a coisas ínfimas*, Manoel de Barros revela um olhar aquático para o chão, tateando distraidamente a

27 Jecupé, Kaka Werá. *A terra dos mil povos: História indígena brasileira contada por um índio*. Peirópolis: Fundação, 1998, p. 24.

28 Ibidem, p. 13.

29 Ibidem.

30 Barros, Manoel de. *Poesia completa*, op. cit., p. 382.

música do caosmos, deixando entoar fontes sinesteticamente vibrantes que a palavra isolada não consegue conter. “Existe um lagarto indigente; o rio encosta as margens na sua voz azul”.³¹ “Desperto um som de raízes com isso / A altura do som é quase azul”.³² “Apêndice: Olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros. / Coisa é uma pessoa que termina como sílaba. / O chão é um ensino”.³³ Assim, Manoel fala de ensino pelos *pós scripts* e apêndices como quem quase ia se esquecendo de explicar fontes substanciais, sem querer iluminá-las, nem dizer a um outro como fazer, colocando-se não como um adestrador de “palavras fatigadas de informar”,³⁴ mas regendo o ritmo de sua vida poética com aberturas que nos permitem encostar os ouvidos da pele a pequenas e ordinárias imagens do chão, por sentidos aquáticos de cosmovisão ameríndia. Música e poesia sinestésicas de sábia sensibilidade, por *desobjetos* barrianos de uma possível educação não utilitarista, uma *educação (do) sensível*, este

[...] erigido pelo nosso corpo por meio das relações harmoniosamente inteligentes que mantém com as coisas do mundo, estabelecendo como *estesia* o mais fundamental dos saberes humanos [...] saber primeiro que alicerça a nossa vida, saber esse predominantemente carnal, sensorial e sensível, e sobre o qual se constroem todas as outras formas de conhecimento.³⁵

ESTÉTICA E EDUCAÇÃO DE SENSIBILIDADE

É no encontro da estética com a filosofia da educação — esse *encontro de horizontes*³⁶ — que a poética barriana pode se abrir para o potencial de uma *educação de sensibilidade*,³⁷ afirmando o caminho de manter vivas e em movimento as imagens na *poiesis* que, na abertura ao leitor, vibram até *caramujo brotar flor* — parafraseando Manoel de Barros —, exercendo assim *educação*, em sua raiz latina: *ex ducere*, que, conforme aprofundamentos de Ferreira-Santos e Almeida, significa dizer que algo é conduzido a fim de dar vazão à potência de vida. Ajuda-se a parir de acordo com o “destino parideiro (maiêutico) do velho mestre Sócrates [...], num contexto dialógico em que mestre e aprendiz troquem, incessantemente, de lugar, atualizando o arquétipo do mestre-aprendiz”.³⁸

31 Ibidem, p. 291.

32 Ibidem, p. 278.

33 Ibidem, p. 184.

34 Ibidem, p. 13.

35 Duarte Júnior, João F. *A montanha e o videogame*, op. cit., p. 14.

36 Gadamer, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

37 Ferreira-Santos, Marcos; Almeida, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.

38 Ibidem, p. 69.

Nesse fazer impulsionado pela música que se é na *cosmovisão ameríndia*, vivem-se os sentidos que promovem “comunhão com os rios”, árvores, aves, chuvas, sapos, ventos, falando “a partir de ninguém”, pelo que “ensina o sentido sonoro das palavras”.³⁹ “As plantas me ensinavam de chão. / Fui aprendendo com o corpo. / Hoje sofro de gorjeios / nos lugares puídos de mim. Sofro de árvores”.⁴⁰ Uma visão crepuscular não objetivista, rompendo com a ideia de objeto ao perceber tudo como vida dotada de ações, ressonâncias, (id)entidades musicais abertas em fluxo mutável, inacabado, com possibilidade de incessantes trocas intercorporais e intersubjetivas em múltiplas alteridades. “A hera veste meus princípios e meus óculos. / Só sei por emanações por aderência por incrustações. / O que sou de parede os caramujos sangram”.⁴¹

No entanto, para além das comunhões cósmicas com a natureza pela influência das culturas ameríndias — práticas que fractalizam fronteiras dicotômicas entre natureza e cultura —, a poética barriana ressoa hibridez com o catolicismo com que, após a primeira infância nômade, precisou lidar no internato. “Liberdade havia de ser pular aquele muro”,⁴² portanto parece não ter sido fácil. Ele relata que seu pai enviou-o para os padres. “No estágio de ser árvore meu irmão aprendeu para santo mais do que os padres lhes ensinavam no internato. Aprendeu com a natureza o perfume de Deus. Seu olho no estágio de ser árvore aprendeu melhor o azul”.⁴³ O menino criado solto, morando até os sete anos em barracos provisórios e itinerantes, que seu pai montava nas fronteiras entre fazendas para confeccionar cercas, foi, dessa experiência vivida em diante, criando a poética barriana de *eterno retorno*⁴⁴ às liberdades dessa primeira infância. Poética como exercício da corporalidade. Uma poética das velhas sábias infâncias e do mundo primordial pela experiência sinestésica transbordante de ancestralidades indígenas, regida pela força da oralidade.

Caosmicidade intercorporal de uma experiência estética primordial. É assim que Barros afirma culturas da primeira infância, proliferadoras de outras culturas, pelo contato visceral e contaminação caósmica com desobjetos, “coisinhas desimportantes” e diversos elementos vivos de seu chão encharcado. Culturas barrianas, mais do que anímicas e de *alma inconstante*,⁴⁵ e sim pela inteireza da corporalidade que não se separa em partes, erigindo uma *razão sensível*,⁴⁶ anárquica pelas diferenças — não por acaso em comunhão com culturas dos 386 atuais povos ameríndios. A

39 Barros, Manoel de. *Poesia completa*, op. cit., p. 384.

40 Ibidem, p. 115.

41 Barros, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p. 17.

42 Barros, Manoel de. *Poesia completa*, op. cit., p. 280.

43 Ibidem, p. 394.

44 Nietzsche, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, op. cit.

45 Castro, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*, op. cit.

46 Maffesoli, Michel. *Elogio à razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.

errância da educação barriana é regida por culturas das infâncias em todas as idades da vida e por diversas culturas marginalizadas. Um “caosmoandarilhamento” musical consciente da sabedoria primordial dos sentidos, da percepção das sutis e intensas práticas intercorporais com a paisagem vibracional e o território sonoro da vida, com a música enquanto condição e condução de existência (inseparável) do corpo em vida.

A poética barriana e a cosmovisão ameríndia ressoam por culturas c(a)osmicamente anárquicas pelas diferenças, nômades, em intensa proliferação de diversidade assimétrica, permitindo-se serem atravessadas pelo diferente — não no sentido de exótico, mas por sua plena vibração inevitavelmente afetiva e contaminada por tudo o que se compõe na carne do mundo —, travessia esta onde é possível experimentar uma estética de sentidos errantes. Manoel de Barros manifesta a sensibilidade perceptiva⁴⁷ do *ser selvagem* como afirmação da vida na dimensão simbólica, estética, musical e cultural. Portanto, o *ser selvagem* dessa estética barriana não se revela simplesmente natural ou biológico, mas sim por uma trajetória cultural, por sábias escolhas e por liberdades inventivas conquistadas por um corpo em constante construção. “Em outros termos, o homem aprende a cultura por meio do seu corpo”.⁴⁸ E a estética barriana é mestra-aprendiz em perceber suas fontes primordiais de conhecimento: as sensório-perceptivas em que se funda o saber, dando oportunidade para a vazão de suas profundidades, sem etnocentrismos, pelos encontros com a diferença — não exótica —, considerando um oceano de culturas que conquistam amplitude sensível por serem conscientes de estarem intimamente ligadas ao que simultaneamente as fazem sempre nascentes.

Davi Kopenawa afirma que o *povo da mercadoria*, invasor branco, acelerou o tempo impositivamente.⁴⁹ E que, apesar de cacofônica, a música da vida ocorre necessariamente por pausas, silêncios, escutas e múltiplos andamentos. “Prezo a velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis. Tenho em mim esse atraso de nascença”.⁵⁰ E declarando não prestigiar *trem de ferro* e *estrada* pronta, Manoel de Barros é capaz de nos seduzir pelas surpresas de trilhas musicais

cheias de oportunidades num tempo outro, alargado, como o tempo do devaneio, da vertigem numa canção, o tempo de *kairós* e o *tempo do sonho* yanomami, possibilitando uma educação estética de corpo inteiro aberto em experiência, considerando-a em sua complexidade carnal e caósica.

De acordo com o milenar conhecimento guarani, portanto bem antes de Shakespeare, “o mundo material é

47 Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, op. cit.

48 Daolio, Jocimar. *Da cultura do corpo*. Campinas: Papirus, 1994, p. 40.

49 Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. *A queda do céu*, op. cit.

50 Barros, Manoel de. *Memórias inventadas*, op. cit, p. 47.

feito da energia dos sonhos”.⁵¹ Segundo Kaká Werá Jecupé, o sonho orienta a vida, e a educação indígena ocorre necessariamente por contemplação, intuição e sensibilidade. O pensador guarani ainda afirma que, para isso, a educação indígena recorre à experiência da pele e dos sentidos, de maneira vivencial, não apartada do cotidiano, da sociedade, dos elementos, do cosmos, tendo a “Água” como mãe ancestral. A partir da proliferação de uma profunda e caótica diversidade afetiva ocorrida pelas sábias e nômades culturas ameríndias, bem como nos aquáticos territórios barrianos, *sapo, pedra, água, peneira*, tudo vive por múltiplas contaminações e incalculáveis ações. Por metamorfose, “uma rã me pedra”.⁵²

O poeta expressa-se feito xamã negociando com a chuva, a noite, o sol. A *diferença*, assim, não é patológica, natural, nem estranha, muito menos uma aberração, mas se instaura como uma poética afirmadora da vida por inúmeras ocorrências do corpo não cindido cartesianamente, e apenas inteiro com o inseparável uno cósmico, portanto, uno com paisagens vibracionais — e contaminado por territórios sonoros —, em fluxo de múltiplas alteridades conforme os acontecimentos no *exercício do caminho*. A poética barriana prolifera acontecimentos e se sujeita à experiência por vulnerabilidade, risco, ordinariedade, errância e “caosmonomadismo cinestésico”, criando *desobjetos* por aquáticas “(cosmo)contaminações” de *visão fontana* não utilitarista, não instrumentalista. “O poema é antes de tudo um inutensílio. / Hora de iniciar algum / convém se vestir roupa de trapo. / Há quem se jogue debaixo de carro nos primeiros instantes. / Faz bem uma janela aberta uma veia aberta”.⁵³ “*Trapo, s.m.* / Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome deambula com olhar de água suja no meio das ruínas / Quem as aves preferem para fazer seus ninhos / Diz-se também de quando um homem caminha para nada”.⁵⁴ “Estou apto a trapo! A gente é rascunho de pássaro. Não acabaram de fazer...”.⁵⁵

Os povos ameríndios são conhecidos pela diversidade cultural. Só entre os atuais 386 povos indígenas do Brasil, ainda vivem 275 línguas pela força da oralidade,⁵⁶ errantes sobreviventes do maior holocausto da história mundial de acordo com diversxs pesquisadorxs e pensadorxs indígenas, sem contar com o genocídio dos povos “trazidos” da África. Mas, por outro lado, o contingenciamento das semelhanças entre essas centenas de culturas em questão provoca uma intensificação que pode nos auxiliar a tatear seus fenômenos mais comuns. Assim, para um melhor entendimento do potencial estético da poética

51 Jecupé, Kaka Werá. *A terra dos mil povos*, op. cit., p. 58.

52 Barros, Manoel de. *Poesia completa*, op. cit., p. 358.

53 Ibidem, p. 174.

54 Ibidem, p. 183.

55 Ibidem, p. 152.

56 Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

barriana, podemos lançar mão de uma comparação entre os dois polos patentes das inúmeras multiplicidades da sociedade brasileira, logo latino-americana, conforme descreve Ferreira-Santos: a *cosmovisão afro-ameríndia* regida pela oralidade nômade em contraste com a tradição patriarcal branco-europeia da palavra escrita usada pelos cartórios legitimadores da ideia de propriedade.⁵⁷

Essa tradição branco-ocidental é oligárquica (posse de terras ou riquezas), patriarcal (com os equivalentes simbólicos do pai, coronel, bispo e Estado), individualista (herança iluminista) e contratualista (relações estabelecidas pela vertente filosófica do contrato social). Em oposição, as heranças afro-brasileira e ameríndia apresentam outras bases: são comunitárias (não oligárquicas, pautadas pelo bem-estar comunitário), matriais (não patriarcais, com os equivalentes simbólicos da grande mãe, da sábia e da *anima*), coletivas (não individualistas) e afetual-naturalistas (não contratualistas), em que as relações sociais pautam-se pela necessidade pragmática de sobrevivência e pelo necessário afeto como condição para que elas ocorram e continuem em movimento.⁵⁸

Sem deixar de considerar a música como condição e condução da potência de vida, (re)conheço nascentes da velha sábia cosmovisão ameríndia no ventre pantaneiro da poética barriana, percebendo uma possível educação estética, de sensibilidade caósmica, uma sensibilidade conectiva, em processo de decolonização. Podemos perceber ressonâncias do passado que resistem no presente. Culturas que, apesar de reprimidas e colocadas à margem, podem se amplificar, não pela afirmação excludente, etnocêntrica e expansionista herdada dos colonizadores, mas pela conquista de amplitude de sensibilidade afetiva,

individual e no corpo social, numa aprovação das diferenças, por um nomadismo centrípeto e proliferador de alteridades mesmo diante de forças centrífugas.

Com o fenômeno da globalização e a profusão de encontros culturais, passamos a criar culturas terceiras. “Crioulização do mundo”⁵⁹ ou “tribalização do mundo”⁶⁰ são noções para descrever nossos tempos. A dimensão simbólica, inclusive nos centros comerciais, “merece tanto mais atenção por se tratar de um espaço matricial, ainda mais por ser um subterrâneo, um refúgio e um lugar de exílio para o nômade pós-moderno”.⁶¹ Maffesoli aponta que os enraizamentos de hoje podem ser intensamente mais dinâmicos que as travessias de antes. Os desertos comerciais onde vivemos predominam, mas deixam brechas para além de suas

57 Ferreira-Santos, Marcos. “Ancestralidade e convivência no processo identitário: a dor do espinho e a arte da paixão entre Karabá e Kiriku”. In: Secad/MEC. (org.). *Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal n. 10.639/03*. Brasília, MEC/BID/Unesco, 2005, p. 205-229 (Col. Educação para Todos).

58 Ibidem, p. 210-211.

59 Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2016.

60 Maffesoli, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

61 Ibidem, p. 89.

apropriações utilitárias, colocando em circulação uma gama sem medida de símbolos e sutilezas. Caminhamos em tempos de amplo politeísmo dos valores. Da ênfase ao prazer, como forma de atingir plenitude num caminhar composto pelo modo de vida simples para permitir a mobilidade própria à natureza humana sem falsos pesos, percebem-se múltiplas ocorrências do nomadismo com “hippies, freaks, *indiani metropolitani*, globe-trotters, peregrinos de diversos tipos, boêmios”.⁶² E aqui podemos incluir bikers, motoristas, plantadorxs de p.a.n.c. (plantas alimentícias não convencionais), diaristas, trabalhadorxs informais, camelôs, poetas, artistas, bruxas, punks, pixadorxs, black blocs, transsexuais e tudo o que ressoa errante — e varrido à margem pela normose social —, inclusive pelos “legítimos prazeres da vida, misturando a busca das satisfações corporais e uma profunda inquietação intelectual. É a tais sinergias que nos leva o nomadismo contemporâneo”.⁶³ As *pré-coisas* e personagens de Barros — este poeta contemporâneo que jamais morou numa aldeia indígena, mas ressoa cosmóvisão ameríndia como tantxs de nós — são explicitamente vivas de errância, nomadismo e um modo caósmico de sentir.

Em consonância com os filósofos da cultura, a poética barriana entoa algo nascente ao se (re)conhecer a potência guardada em nossos diversos nomadismos,⁶⁴ sendo mestra-aprendiz de uma estética que passa pelo — e nasce no — sensível sem ignorá-lo. Suas “transsubstanciações” são exercícios da presença na dimensão sensível da vida cotidiana. Potência viva em andarilhamento caosmoerrante. Daí a importância de se considerar a música, não apenas como ferramenta utilitária, mas como condição e condução de vida, no exercício da sensibilidade da corporalidade — e do corpo social — onde nascem o imaginário, a dimensão simbólica e todo o saber. Nessas águas barrianas, onde todos podem se banhar e se sujar, há um saber caosmicamente incorporado. Trata-se de uma educação estética calcada na diversidade, não ordenada pelo que se deseja para o outro, mas como uma oportunidade

[...] que principie por elaborar e refinar o modo como nosso corpo é percebido por nós mesmos em suas ações e trocas com o ambiente no qual vivemos. Uma educação que, primordialmente ecológica, no sentido que Guattari lhe atribui, seja estética em sua essência, vale dizer, permita que se acurem sensações, sentimentos e percepções fundadoras de uma harmonia corpo-mundo.⁶⁷

62 Ibidem, p. 133.

63 Ibidem, p. 134.

64 Maffesoli, Michel. *Sobre nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

65 Ibidem, p. 152.

66 Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

67 Duarte Júnior, João F. *A montanha e o videogame*, op. cit., p. 114.

“Pra meu gosto a palavra não precisa significar — é só entoar”.⁶⁸ As imagens sonoras e demais ressonâncias poéticas barrianas são nascentes filosóficas capazes de transbordar sentidos. Mas “a água lírica dos córregos não se vende em farmácia”.⁶⁹ A cosmovisão ameríndia de Manoel de Barros, seu *concerto a céu aberto para solos de ave*, sua obra encharcada de andarilhamento musical, enfim, a estética barriana caracteriza-se por uma invenção livre, diversificada, possível e sinestesticamente potente, uma maneira de deixar as ressonâncias inscritas na inteireza do corpo *desabrirem* metodologias, afirmando a sensibilidade através da música dos encontros. Assim, vou caosmoandarilhando com Manoel.

Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
para o canto — desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
O antesmente verbal: a despalavra mesmo.⁷⁰

68 Barros, Manoel de. *Poesia completa*, op. cit., p. 458.

69 Ibidem, p. 290.

70 Ibidem, p. 368.

DESIGN E A TEORIA ATOR-REDE

mapeando conexões e controvérsias com foco na alimentação

Daniel B. Portugal¹ & Flávia M. C. Soares²

COMO A TEORIA ATOR-REDE PODE NOS AJUDAR A PENSAR SOBRE DESIGN

Qualquer ação, por mais insignificante que seja, se insere em uma rede que a torna possível. Quando, por exemplo, alguém “acende a luz”, apertando um botão de plástico, cujo efeito é deixar clara a sala em que se encontra, é preciso reconhecer que a realização de tal ato depende tanto desse alguém quanto: do interruptor; de uma enorme quantidade de fios elétricos e outros artefatos po-

sicionados de maneira adequada por diversas pessoas; além das pessoas, máquinas e sistemas responsáveis pela fabricação de tais produtos; de uma queda d’água que move certas turbinas; de uma usina; de certas teorias que direcionaram a distribuição de todas essas materialidades de tal modo que o que chamamos de “energia” chegue até os fios que alimentam a sala em questão; de certa empresa que garante que essa “alimentação” seja efetivamente realizada, controlando um pagamento mensal, que depende de um banco e de um sistema informatizado de controle etc. Em resumo, o ato de “acender a luz” só pode ser realizado “por alguém” na

1 Doutor em comunicação e cultura pela UFRJ. Professor do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ). E-mail: dportugal@esdi.uerj.br.

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Bolsista da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa (Faperj). E-mail: fsoares@esdi.uerj.br.

medida em que esse alguém atua em conjunto com uma infinidade de outros elementos conectados. Se alguém é um “ator”, um agente, o é como integrante dessa rede que o conecta a todos os demais elementos que participam dessa “sua” ação — exceto que, justamente, não podemos mais caracterizá-la como “sua”, pois o centro de agência foi deslocado, fragmentado.

É essa a ideia basilar da atualmente bastante famosa teoria “ator-rede”, tal como proposta por Bruno Latour.³ O termo “ator-rede” não pretende indicar um agente completo atuando de modo autônomo em meio a uma rede fixa, mas sim um ator que, na medida em que atua, o faz como parte integrante de uma rede em constante mutação, em relação à qual não há autonomia possível. A rede é a condição de possibilidade da ação e aquilo que a realiza “por meio” do ator, não um contexto que poderia ou não permitir uma ação que, de resto, já estaria pronta em uma inacessível e independente vontade do ator. Como coloca Latour: “Um ‘ator’, na expressão hifenada ator-rede, não é a fonte da ação, mas o alvo móvel de uma vasta gama de entidades pululando em sua direção”.⁴

Essa discussão pode, a princípio, parecer um tanto abstrata e pouco relevante para dar conta de acontecimentos empíricos. Contudo, basta refletir um pouco para perceber que a noção de “ator-rede” coloca em xeque um pressuposto presente em quase todas as nossas narrativas sobre as ações humanas: a de um sujeito autônomo por trás das ações. Para pensarmos a partir da ideia de rede, precisamos reconfigurar nossa compreensão do que seria um “sujeito”. A própria expressão “ações humanas”, que utilizamos acima, se torna tão problemática quanto a categorização de uma ação como “de alguém” ou “sua”, criticada anteriormente: a ação não pode mais ser propriedade de entes, nem classificada como humana *ou* não humana, mas é sempre, ao mesmo tempo, humana e não humana, na medida em que remete a uma rede.

Essa virada — a passagem da “teoria do sujeito autônomo” para a “teoria ator-rede” — é particularmente relevante para o campo do design, que costuma girar em torno da ideia de “projeto”. Se usarmos o vocabulário da teoria do sujeito autônomo, poderíamos dizer que tal campo estuda os direcionamentos intencionais da ação humana produtiva sobre o mundo material. Com efeito, grande parte — ou, provavelmente, a absoluta maioria — dos estudos na área pressupõe um sujeito autônomo, o designer, que se serviria de faculdades mentais específicas (razão instrumental, imaginação, criatividade etc.) e de métodos igualmente específicos para projetar “soluções” para arranjos do mundo material considerados insatisfatórios. Tal abordagem pode gerar

3 Latour, Bruno. *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.

4 Ibidem, p. 46, trad. nossa.

resultados frutíferos, e não é nosso intuito aqui atacá-la ou tentar refutá-la em bloco. Contudo, na medida em que seus pressupostos permanecem inquestionados, ela ignora muitos aspectos importantes do real e só dá conta de outros a partir de compreensões muito limitadas, que ficam naturalizadas. Investigações que partam da teoria ator-rede, então, podem abrir novas compreensões das atividades projetuais, rearticulando a própria definição do campo, uma vez que não há mais como conceber um direcionamento unívoco da ação — da intencionalidade humana para o mundo material. “Projeto”, então, passa a indicar um processo cuja agência está diluída em redes que conectam humanos e não humanos de diferentes maneiras.

Para um pensamento baseado na teoria ator-rede, uma das principais tarefas do pesquisador em design seria a de tornar explícita a rede que atua no processo de conformação de um objeto qualquer. Ou seja, em conformidade com certas tendências da área, o foco se desloca do resultado de um projeto para o processo projetual; com a diferença de que o processo em questão não é pensado a partir de supostas escolhas autônomas remetidas ao entendimento de um sujeito que projeta, nem a partir daquilo que seria sua contraparte material — uma série mecânica de causas e efeitos despida de qualquer agência. Quando rompemos com essa ontologia dualista, o processo projetual passa a ser pensado a partir da ideia de rede, que não figura como uma fixidez por trás do processo, mas que coloca o movimento em primeiro plano, estabelecendo-se nele como um sistema precário, mas ativo, de conexões cambiantes.

Dizer “a rede age” é já uma forma problemática de adequação à exigência gramatical por um sujeito da oração. O mais preciso seria dizer algo como “age em rede”, sem sujeito, pois, segundo a forma de pensar da teoria ator-rede, todo verbo é impessoal e infinitamente transitivo. Para lidar com esse problema, Latour propôs, em complemento à noção de “ator”, o conceito de “actante”, que pretende assumir essa função linguística paradoxal de ser um agente que não tem uma “figuração” específica.⁵ Mas não queremos nos alongar no tratamento desses aspectos mais filosóficos relacionados à teoria ator-rede. Nosso objetivo principal neste trabalho é apresentar os primeiros resultados de uma pesquisa em design baseada na teoria ator-rede e voltada ao tema da alimentação.

5 Ibidem, p. 53-54. “Actante” é um termo livre, tomado de empréstimo da literatura, para indicar certo tipo de agência que não se fecha em uma totalidade, nem estabelece a causa da ação.

O QUE VOCÊ SUSTENTA QUANDO SE ALIMENTA? MAPEANDO AS REDES QUE ATUAM QUANDO COMEMOS

A produção, circulação e consumo de alimentos mobilizam redes planetárias estabelecendo conexões entre coisas tão variadas quanto moléculas de DNA, sementes, condições de acesso à terra, subsídios, máquinas, leis, vias, veículos, embalagens, acordos, água, combustível, energia, e tudo o mais que atua no processo por meio do qual a comida chega até o prato e, com a ação de talheres e de um longo treino de boas maneiras, até nossa boca. A teia de agentes mobilizada não tem centro, começo ou fim. Há muitas e diferentes redes organizadas para que a comida exista; em alguns casos, elas se definem com mais clareza, as conexões são visíveis, traçáveis.

Práticas agroalimentares têm importância central em um modo de vida: a maneira de produzir e consumir a comida é conformadora de grande parte da realidade na qual se vive. Por conta de sua centralidade nas diferentes organizações de vida em grupo, sistemas agroalimentares são objetos de pesquisas em muitas áreas, mas raramente são pensados como projetos e investigados do ponto de vista do design. Com efeito, isso seria estranho para quem pensa o design a partir da teoria do sujeito autônomo. No entanto, para quem, como nós, o pensa a partir da teoria ator-rede, os processos que dão forma a certos sistemas (em nosso vocabulário: redes) agroalimentares e a certas instituições que representam redes específicas figuram como objetos relevantes de investigação. Nosso objetivo é mapear as conexões de redes implicadas na produção, circulação e consumo de comida: queremos descobrir não apenas quem ou o que se associa para que algo exista, mas também as conexões que os une em redes. A pergunta “o que você sustenta quando se alimenta?” serviu como um gatilho para começarmos a vislumbrar as diferentes redes que agem quando se trata de produzir, distribuir e consumir alimentos.

Ao considerar diferentes respostas, na maior parte das vezes implícitas, a essa pergunta, observamos que as controvérsias são bons pontos de partida para se cartografar redes, pois evidenciam as disputas que separam certa rede de outra. Embora diferentes redes também possam ter elementos em comum, diferentes conexões são traçadas entre eles, formando grupos que disputam esses elementos. Mas também é possível que disputas se resolvam e integrem atores a princípio conflitantes em uma mesma rede. Com efeito, no processo de conformação de qualquer coisa, muitas controvérsias precisam ser estabilizadas. Em *Aramis*, Latour mostra como projetos que não se efetivaram não são

necessariamente aqueles com poucos recursos ou poucos atores interessados, mas aqueles que não conseguem estabilizar as controvérsias e consolidar uma rede que sustente a existência daquilo que está sendo elaborado.⁶

Neste trabalho, destacaremos controvérsias que envolvem duas instituições localizadas em lados opostos da rua da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. Nesses dois espaços, localizados rigorosamente um em frente ao outro, comida é um conector que faz existir duas redes, por vezes opostas, por vezes concorrentes, raramente coincidentes. Nos dois lados da rua, pessoas e coisas se conectam em função de produzir, preparar, servir, comercializar e doar comida. As calçadas opostas, como paralelas que nunca se cruzam, são a imagem das formas de existir no mundo disputadas em cada um dos lados da rua: no número 108, pelo Refettorio Gastromotiva, e no número 107, pelo espaço de comercialização Terra Crioula.

Dando agora um salto, que nos permitirá mergulhar no tema, passamos à narração de uma disputa que envolve a controversa participação da Gastromotiva em um ato nacional reivindicando a volta do órgão assessor do poder executivo para questões agroalimentares: no dia 2 de janeiro, o recém-empossado presidente Jair Bolsonaro extingue o Conselho Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional (Consea), órgão de assessoramento imediato à Presidência da República. Um evento-resposta, organizado pelos descontentes, acontece no dia 27 de fevereiro, em mais de quarenta cidades brasileiras. Milhares de refeições são servidas gratuitamente em praças públicas como um ato de protesto que ficou conhecido como “Banquetação nacional pela volta do CONSEA”.

No Rio de Janeiro, o ato aconteceu no largo da Carioca. Em uma lista com o título “Construtores do Banquetação RJ”, que aparece em peças de divulgação, podemos contar mais de trinta apoiadores. Entre universidades públicas, parlamentares, movimentos agroecológicos, feiras orgânicas, associações, institutos e pequenos produtores, figura o nome Gastromotiva:

AARJ – Articulação de Agroecologia do RJ | ABIORJ Associação de Agricultores Biológicos produtores, feirantes e clientes | Ação da Cidadania | ACT – Promoção da Saúde | ADDH-RJ | Aliança pela Alimentação Adequada e Saudável | Associação Ressurgir | Cambucá Consultoria | Capina | Cedac | Coletivo de SAN RJ | Comer Pra Quê? | Comitê Elos | Consea RJ | Cooperativa Cedro | CRN-4 | Escola de Nutrição/UNIRIO | FBSSAN – Fórum Brasileiro de Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional | Feira Agroecológica Josué de Castro – Fiocruz | Feira da Roça de Queimados (Agricultor Dininho) | Gastromotiva |

6 Ver: Latour, Bruno. *Aramis: or the Love of Technology*. Trans. C. Porter. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Instituto BIO | Instituto de Nutrição/UERJ | Leonardo Chaves | Midia Ninja | Rede de Comunidades Sustentáveis | Sítio Bananeiras (Ajuriná e Janaina) | Slow Food | Subvisa | UERJ | UFF | UFRJ | UNACOOOP – Agricultores Familiares Associados na Gestão do Pavilhão 30 da Ceasa | UNEGRO | UNIRIO | Wursteria | MPA/Raízes do Brasil | Mandatos: Benedita da Silva, Renata Souza, Glauber Braga, Flavio Serafini, Tarcisio Motta e Leonel Brizola Neto.⁷

A lista, apresentada em insuspeita ordem alfabética, não revela as controvérsias que tiveram que ser estabilizadas para que todos os nomes pudessem estar ali. Mas, conversando com Angelita — conselheira do Consea-RJ — e outras duas participantes não identificadas do evento, ficamos sabendo que o apoio da Gastromotiva não foi unanimemente bem-vindo. Por que rejeitariam um apoio a mais no meio de tantos outros? E um que ofereceria algo mais do que necessário para o evento: comida. As respostas recebidas incluíam expressões como: “é comida com veneno”, “é outra ideologia”, é “uma empresa”, “comer é um ato político”.

Começamos a observar, então, uma controvérsia que mostra como certa rede se conecta também pela recusa de alguns atores. A percepção daqueles que não queriam o apoio da Gastromotiva era de que esta fazia parte de outra rede, que prejudicava os meios de existência ou expansão da rede da qual aqueles que falavam consideravam-se parte. A Gastromotiva estaria associada a órgãos que usam e vendem agrotóxicos (é comida com veneno) e ligada a ideias de empreendedorismo e de sucesso vistas com desconfiança (é outra ideologia, é uma empresa). Mas os atores ligados à Gastromotiva, por sua vez, embora interessados em se vincular ao Banquetaço — o que de fato acabou ocorrendo, tornando patente para nós a complexidade das junções e separações de redes — também têm suas desconfianças sobre muitos dos atores e das visões ligados ao evento, como aquela representada pelo Terra Crioula. Se nos concentramos nas diferenças entre essas duas entidades — Gastromotiva e Terra Crioula — encontraremos duas redes que, por uma curiosa coincidência, como já apontamos, são representadas por duas instituições em lados opostos de uma mesma rua.

7 Lista disponível em: <<https://www.acaodacidadania.com.br/blog/duas-mil-refeicoes-servidas-no-banquetaco-do-rio>>. Acesso em março de 2020.



Fig. 1: Imagens do Refettorio Gastromotiva, no número 108 da rua da Lapa, Rio de Janeiro, RJ. Fontes: <<http://www.refettoriogastromotiva.org>> e <<https://www.instagram.com/refettoriogastromotiva>>. Acesso em março de 2020.

REFETTORIO GASTROMOTIVA

No número 108 da rua da Lapa funciona o Refettorio Gastromotiva, restaurante que convida pessoas em situação de rua para comerem em suas dependências. Os convidados são servidos por voluntários. Os ingredientes de seus jantares vêm do excedente desperdiçado no mercado de alimentos. O fornecedor desses alimentos, já incomercializáveis, mas ainda bons para comer, é o Grupo Benassi, que, associado aos grupos Ceagesp-Ceasa (centrais estaduais de abastecimento), comercializa frutas, verduras e legumes nos quatro estados do Sudeste brasileiro. A Gastromotiva, como organização marcada pela atuação de voluntários, tem sua atenção voltada para como irá organizar e administrar esses voluntários. Pode-se dizer que, além de refeições gratuitas para pessoas de rua, a Gastromotiva oferece, prioritariamente, oportunidade de trabalho gratuito para pessoas que buscam sentido transformador para suas atividades. O salário dos trabalhadores remunerados é pago com o dinheiro dos patrocinadores do projeto: Cargill, Carrefour, Coca-Cola e Swiss Philantropy são os principais.

Em sua página na internet,⁸ a Gastromotiva informa que mais de 7.000 voluntários já passaram por lá, e conclui que “servir dignifica tanto quanto ser servido”. O link para

8 Em: <<http://www.refettoriogastromotiva.org>>. Acesso em março de 2020.

se inscrever como trabalhador voluntário diz: “para viver a experiência basta se inscrever aqui!”. O próprio trabalho projetual, de imaginar e construir uma estrutura material, também foi voluntário. O projeto das instalações envolveu curadoria de um artista plástico, escritórios de design e arquitetura, iluminador, fotógrafo (francês, enfatizado pelo texto) e artistas doadores de obras para o espaço. Os nomes das pessoas e do escritório de arquitetura são citados destacadamente, a internacionalidade é enfatizada. O texto sugere que os artistas acreditam que o que eles fazem ali transforma a sociedade e que, por confiarem na Gastromotiva como uma organização para fazer o bem, se associam a ela.

Para realizar o sonho de colocar o projeto de pé, Vik Muniz, responsável pela curadoria artística, irmãos Campana e Maneco Quinderé se voluntariaram para desenvolver cenografia e mobiliário. O projeto é assinado por Gustavo Cedroni da METRO Arquitetos. O fotógrafo francês JR e os artistas Pas e Spear também contribuíram com peças para o espaço. Todos esses profissionais, reconhecidos internacionalmente, colaboram por acreditarem no poder de *transformação social* da gastronomia.⁹

O lema da Gastromotiva, em destaque no site da instituição, é: “comida, cultura, dignidade”. Ainda no site, destaca-se que o projeto é “uma parceria entre muita gente boa”, levando-nos a compreender que ser “gente boa” e fazer “o bem” são motivadores para que atores se associem em meio a uma rede de inúmeras outras associações. Para tanto, é necessário negociar um acordo sobre que ações serão incluídas como “do bem” e contra que espécie de “mal” esse bem será praticado. Para uma organização que deseja atrair trabalho voluntário, interessa que a ideia do que seja o “bem” se mantenha vaga o bastante para não levantar objeções, pois mesmo o voluntário mais disposto tem seus critérios orientadores para quem ou o que ele escolhe trabalhar voluntariamente. Que tipo de motivação leva alguém a fazer trabalho voluntário na Gastromotiva? A leitura de comentários em uma rede social pode iniciar uma reflexão:

@refettoriogastromotiva. O resultado disso tudo é um espaço que oferece, além de comida, cultura e dignidade. No coração do Rio de Janeiro, construímos juntos um ambiente de conexão! E você? Conta suas lembranças do Refettorio Gastromotiva no nosso #TBT
@Florbella. Simplesmente amo quando consigo organizar meu horário e dedicar um pedacinho do meu dia nesse lugar
@Manuellasennab. Foi tão mágico! Fiz um amigo no dia do

9 Idem. Destaques nossos.

meu voluntariado. A gente sempre conversa sobre o Gastro-
motiva. Queremos voltar!!

@Jansentrindade. Não conheço mais [sic.] pretendo em
breve!

@Grylopes. Para ser voluntário tem que saber cozinhar?

@Florbella @grylopes. Voluntários servem os convidados. É
uma experiência transformadora pra vida.

@Grylopes @florbella. Sabe como se faz?????

@Florbella @grylopes. Quando fiz pela primeira vez, em
2017, me inscrevi pelo site.¹⁰

Os comentários ilustram a miríade de sentimentos evocados quando tra-
balho voluntário é o tema da conversa. Alguém diz que “ama” quando consegue
dedicar um pedacinho de seu dia ao lugar, outro perfil usa a palavra “mágico”
para descrever o dia em que foi voluntária, e explica que “os voluntários servem
os convidados”, acrescentando que é uma “experiência transformadora pra
vida”. Nas palavras de outra voluntária, “dar” é, na verdade, “um ato de egoís-
mo”, revelando a satisfação que o trabalho voluntário lhe proporciona:

Eloisa Aquino tem trabalhado como voluntária no Refettorio Gastromotiva no Rio
de Janeiro desde 2017. [...] ela disse que a equipe, os convidados e os voluntários
se tornaram sua família adotiva. [...]: “Eu sempre digo que dar é na verdade um ato
egoísta, porque a satisfação de dar é muito maior do que a de receber”.¹¹

Além das refeições e das vagas para voluntários, a
Gastromotiva oferece cursos gratuitos de empreendedoris-
mo na área da “gastronomia”. Os alunos do curso “Empre-
enda: faça e venda” são selecionados segundo critérios não
explicitados na divulgação. É evidente, porém, a conexão
com o “empreendedorismo social”, um movimento que busca-
ria utilizar a lógica empreendedora para produzir benefícios
sociais imediatos.¹² Outra nomenclatura associada à ideia de
empreendedorismo social é a de “empresa B”, título de uma
certificação concedida àquelas empresas que supostamente
usam seus negócios para o bem social. No site do Sistema B,
órgão responsável pela certificação mencionada, lemos:

10 Retirado do perfil do
Instagram da Gastromotiva. Em:
<[https://www.instagram.com/
refettoriogastromotiva](https://www.instagram.com/refettoriogastromotiva)>. Acesso
em março de 2020.

11 Retirado de: <[https://www.
foodforsoul.it/about-us/news-s-
stories/news/a-big-family](https://www.foodforsoul.it/about-us/news-stories/news/a-big-family)>. Acesso
em março de 2020. Trad. nossa.

12 No website da marca E-Cycle,
por exemplo, lemos que o empre-
endedorismo social visa “[...]”
produzir bens e serviços que
beneficiem a sociedade local e
global, com foco nos problemas
sociais e na sociedade que os
enfrenta mais proximamente”.
Em: <[https://www.ecycle.com.br/
6518-empreendedorismo-social.
html](https://www.ecycle.com.br/6518-empreendedorismo-social.html)>. Acesso em março de 2020.

[...] as Empresas B medem seu impacto socioambiental e se comprometem de forma pessoal, institucional e legal a tomar decisões considerando as consequências de suas ações na comunidade e no meio ambiente, no longo prazo. Assumem com responsabilidade e orgulho que pertencem a este movimento global de empresas que querem fazer mudanças usando a força do mercado para solucionar problemas sociais e ambientais.¹³

Uma empresa B resolveria problemas sociais e ambientais a partir de seus produtos, serviços e práticas laborais, combinando o interesse público com o privado. A Gastromotiva é uma empresa B que não apenas serve refeições gratuitas com trabalho voluntário e oferece cursos de empreendedorismo social-gastronômico, mas que comunica isso de forma bem planejada e ostensivamente em contas no Instagram, webseries, páginas na internet e em algumas matérias em jornais e revistas. A presença de fotógrafos com longas teleobjetivas nos eventos, o cenário projetado com mobiliário contemporâneo, obras de arte urbana e iluminação pensada por profissionais podem ser lidos como uma evidência do cuidado com que as visualidades são tratadas ali. Todo esse esmero pode ser remetido, ao menos em parte, ao valor que a Gastromotiva oferece aos patrocinadores do projeto: uma associação das marcas com “o bem”, sendo este “bem” uma ideia cuidadosamente mantida acima das mundanas negociações que sustentam a existência do Refettorio.

ESPAÇO DE COMERCIALIZAÇÃO TERRA CRIOULA

Na rua da Lapa 107, acontece quinzenalmente o espaço de comercialização Terra Crioula, que nasceu em 2010 como um braço do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST) para a comercialização de produtos da Reforma Agrária. Esse “espaço”, uma espécie de feira, reúne a produção de assentamentos rurais e acampamentos da reforma agrária para comercialização no varejo e na forma de “cestas da reforma agrária”. A feira quinzenal acontece dentro de um sobrado alugado pelo mandato do vereador Renato Cinco, do PSOL, e cedido para que o evento aconteça. A construção do interior é recente: vigas de aço aparentes, mezaninos desencontrados, escadas de ferro que, quando se sobe, vê-se o quão inacabada a obra ainda está. Mas a pequena feira parece bem instalada em bancadas sobre cavaletes, com frutas, verduras, legumes, cereais,

13 Em: <<http://sistemab.org.br/como-posso-aderir-empresab>>. Acesso em março de 2020.



Fig. 2: Imagens do Espaço de Comercialização Terra Crioula, no número 107 da rua da Lapa-RJ. Fonte: <<https://mst.org.br/2018/02/21/espaco-de-comercializacao-terra-crioula-se-consolidou-na-lapa-centro-do-rio-de-janeiro>>. Acesso em março de 2020.

produtos de indústrias caseiras, pães, bolos, conservas, bolsas de algodão e camisetas estampadas em serigrafia. A bandeira vermelha do MST é grande e está pendurada em local bastante visível. Com efeito, como já pontuado, o espaço de comercialização Terra Crioula é um braço do movimento, em cujo site lemos a seguinte explicação, remetida a Marcelo de Souza, “da direção do MST”: “[...] o espaço Terra Crioula se formula como um ponto de encontro e pedagógico, onde as diversas dimensões do Movimento se relacionam com a população carioca”.¹⁴ Portanto, o evento não pretende somente escoar a produção agrícola, mas disseminar algumas percepções e valores do movimento, que vão muito além da questão alimentar, girando em torno da ideia de uma “transformação social”. Como explica o texto “Quem somos”, no site do MST:

14 Em: <<https://mst.org.br/2018/02/21/espaco-de-comercializacao-terra-crioula-se-consolidou-na-lapa-centro-do-rio-de-janeiro>>. Acesso em março de 2020.

15 Em: <<https://mst.org.br/quem-somos>>. Acesso em março de 2020.

A luta pela transformação social significa transformações na estrutura da sociedade brasileira e um projeto de desenvolvimento nacional com justiça social. É a luta por uma sociedade mais justa e fraterna, que solucione os graves problemas estruturais do nosso país, como a desigualdade social e de renda, a discriminação de etnia e gênero, a concentração da comunicação, a exploração do trabalhador urbano.¹⁵

Interessante observar que o termo “transformação social” também é utilizado pela Gastromotiva,¹⁶ mas com significado completamente diverso. Enquanto as ideias que participam da rede representada pela Gastromotiva associam o potencial transformador a certo tipo de empreendedorismo e, em um segundo plano, a iniciativas individuais, as ideias que circulam pela rede representada pelo Terra Crioula conectam tal transformação social a certas noções de luta de classes e de ação estatal. A ideia de nação, com efeito, é central para o MST. Uma das bandeiras do movimento, apresentadas no site, é a “soberania nacional e popular”: “Precisamos de políticas e práticas dos governantes que garantam a plena soberania de nosso povo [...]”.¹⁷ Na seção anterior, vimos que a Gastromotiva, ao contrário, esforça-se por evidenciar sua atuação transnacional. Os próprios termos, portanto, estão em disputa — diferentes redes, que são também redes de significados, tentam se apropriar deles. O mesmo poderia ser dito de termos como “cultura”, “dignidade” e “trabalho”, que aparecem em textos relacionados às duas entidades, com sentidos bastante diversos. O trabalho destacado em enunciados ligados à Gastromotiva é o voluntário, a dignidade remete ao acesso das pessoas em situação de rua a uma refeição preparada com cuidado, e a cultura faz referência aos artistas e designers que colaboram com o movimento. No caso dos enunciados ligados ao Terra Crioula, dignidade e trabalho aparecem colados, e remetem à produção agrícola; a “cultura”, por sua vez, remete ao que seria uma arte do povo, ao folclore e mesmo a uma “valorização dos saberes populares”,¹⁸ algo que parece muito distante da cultura tal como ela figura no lema da Gastromotiva.

Continuaremos a apresentar pontos de disputa como esses na próxima seção. Por ora, contudo, voltemos à descrição do ambiente do espaço de comercialização Terra Crioula, tal como ele aparece para um observador externo: depois do impacto imediato das bandeiras e das bancadas com produtos diversos, é possível observar no meio do salão algumas mesas de plástico cobertas com chita estampada de flores. Sobre as mesas, cardápios do Culinária da Terra, outro “espaço de comercialização”, só que de comida preparada e servida na forma de refeições. Na parede do salão há um grafite representando o perfil de Marielle Franco e uma favela ao fundo. Comparado com o ambiente da Gastromotiva, o tom de informalidade é patente. Isso não quer dizer, contudo, que não haja preocupação com as aparências: bandeiras, chitas, tábuas de madeira, mesas de plástico e grafite da Marielle são elementos que compõem uma visualidade bastante específica, que qualquer observa-

16 Ver citações do site da instituição na seção anterior.

17 Em: <<https://mst.org.br/quem-somos>>. Acesso em março de 2020.

18 Idem.

dor antenado consegue conectar a pelo menos algumas das ideias e dos valores explicitamente veiculados nos canais de comunicação do MST.

Em uma das visitas ao Terra Crioula, encontramos o professor Ivan Bursztyn, do curso de bacharelado em gastronomia da UFRJ, anotando os pedidos de refeições. Descobrimos que existe um projeto de extensão universitária no qual estudantes do curso de gastronomia cuidam da elaboração e do preparo das refeições ali servidas. Os ingredientes são produtos dos assentamentos, e a mão de obra é o grupo que promove o Terra Crioula e algumas alunas e alunos da UFRJ. Conexões como essa vão tornando mais explícita a rede que mantém o Terra Crioula em sua existência.

Um aspecto bastante importante para pessoas em torno do espaço de comercialização, e amplamente divulgado em seus meios de comunicação, é que produtos comercializados no Terra Crioula são frutos de um tipo de trabalho em certo modelo de propriedade fundiária, e que as sementes são “livres”, isto é, podem ser replantadas a cada colheita e sempre produzirão mais sementes. De fato, o nome Terra Crioula provavelmente se deriva da noção de sementes crioulas: aquelas tradicionalmente usadas pelos pequenos agricultores locais, em oposição às sementes manipuladas pelas grandes empresas. Essa questão das sementes, veremos a seguir, é uma controvérsia bastante ilustrativa do que está sendo disputado nos dois lados da rua.

DISPUTAS QUE TORNAM AS REDES VISÍVEIS

A transnacional Cargill, uma das patrocinadoras da Gastromotiva, é uma gigantesca empresa do “agronegócio”, e suas atividades incluem compra, processamento e distribuição de grãos e outras *commodities* agrícolas, fabricação e venda de ração animal, ingredientes para alimentos processados, produtos farmacêuticos, máquinas agrícolas, além de possuir navios cargueiros e terminais portuários em vários países. Entre seus diversificados negócios no ramo agroalimentar, estão a produção e a venda de sementes híbridas.

Tecnicamente, híbridos são o cruzamento de duas variedades diferentes, resultando em plantas e frutos maiores e mais uniformes, o que é vantajoso para a empresa. A semente híbrida é uma propriedade da empresa e o agricultor não tem acesso às linhagens que deram origem àquele híbrido, o que torna impossível produzir sua própria semente. A cada safra, novas sementes precisam ser adquiridas da empresa que as produz.

Desde 2001, o nome da Cargill vem aparecendo entre os alvos de protestos do MST e da Via Campesina (organização internacional de movimentos sociais camponeses). Em uma matéria da revista *Piauí* sobre certo protesto do MST, lemos:

O adversário, agora, são as gigantes multinacionais do agronegócio. Um dos compromissos assumidos foi o de “combater transnacionais como Monsanto, Syngenta, Cargill, Bunge, ADM, Nestlé, Basf, Bayer, Aracruz, Stora Enso, entre outras” e “impedir que continuem explorando nossa natureza, nossa força de trabalho e nosso país”. É a primeira vez que os maiores grupos do PIB agrícola nacional são nomeados por extenso em documento do MST.¹⁹

Uma página do próprio site do MST relata a ocupação de uma unidade da Cargill por vários movimentos sociais ligados às questões agrárias:

Nesta terça-feira, (10) cerca de 1500 mulheres camponesas do MST, do Movimento Camponês Popular (MCP), da Federação dos Trabalhadores e Trabalhadoras na Agricultura Familiar (FETRAF) e da Comissão Pastoral da Terra (CPT) ocuparam a unidade da transnacional Cargill, em Goiânia. [...]. Segundo as trabalhadoras rurais, a Cargill vem estimulando o desmatamento do cerrado e a expulsão de milhares de famílias camponesas, ao apoiar a expansão dos monocultivos de soja e cana-de-açúcar.²⁰

A controvérsia em torno das sementes híbridas demonstra como as disputas não são isoladas nem se restringem aos poucos atores entre os quais foi percebida. Controvérsias costumam existir dentro de outras disputas maiores, assim como também podem conter disputas menores. Ao diferenciar as muitas camadas existentes em uma controvérsia, Venturini esclarece que as “ideologias” são como “cosmos” dentro dos quais controvérsias acontecem.²¹ Para nossos interesses teóricos, importa notar principalmente que as ideologias não flutuam em um campo mental, cultural ou social desconectado das materialidades. O que a teoria ator-rede permite compreender é justamente que as ideologias são parte de redes tanto quanto sementes, empresas e pessoas. Elas precisam “escoar” tanto quanto os produtos agrícolas vendidos no espaço de comercialização Terra Crioula, ou como a energia que depende de uma rede

19 Carvalho, Luiz Maklouf. “Gigantes do agronegócio, tremel: no seu 5º congresso, o MST inaugura uma nova linha política”. *Piauí* [website], jul. 2007. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/gigantes-do-agronegocio-tremei>>. Acesso em março de 2020.

20 Em: <<https://mst.org.br/2015/03/10/mais-de-1500-mulheres-do-campo-ocupam-unidade-da-cargill-em-goiania>>. Acesso em março de 2020.

21 Venturini, Tommaso. “Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory”. *Public Understanding of Science*, v. 19, n. 3, p. 258-273, 2010. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0963662509102694>>. Acesso em março de 2020.

elétrica. De fato, embora Latour procure diferenciar seu uso técnico de “rede” do uso leigo que fazemos no dia a dia quando falamos, por exemplo, da rede elétrica,²² ele também aproveita essa conotação leiga na construção de sua teoria:

A vantagem do termo, apesar de todas as críticas, é que [uma rede] pode ser facilmente representada materialmente (falamos de redes de esgoto, redes elétricas, redes de espiões); que ela chama a atenção para o fluxo sem fazer confusão entre o que flui e o que torna possível a fluência (um oleoduto não é feito “de” gasolina tanto quanto a internet não é feita “de” e-mails); e, finalmente, que ela exige tal grau de continuidade que uma interrupção mínima pode ser suficiente para quebrar o sistema (um vazamento no oleoduto força o operador a desligar as válvulas; uma variação de três metros em uma zona com wi-fi pode resultar em uma conexão perdida: não há mais “cobertura de rede”).²³

Podemos dizer, portanto, que as duas redes que começamos a mapear neste trabalho fazem “fluir” certos valores e certos alimentos. Sementes híbridas, latifúndios, monocultura e agrotóxicos se conectam, por meio de certos financiamentos e certas ideias empresariais, a uma instituição como a Gastromotiva, que reaproveita produtos não utilizados que circulam pela rede para oferecer um alimento com certa qualidade a quem, muitas vezes, não tem o que comer — essa ação filantrópica funciona também como forma de divulgação de uma ideia de “gastronomia social”, às vezes utilizada como instrumento de marketing por empresas patrocinadoras. Do outro lado da rua, assentamentos, camponeses, tradição agrícola e ideias socialistas se conectam, por meio da ação de um vereador, com pessoas diversas, fazendo circular produtos bastante diferentes daqueles comercializados pela Cargill e outras ideias de “transformação social”. Por vezes, sem dúvida, o interesse dos consumidores que dependem dessas redes — pessoas em situação de rua no caso da Gastromotiva, um possível interessado em produtos sem agrotóxicos no caso do Terra Crioula — é bem diverso daquele que essas instituições defendem; mas é justamente dessas diferentes formas de participação em uma rede que os conceitos latourianos

permitem dar conta. Uma vez que não olhamos para a rede como uma totalidade que precisasse de uma delimitação, mas como uma teia de conexões, o fundamental é compreender como essas relações entre atores tão diversos se estabelecem e, ao se estabelecerem, promovem mudanças em todos eles e instituem uma espécie de canal por onde essas ideias e alimentos circulam de uma maneira ou de outra.

22 Ver, a este respeito: Latour, Bruno. *Reassembling the Social*, op. cit., p. 129-130.

23 Latour, Bruno. *An Inquiry into Modes of Existence: an Anthropology of the Moderns*. Trans. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 2013, p. 31, trad. nossa.

Defendemos, no início do texto, que esse processo de conformação de “coisas” em redes pode ser visto como uma espécie de projeto, mesmo que não seja controlado por ninguém. A esse projeto impessoal mais amplo, contudo, é possível conectar diversos projetos no sentido mais comum do termo — o direcionamento intencional de ações produtivas. É o caso da ocupação citada no início desta seção: sem dúvida, havia um plano na ação, mas isso não quer dizer que os resultados tenham sido os previstos por aqueles que a projetaram, e nem que o projeto tenha prescindido da ação de actantes diversos, que tornaram possível e ajudaram a formar o plano de ação. Já vimos que um projeto é sempre elaborado como parte de uma rede complexa à qual os projetistas não têm acesso no momento em que elaboram algo. Um dos principais papéis da pesquisa em design baseada na teoria ator-rede é evidenciar os muitos elementos e as múltiplas conexões que participam do processo de conformação de algo; destacando, em tal processo, algumas das linhas projetuais definidas que orientaram — sem nunca controlarem totalmente — alguns de seus desdobramentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As descrições e reflexões apresentadas aqui não foram suficientes nem para uma compreensão ampla da teoria ator-rede nem para um desenho completo das duas redes apresentadas. Com efeito, não eram esses nossos objetivos — entre outros motivos, porque seria impossível atingi-los no espaço de um artigo. O que pretendíamos era deixar clara a relevância da teoria ator-rede para o design e mostrar o tipo de investigação que pode ser levada a cabo, no campo do design, tomando tal teoria como base. Foi com esse segundo intuito que apresentamos os primeiros resultados de uma pesquisa ainda em curso. Esperamos que o caráter pouco lapidado e inconclusivo das considerações tenha colaborado para evidenciar mecanismos e processos de pesquisa que tendem a ficar apagados sob as camadas de verniz de um trabalho muito polido.

POR UM ARQUIVO TRANSVIADO

notas para uma *queerização* do design

Guilherme Altmayer¹

O presente texto propõe algumas reflexões com o objetivo de investigar possibilidades de *queerização* do campo do design, para dar a ver as implicações políticas engendradas pelo desenho de um arquivo² para a salvaguarda de memórias estético-políticas de sexo e gênero dissidentes ou transviadas.³

Com a intenção de analisar o papel da construção de arquivos como um lugar de práxis política, poremos foco em práticas que questionam epistemologicamente suas estruturas normativas e alertam para as responsabilidades éticas imbricadas na salvaguarda de memórias de corpos diversos — bixas, sapsas, trans, bis, manas... — e de suas proposições artísticas.

1 Doutor em design pela linha de pesquisa Comunicação Cultural e Artes do Programa de Pós-graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Membro da Red Conceptualismos del Sur, rede latino-americana para investigações e arquivo de artes políticas. Pesquisa práticas dissidentes de gênero e sexualidade em arte e design. E-mail: galtmayer@gmail.com.

2 Reflexões acerca do desenho de arquivo que serviram de inspiração para a construção da plataforma

digital <<https://www.tropicuir.org/>>.

3 O termo “transviado”, frequentemente mencionado neste capítulo, é usado por Berenice Bento para designar estudos/ativismos transviados, e que se aproxima do significado do termo “*queer*”, uma tradução considerada pertinente pela autora para pensar em um termo “guarda-chuva” para ações sexo dissidentes de bichas, sapatões, trans, travestis. No dicionário, o termo transviado tem o seguinte significado: s.m.; aquele que se transviou; quem se afastou dos

bons costumes. adj. Desencaminhado; que se perdeu do caminho; que se transviou; que está perdido. Que se opõe aos padrões comportamentais preestabelecidos ou vigentes. Figurado. Vagabundo; que vive a vagar sem rumo certo. Para mais, ver: Padilha, Felipe; Facioli, Lara. “É o *queer* tem pra hoje? Entrevista com Berenice Bento”. *Áskesis*, v. 1, n. 4, p. 143-155, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/61>>. Acesso em junho de 2020.

O caminho proposto para esta escrita passa por uma breve introdução aos estudos *queer*, com suas propostas e práticas contranormativas, enquanto vertente de pesquisa que subsidia o pensar crítico do qual lançaremos mão para debruçarmo-nos sobre práticas arquivísticas e o papel do design em suas constituições, sobretudo quanto a estratégias de *transviação*.⁴ Longe de esgotar o tema, e tendo em vista a impossibilidade de fornecer respostas assertivas, interessa aqui desnaturalizar o campo do design, despi-lo de uma suposta neutralidade para perguntar: o design tem gênero? O design tem sexo? O design tem cor?

Em *Por um design político*, Portinari e Nogueira propõem pensar de que forma o design político pode constituir um campo de ficção capaz de, ao revés do articulado via suas práticas aplicadas, gerar rupturas na ordem do sensível. “Para nós, a política é um assunto de sujeitos e modos de subjetivação, e deste ponto de vista podemos afirmar com relativa certeza que há diversos casos de design politizado, mas poucos em que o design foi de fato político”.⁵ Desta feita, interessa aqui pensar politicamente o design ao propor uma *queerização* do campo. Para iniciar esta tentativa, apresentaremos, brevemente e de forma introdutória, os estudos *queer* como um arcabouço teórico referencial.

UTOPIAS QUEER: CRITICAR PRESENTES, IMAGINAR FUTUROS

No final da década de 1980, nos Estados Unidos, lésbicas e gays acadêmicas e ativistas, descontentes com as políticas identitárias em curso nas práticas ativistas que ainda trabalhavam dentro de um recorte normativo, dedicaram-se a abrir frentes para a crítica e a desconstrução dos mecanismos de produção de discursos e dispositivos normativos e identitários, centrados em reforçadores da hegemonia heteronormativa e no combate à homossexualidade compulsória.

A partir desse gesto de levante, setores da comunidade acadêmica e das organizações civis de ativismos iniciaram proposições *queer* (termo da língua inglesa que tem caráter pejorativo correspondente a estranho e a desajustado) para criar ferramentas políticas de enfrentamento às violências simbólicas e físicas sofridas por corpos dissidentes, submetidos a definições binárias identitárias e normativas com

4 Portinari, Denise. “Queerizar o Design”. *Arcos Design*, Edição especial Seminário Design.Com, v. 10, n. 1, 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/30937>>. Acesso em junho de 2020.

5 Portinari, Denise; Nogueira, Pedro Caetano Eboli. “Por um design político”. *Estudos em Design*, v. 24, n. 3, p. 32-46, 2016, p. 33. Disponível em: <<https://estudo-semdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/379/255>>. Acesso em junho de 2020.

relação a sexualidades e definições de gênero — o uso do termo *queer* no fazer teórico é atribuído à acadêmica feminista italiana Teresa de Lauretis, em 1990, em um trabalho apresentado numa conferência na Universidade da Califórnia.

Movimentos ativistas como o ACT UP,⁶ de insurgência pela atenção sanitária do estado norte-americano diante da epidemia de Aids, a qual se intensificou no final dos anos 1980, e frentes de luta pela visibilidade de dissidências sexuais não normativas, como bixas afeminadas, travestis, sapatões masculinizadas, também colaboraram para a configuração do que hoje entendemos por estudos *queer*, sobretudo no que concerne à sua divulgação pública enquanto saber — edições do primeiro volume de *História da sexualidade I: A vontade de saber*⁷ eram levadas nos bolsos de membros do ACT UP, o que indica que Michel Foucault é um dos autores base para as articulações dos estudos *queer*.

O trabalho do filósofo, em grande medida, foi dedicado a uma criteriosa análise das estruturas formativas das sociedades disciplinares. Seu pensamento é essencial para a compreensão de como o dispositivo da sexualidade se tornou um dos mais importantes pilares de desenvolvimento das lógicas de produção capitalista. A partir da disciplina dos corpos e das regulações das populações, Foucault fala de um incessante investir sobre a vida, em discursos, práticas e silenciamentos, que podemos, e devemos, ter em mente ao pensar o desenho de arquivos.

Foucault investigou como, entre os séculos XVIII e XIX, nas sociedades ocidentais, os discursos públicos sobre o sexo se intensificam, principiando uma forte verbalização e associação à determinada noção de sexualidade, forjando-se lentamente, entre outras figuras, o personagem do sujeito homossexual, agora dotado de substância psicológica própria a partir de um processo de patologização descrita como desvio.

Assim, não é apenas mais a prática da sodomia que está em jogo, mas, sim, toda uma constituição do indivíduo a partir do desejo sodomita, definidora de um lugar de desvio necessário para a construção do que seria a representação do normal, ou seja, a figura do heterossexual; um sujeito ajustado, considerado apropriado às lógicas de produção capitalistas: primordialmente branco, sadio, de sexualidade também sadia e não excessiva, que garanta energia suficiente para a força de trabalho.

Com efeito, todo um aparato se configura e produz, intensamente, discursos medicalizantes, judiciais e religiosos que dão conta de perpetuar esse perfil do “homem” ideal

6 A sigla ACT UP significa AIDS Coalition to Unleash Power ou, em tradução minha, Coalizão para Libertação do Poder na luta contra a AIDS.

7 Foucault, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

e de tornar abjetos os “vagabundos” que não se encaixam nessas premissas. Criam-se, portanto, relações de poder que estabelecem policiamentos normativos que intentam a regulação e a condenação dos corpos vadios e dissidentes.

Na mesma década, final dos anos 1980, a filósofa Judith Butler também se consolidou como um dos bastiões da problematização de binarismos de gênero e sexo, notadamente com a obra *Gender Trouble*, e outras que seguiram, nas quais defende gênero como um constructo social e performativo.⁸ Butler propõe questionar essa suposta ordem que demanda uma coerência entre sexo, gênero e desejo, como premissa de afirmação cisheteronormativa.⁹

O sistema operante da cisheteronorma administra a visibilidade e o reconhecimento público dos corpos tendo, como resultado, os corpos normais e os corpos abjetos, socialmente marginalizados, estigmatizados e tidos como ameaças à disciplina estabelecida pelo que é “natural”.

Se a heteronorma lança mão de práticas e discursos que reduzem existências às dicotomias binárias (homem/mulher, homossexual/heterossexual etc.), corpos transviados, desviados, feito abjetos... emitem outros códigos, outros desejos sociais e politicamente discordantes, distintos dos promovidos pela norma e, portanto, trazem à luz outras formas de estar, de se organizar. São impelidos a uma insurreição crítica que não apenas se dedica a desconstruir e dar a ver ordenamentos opressivos, mas propositivas da liberdade do desenho do próprio corpo, e de suas sobrevivências via estratégias que desestruturam a ordem sexo-gênero-política estabelecida.

Nessa linha, a pesquisadora Guacira Lopes Louro, uma das precursoras dos estudos *queer* na educação, no Brasil dos anos 2000, entende que, mais do que buscar uma nova identidade, as práticas *queer* pretendem se afirmar na diferença: “*queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressora e perturbadora”.¹⁰

Queerizar trata-se, portanto, de engendrar meios para imaginar outros mundos e maneiras de desorganizar práticas normativas e pensar outros modos de subjetivação. Em *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, José Esteban Muñoz defende a utopia como um lugar para pensar fora da cisheteronormatividade, um pensar de mundos

8 Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

9 O termo cisheteronormativo refere-se a um conjunto de práticas e dispositivos legais, médicos e sociais que trabalham para que os comportamentos sejam ditados por normas dominantes a partir da noção de heterossexualidade. A própria homossexualidade seria uma definição criada a partir desse conjunto de normas para designar os indivíduos considerados anormais e desencaixados. Ser uma pessoa cisgênero significa que eu me identifico com o gênero que me foi atribuído ao nascer. Muitas outras pessoas não se sentem confortáveis com o gênero que lhes foi designado e são classificadas como transgêneros. Para mais, ver: <<http://transliteracao.com.br/leiladumaresq/2014/12/o-cisgenero-existe/>>. Acesso em julho de 2020.

10 Louro, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 38.

que não estariam constrictos a lugares de violência e opressão institucionalizadas — segundo o autor, “a utopia nos possibilita criticar o presente a partir de um pensar sobre o que pode ser”.¹¹

Como exemplo, destaco o autor Paul B. Preciado que, em seu *Manifesto contrassexual*,¹² defende a contrassexualidade como uma forma eficaz de resistência à produção disciplinante das sexualidades em nossas sociedades, permissivas e falsamente tolerantes; não se trata de uma luta contra a proibição, mas sim a partir da contraprodutividade, ou seja, a produção de formas de prazer e saber alternativas às sexualidades modernas ocidentais.

DESEJO DE ARQUIVO: HISTÓRIAS E FICÇÕES

A partir de proposições como esta, atuantes na intersecção entre histórias, memórias e imaginários desde um viés questionador, interessa conceber estratégias para encarar o design por um viés *queerizado*, pelo que nos propomos a pensar no que pode ser, que desenho e contornos pode ganhar, um arquivo de memórias e práticas artísticas sexo e gênero dissidentes como o organizado via plataforma tropicuir.org.

Seguindo nosso percurso, e munidos de uma aproximação crítica transviada, penetraremos por camadas de entendimento do desenho político de arquivos, à luz de entendimentos proporcionados por aberturas teóricas como as de Michel Foucault, Jacques Derrida e Achille Mbembe, cujos olhares ampliam horizontes também para o pensar no design, sobretudo quanto ao seu papel na construção e, também, na desconstrução de sistemas de controle de informação, tendo como foco, em específico, o estabelecimento de estratégias transviadas para a transgressão à norma.

Tomamos como ponto de partida o entendimento dos arquivos como repositórios documentais de memórias seletivas, provas, evidências do passado, subsídios para a conformação de discursos, histórias e ficções, que constituem os saberes.

Em *A arqueologia do saber*,¹³ Michel Foucault buscou, através do método de trabalho arqueológico, sistemas, dinâmicas e mecanismos que fazem, de coisas ditas, práticas discursivas. Este autor define discursos como conjuntos de

11 Muñoz, Jose Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYU Press, 2009, p. 35, trad. minha.

12 Preciado, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1, 2017.

13 Foucault, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

enunciados que, ao longo dos tempos e espaços, conformam áreas autônomas, porém interdependentes, com as disciplinas (medicina, museu, direito, sexualidade, família etc.).

Através desta arqueologia, o autor apontou caminhos para a compreensão sobre como os saberes (construção de verdades) emergem de acordo com complexas relações discursivas, nas quais têm lugar rupturas, unificações e sujeições às condições de aparecimento, acúmulo, encadeamento e desaparecimento, entre outras formas de forjar a história como a conhecemos.

Em suas investigações, o autor não trata de julgar e interpretar o teor de discursos em si, mas de estabelecer um olhar sobre enunciados, este conjunto de regras que tornam uma expressão discursivamente relevante. Esse olhar, definido como arqueologia, não pretende buscar começo ou fim, ou atrelar seus achados a uma cronologia, mas interrogar o que já foi dito, as “coisas ditas” no nível de sua existência: “A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo”.¹⁴

É a partir dessas formulações que propõem determinada forma de olhar que este teórico inclui o arquivo em sua arqueologia dos saberes, como um sistema de enunciados que tem acontecimentos de um lado, e coisas (estruturas) de outro. O autor fala de como, nas tecnologias das práticas discursivas, se encontram em atuação sistemas que determinam enunciados (regras que tornam uma expressão discursiva significativa), como também acontecimentos (produção de verdade).

Estes se dariam a partir de condições do que este autor chama de domínio de aparecimento e arcabouço que suporta acontecimentos: “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”.¹⁵ Esses dois elementos — acontecimentos e coisas — dão forma ao arquivo, e neles se instauram relações de poder que logo darão um sentido ao discurso.

O filósofo aponta ainda a importância de conceber o arquivo como algo inseparável de um jogo de relações de poder. O arquivo torna-se o que é não em função apenas de coisas ditas, pois “em lugar de serem figuras confusas e como que inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nascem segundo regularidades específicas”.¹⁶

Ao contrário do que podemos entender por ideal de salvaguarda atribuído ao arquivo, no qual o acontecimento estaria protegido do enunciado, por deste ter escapado no ponto da instauração do arquivo para memórias futuras,

14 Ibidem, p. 149.

15 Ibidem, p. 147.

16 Ibidem, p. 146.

este filósofo diz que é na raiz do enunciado-acontecimento, e na forma que o mesmo ganha, que se define o “sistema de sua enunciabilidade”.¹⁷

Podemos afirmar, portanto, que o arquivo não é isento, uma vez inseparável do enunciado. Na sua origem, o arquivo é constitutivo do discurso, logo, politicamente responsável pela produção discursiva que abriga e comunica. Mais do que ser um repositório do que foi proferido em discurso, e para além de um recurso que garante a permanência do meio do discurso, é o arquivo que faz o trabalho de diferenciação dos discursos, em toda a sua multiplicidade, e decide sua permanência no tempo.

Nesse trabalho de diferenciação dos discursos, é definido o que e como virá a se tornar arquivo. Registros que são subsídios para a escrita de histórias e interpretações futuras, subsídios também para o enterramento de tantas outras ali ausentes: evidência da parcialidade do arquivo e da escrita da história.

Já Achille Mbembe, em *The Power of the Archive and its Limits*, afirma que o arquivo é produto de um julgamento, o resultado de práticas de um poder e uma competência específicos; julgamento que resulta na inclusão de certos documentos, enquanto outros são rejeitados. O arquivo é, segundo o pensador, discriminatório em sua essência, o que leva a conferir privilégios a certos discursos e atribuir status hierárquico de “não arquivável” a outros: “O arquivo não é um dado, é um status”.¹⁸

Status que garante visibilidade, uma posição na hierarquia, e, principalmente, status de prova. Prova de que vida existiu, algo aconteceu, e, portanto, matéria para que discursos sejam transformados em verdades. O destino do arquivo está localizado fora da sua própria materialidade ao se tornar parte de uma história com a qual colaborou.

Jacques Derrida, por sua vez, no seminário *Mal de arquivo*, nos auxilia a pensar o fazer arquivístico evitando trazer um conceito absoluto para o termo “arquivo”. Através de uma série de impressões imprecisas, o autor nos fala de como o desejo de arquivo se dá por sua inegável finitude radical, pela possibi-

lidade de esquecimento. O “mal de arquivo”, expressão que dá título ao seminário, representa a ameaça de pulsão de morte, de agressão, de destruição — uma ameaça sem fim que transcende condições espacotemporais da conservação e preservação do que foi documentado e arquivado.¹⁹

O argumento que mais nos interessa dentre os apontamentos deste trabalho de Derrida acerca do arquivo é a noção de que a estrutura que sustenta, que dá forma ao

17 Ibidem, p. 147.

18 Mbembe, Achille. “The Power of the Archive and its Limits”. In: Hamilton, Carolyn et. al. (Eds.). *Refiguring the archive*. Dordrecht: Springer, 2002, p. 20, trad. minha.

19 Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

arquivo, é determinante para a definição do que pode ser armazenado. O autor mostra, desta feita, como a memória e a história são ditadas pelas condições materiais e meios tecnológicos utilizados num dado momento: o que entendemos ser, portanto, uma questão também do design.

DESIGN COMO MEIO: OPERAR DISCURSOS, RESPONSABILIZAR FORMAS

O design, campo ainda em estruturação conceitual quanto às suas implicações culturais, sociais e políticas e, portanto, profícuo para ser analisado no que concerne às suas intersecções, tem expandido sua episteme por meio da elucidação dos processos discursivos imbricados no fazer design. Para tal, incluíamo-nos a pensar o design como técnica que sugere caminhos para dar forma e propor meios de distribuição da informação — algo que “in + forma”,²⁰ ou seja, que dá forma a algo: vaso comunicante.

Refletir acerca da constituição das bases dos arquivos, por conseguinte, é repensar como essas estruturas se materializam, que critérios são utilizados e a partir de quais normas e condições sociopolíticas e tecnocientíficas o arquivo é constituído: privilégio de arquivo.

A partir desses argumentos, soa um alerta relativo à responsabilidade política do campo do design, entendido aqui como máquina — dispositivo gerador de procedimentos e estruturas de sustentação da arquitetura de informação que dão forma e sentido às informações “depositadas” nos arquivos. O design também enuncia; logo, trata-se de um agente atuante na produção e na propagação de discursos, invocando práticas políticas ao definir as formas pelas quais os registros serão providos de sustentação, por quem serão lidos e por quanto tempo (obsolescência programada): vozes silenciadas, mortes anunciadas.

Nesse sentido, Derrida pergunta “a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo? Como fazer as correspondências entre o memento, o índice, a prova e o testemunho?”,²¹ incitando-nos a questionar para além do conteúdo do arquivo e a conjecturar sobre o sujeito arquivador. Que critérios e técnicas foram utilizados, como o arquivo foi sistematizado, quais informações foram ocultadas ou não foram consideradas?

Marshall McLuhan, teórico fundamental para a compreensão dos fenômenos informacionais e comunicacionais

20 Cardoso, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

21 Derrida, Jacques. *Mal de arquivo*, op. cit., p. 7.

pelos quais as sociedades tecnocientíficas têm se reconfigurado estruturalmente, sobretudo desde a Revolução Industrial, afirma que a forma com que a mensagem é veiculada, isto é, o meio, é tão importante quanto o teor transmitido pelo mesmo: “os suportes são determinantes na mensagem: os conteúdos modificam-se em função dos meios que os veiculam. O meio é a mensagem porque é o meio o que modela e controla a escala e forma das associações e trabalho humanos”.²²

Já o sociólogo espanhol Manuel Castells, por sua vez, em consonância com este pensamento, atualizando-o para a análise de seu contexto no século XXI, defende, em *Communication Power*, que qualquer possibilidade de mudança social deve passar por um processo de reprogramação das redes de comunicação, as quais constituem o ambiente para o processamento imagético e simbólico de informação em nossas vidas.²³

Ora, se até aqui procuramos tensionar o campo do design, torna-se imperativo pensar também o papel do designer como agente político em seus processos de enunciação. Desde a instauração de uma sociedade de redes, alicerçada na cultura digital globalizada através das tecnologias de comunicação e informação, evidencia-se a necessidade de o design — enquanto ciência não somente aplicada, mas também responsável social e politicamente por sua atuação — localizar os saberes que gera, assumindo sua implicação enquanto dispositivo que, além de operar discursos, projeta suas formas.

Frente ao entendimento de que o designer é corresponsável pelos ditos e não ditos que constituem discursos normativos, podemos recorrer a Donna Haraway, em *Saberes localizados*, para evidenciar que uma proposta epistemológica de saber situado é uma ação política que reconhece que a produção de

conhecimento não está descontextualizada, tampouco desligada, da subjetividade de quem a realiza.²⁴ Relatar o ponto de onde partimos é atestar que não existe neutralidade no fazer, neste caso, design. Bem como leva em consideração que, em realidades tão diversas, é preciso compreender que são muitos os olhares possíveis para analisá-las.

Não se trata, ademais, de atestar que tudo pode o designer que se coloca e que se localiza. Muito pelo contrário, a pesquisadora feminista frisa que esse não é um lugar isento de reavaliação crítica, de desconstrução e interpretação; até porque, segundo a autora, a visão é sempre uma questão do poder de ver e de uma violência implícita em nossas práticas

22 McLuhan, Marshall; Lapham Lewis. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Boston: MIT Press, 1994, p. 12, trad. minha.

23 Castells, Manuel. *Communication Power*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

24 Haraway, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em junho de 2020.

de visualização: “com o sangue de quem foram feitos meus olhos?”²⁵ questiona. A essa pergunta, podemos agregar muitas outras, derivadas das relações de poder: de que forma e a partir de onde é possível ver? Para que e com quem? Qual a amplitude do campo visual? Quais outros sentidos estamos usando além da visão?

Uma condição parcial e situada do conhecimento oferece, portanto, uma possibilidade de “validação” epistêmica para corpos que, em diferentes situações de subalternidade, têm suas identidades construídas em espaços-tempos específicos. Práticas críticas que buscam impossibilitar a homogeneização, ou hierarquização, de diferentes realidades e localizações: “Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver”.²⁶

Responsabilizar o design, além de técnicas e processos que têm papel fundamental na instituição de acontecimentos arquiváveis, é não apenas desconstruir um campo que evita lançar um olhar crítico sobre sua epistemologia, mas também criar possibilidades futuras de construção de saberes, técnicas e processos mais abrangentes, coletivizados e localizados. Um design *queerizado* deve, portanto, engajar-se em criar espaços de contestação. Cabe, assim, ao designer pensar seu papel como navegante de um campo expandido, que não vê limitações com relação à sua atuação, mas entende como a sua área do conhecimento tem implicações políticas no seu modo de atuar.

TRANSVIAÇÕES: ESTRATÉGIAS CONTRACISHETERONORMATIVAS

Derivado do latim *designare*, o design é aqui pensado não somente como desenho e plano esquemático para alcançar um fim, mas também como uma ação que designa, que determina, que acarreta implicações como arquiteturas e estruturas que abrigam registros de memórias transviadx.

Para tal, a *queerização* do design de arquivo envolve não somente buscar uma *desheteronormatização* de suas bases estruturais,²⁷ mas também abrir caminhos para tentativas de empreender práticas e experiências de arquivo que se aproximem minimamente da diversidade de memórias que se propõe a abarcar.

Queerização, segundo o artigo *Queerizando o design*, de Denise Portinari, consiste em abrir os olhos do campo para as implicações éticas, estéticas e políticas de suas práti-

25 Ibidem, p. 25.

26 Ibidem, p. 21.

27 Egaña Rojas, Lucía; Obiols, Julieta; Pizarro, Javiera; Posada, Diego. “ARXIU DESENCAIXAT: una experiència situada para des-heterossexualizar el archivo”. *Re-visiones*, n. 8, 2018. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em <<http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/293/558>> Acesso em junho de 2020.

cas na atualidade, exercício que acredito ser experimentado no presente texto. Abertura que se dá a partir de um processo de tensionamento e sensibilização do campo sobre suas formas de atuar e seus escoamentos políticos, éticos e subjetivos, “abordando-o enquanto processo social de configuração do sensível compartilhado, do espaço comum”.²⁸

Para Portinari, essa *queerização* passa por trazer à luz a atuação do designer na produção da normatividade, uma análise sobre as maneiras como ele se insere nesse processo e suas implicações políticas. Nesse sentido, a psicanalista sugere o agenciamento do campo para a produção de perspectivas e práticas contracisheteronormativas, ferramentas de articulação política transviada.

Queerizar é problematizar a normatividade e potencializar a diferença, onde elas são produzidas: “nos dispositivos de saber e de poder, na performatividade dos discursos e das práticas, na materialização e partilha das (in) visibilidades — e nos seus pontos de fragmentação e fissura”.²⁹ *Queerizar* o design trata, portanto, de pôr foco em seus processos constitutivos e atribuir responsabilidades sociais, políticas e econômicas: expor o que politicamente se pretende não dar a ver.

É o que evidência Adrian Forty, em *Objetos de desejo*, quando declara que o design é uma atividade muito mais significativa do que se costuma reconhecer, principalmente no que tange aos seus aspectos ideológicos:

Longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, o design, por sua própria natureza, provoca efeitos muito mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas mais tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar.³⁰

Por exemplo, nesta mesma obra, Forty analisou diferentes objetos de consumo e os discursos a eles atribuídos, em catálogos de venda postal norte-americanos na virada para o século XX. Seu objetivo era demonstrar certas categorias e a naturalização da marcação, via desenhos têxteis e de mobiliários, das diferenças entre homens e mulheres; crianças e adultos; ricos e pobres, para demonstrar a atuação do campo do design como dispositivo de estruturação de lógicas binárias e reforçadores de discursos de gênero. O autor mostra como o design está politicamente involucrado na cultura material, ao responder aos contextos dos períodos nos quais está inserido. O autor atenta para o quanto o design, na sua tarefa de conceber, projetar e dar

28 Portinari, Denise. “Queerizar o Design”, op. cit., p. 2.

29 Ibidem, p. 14.

30 Forty, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 12.

forma, se incumbe de reforçar e perpetuar discursos normativos que predominam no tempo e espaço em que atua, e para além dos mesmos. Como, então, pensar numa práxis do design que engendre estratégias contranormativas?

Imaginemos uma proposição de arquivo transviado: dispositivo que não apenas conserva, mas revela, mesmo que precariamente e por fragmentos, um sistema complexo e relacional de arranjo de ideias. Repositório vivo de narrativas não lineares atravessadas por abruptas interrupções, descontinuidades que deixam rastros (de sangue, muitas vezes), pegadas e rupturas que revelam as relações de poder inscritas no processo de sua fundação ou destruição.

A escuta dos corpos participantes e suas manifestações, a autorrepresentação, o abandono de nomes e classificações patologizantes, e a ressignificação de termos pejorativos podem dar pistas de um caminho possível para que tomemos as rédeas de nossas próprias formas de encaixe e desencaixe. Visitando os arquivos da *Amateur Archivist*, em sua página na internet, deparamo-nos com a seguinte pergunta: “Como configurar um arquivo, um quadro de classificação, uma ferramenta de recuperação, índices, catálogos, de materiais que procedem de pessoas que desafiam a taxonomia a cada dia?”.³¹

José Muñoz argumenta que a ausência de práticas transviadas em arquivos oficiais estaria relacionada a uma certa efemeridade da performatividade transviada.³² Destruir e apagar vestígios foram, e ainda são, muito importantes para garantir nossa sobrevivência, principalmente a de corpos mais vulneráveis e suscetíveis às violências de gênero, raça e classe historicamente instituídas no Brasil: queima de arquivo.

Nesse sentido, nossa relação com evidências históricas é atribulada, pois historicamente foi utilizada para gerar processos patologizantes, encarceramento (lembremos da lei da vadiagem na ditadura militar no Brasil, que prendeu muitas travestis trabalhadoras do sexo) em processos violentos para disciplinar nossos comportamentos e atos. Na tentativa de escrevermos nossas histórias, existe sempre um guardião da presença heteronormativa, que vai trabalhar na invalidação dessas evidências, tornando-as menores, ou invisíveis, ou ainda aproveitando-se delas para atos de violência contra nossos corpos.

Jack Halberstam, em *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*,³³ pondera que o arquivo *queer* não se trata de um mero repositório, mas da construção de uma memória coletiva na qual estão presentes regis-

31 Archivist, Amateur. *Nosotr*s moriremos, ls herramientas no*: Notas sobre um archivos queer. Disponível em: <<http://www.amateurarchivist.net/ephimerida/?cat=396>>. Acesso em junho de 2020.

32 Muñoz, Jose Esteban. *Cruising Utopia*, op. cit.

33 Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press, 2005.

tros complexos de vidas transviadas. E para que funcionem e sejam ativados, eles devem estar disponíveis para olhares capazes de lidar com a complexidade das histórias neles presentes.

Halberstam fala da ideia de bloco histórico, alianças entre uma minoria acadêmica e corpos transviados, e de como investigações universitárias têm um papel fundamental não somente na construção de memórias e arquivos *queer*, mas na circulação de suas complexidades. Tal apuro deve colaborar para que a radicalidade dos trabalhos permaneça nas mãos das “subculturas transviadas” — como, por exemplo, podemos identificar em *The Queer art of the counter archive*, no qual Ann Cvetkovich, a partir de suas práticas sobre o *Lesbian Herstory Archives* (LHA),³⁴ busca traçar relações afetivas com acontecimentos como “atos de construção de arquivos radicais [que] podem sustentar um futuro *queer*, ao nos lembrar de passados *queer*”.³⁵ Para a autora, nossas comunidades transviadas têm uma necessidade emocional de ter história, apontando para a permanente

urgência de práticas de arquivo questionadoras do que ainda virá a arquivar e narrar: arquivos urgentes desencaixados das normas e técnicas arquivísticas usuais.

Neste caminho para pensar o desenho de um arquivo transviado, esbarramos em um problema preliminar já no momento de sua concepção. Derrida declara que não haveria arquivamento sem título, sem um nome — e por isso sem uma lei que dita sua legitimação, que o classifica e o hierarquiza: “sem ordem e sem ordem, no duplo sentido desta palavra”.³⁶ Agir sob uma perspectiva *queer* implica extrapolar o gesto de atribuir nomes, identidades, categorias, esse gesto de encaixar em padrões que, ao longo dos últimos cem anos, serviram para patologizar e marginalizar nossos corpos.

Se o arquivo, observado por um prisma institucional, demanda a normatização e binarização de seus conteúdos, os de dissidências sexuais mostram-se pouco usuais, não normativos, correndo o risco de serem esvaziados, embranquecidos pelas tentativas de submeter suas práticas à cisheteronorma, para coincidir narrativamente com a coerência de outros fundos documentais.

34 Para mais, ver: <<http://www.lesbianherstoryarchives.org/>>. Além desta, cito algumas outras plataformas digitais que trabalham arquivos e memórias transviadas: Acervo Bajuba (acervobajuba.com.br); One Archives (www.onearchives.org/); Memórias e Histórias das Homossexualidades (www.memoriashb.blogspot.com); Instituto LGBT (instituto.lgbt); GLBT History (www.glbthistory.org); Archivo de La Memoria Trans (archivo-delamemoriatrans.tumblr.com); Archivo Queer (archivoqueer.tumblr.com); Potencia Tortillera (potenciartortillera.blogspot.com); Queer Brasil (www.queerbrasil.com/). Acesso em junho de 2020.

35 Cvetkovich, Ann. “The Queer Art of the Counterarchive”. In: Frantz, David; Locks, Mia (Eds.). *Cruising the Archive: Queer Art and Culture in Los Angeles, 1945-1980*. Los Angeles: ONE National Lesbian and Gay Archives, 2011, p. 35.

36 Derrida, Jacques. *Mal de arquivo*, op. cit., p. 56.

Deparamo-nos com um desafio no processo de classificação de obras, experiências e vivências tão múltiplas, vórtex de indagações: como classificar os desclassificados? Como pensar reapropriações táticas dos termos arquivistas? Que dinâmicas de visualização e leitura podemos pensar, para além daquelas definidas por um sistema desenhado sobre estruturas cisheteronormativas? A partir do revisionismo histórico, temos como ponto de partida a proposta de escapar dos sujeitos históricos, do que é contado, para ir na direção do corpo contador de sua própria história, criador de sua própria narrativa coletiva — fundamento para a construção de tropicuir.org. Nesse sentido, pensar o design de arquivo transviado passa por práticas de autorrepresentação: feito objeto, abjeto, agora posso ser sujeito da minha memória.

Charles Morris e K. J. Rawson argumentam que arquivos *queer*, em suas próprias existências, criticam e desafiam a normatividade e a circulação de coleções entre instituições. Instauramos processos de invalidação de normas dadas até então como regra. Quem fomos, somos e seremos não podem ser entendidos como dados, como algo estável e fixo, e por isso os gestos de nos fazermos presentes, de desestabilizarmos os registros com nossas presenças e nossas autorrepresentações são marcadores de que por ali um dia passamos, as quais constituem, portanto, em si mesmas, uma intervenção política.³⁷

Nesse sentido, alinhamo-nos a Morris & Rawson em um impulso de engajamento social e coletivização da memória, ao entendermos as práticas arquivísticas como conectoras entre temporalidades que se fundem e traduzem-se em fontes retóricas de produção cultural. Os rastros que deixamos e suas respectivas efemeridades, sinais intermitentes, são lugares de promessa de potência transviada, ainda sempre por realizar, presentes na sua precariedade para podermos imaginar futuros em nossos corpos, e nossos corpos no futuro.

Movimentos que ganham potência na medida em que tomamos consciência do que está em jogo: autoconhecimento, escuta e fala sobre esses rastros e traços, corporeidades de combinações infinitas. Um convite para testemunhar, através de práticas artísticas entendidas como práticas políticas, lugares onde todas nos tornamos agentes. Testemunhos como movimentos de emancipação e evidências da existência de comunidades marginalizadas, imagens lidas aqui como atos que emergem de posicionamentos críticos para o desenho político de arquivos transviados.

37 Morris, Charles; Rawson, K. J. "Queer archives/archival queers". In: Ballif, Michelle (Ed.). *Theorizing histories of rhetoric*. Illinois: SIU Press, 2013.

SUJEITOS CONFESSIONAIS E CONDUTAS DE NÃO VERDADE

Foucault, Fanon e a elaboração do sujeito¹

Daniele Lorenzini² & Martina Tazzioli³

Tradução por Marcos Beccari

O objetivo deste estudo é colocar Michel Foucault e Frantz Fanon em diálogo para explorar as relações entre a constituição dos sujeitos e a produção da verdade tanto nas sociedades ocidentais modernas quanto nos espaços coloniais. Esse “diálogo a distância”, que apenas Matthieu Renault tentou reconstruir até agora,⁴ nunca aconteceu realmente, e a relação entre Foucault e Fanon pode ser descrita como um encontro perdido.

Mas não se pode ignorar que Foucault e Fanon foram contemporâneos e que ambos estiveram na Tunísia, com alguns anos de diferença (Fanon entre 1957 e 1961, Foucault entre 1966 e 1968); eles nunca dialogaram, apesar da experiência comum em hospitais psiquiátricos. Foucault nunca comentou a

1 Originalmente publicado em: Lorenzini, Daniele; Tazzioli, Martina. “Confessional Subjects and Conducts of Non-Truth: Foucault, Fanon, and the Making of the Subject”. *Theory, Culture & Society*, v. 35, n. 1, p. 71-90, 2018. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276416678291>>. Acesso em junho de 2020. Os autores autorizaram expressamente a tradução e a publicação deste capítulo. [N. T.]

2 Professor de filosofia na University of Warwick, diretor do Centro de Pesquisa em Filosofia Europeia Pós-Kantiana e coeditor do periódico *Foucault Studies*. Seus livros mais recentes incluem *La force du vrai: De Foucault à Austin* (2017) e *Éthique et politique de soi: Foucault, Hadot, Cavell et les techniques de l'ordinaire* (2015).

3 Professora de política e tecnologia em Goldsmiths, University of London. É autora de *The Making of Migration* (2019) e *Spaces of Govern-*

mentality (2014). Martina Tazzioli e Daniele Lorenzini organizaram o livro *Foucault and the Making of Subjects* (2016) e são cofundadores e coeditores da revista *materiali foucaultiani*, fundada em 2012.

4 Ver: Renault, Matthieu. “A decolonizing alethurgy: Fanon after Foucault”. In: Fuggle, Sophie; Lanci, Yari; Tazzioli, Martina (Eds.). *Foucault and the History of Our Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, p. 210-222.

abordagem etnopsiquiátrica de Fanon, e a troca filosófica de Fanon com o meio francês foi principalmente com Sartre e Merleau-Ponty. Não obstante, mesmo que Foucault — diferentemente de Fanon — jamais tenha abordado o legado do colonialismo francês no Norte da África, sugerimos que ambos estavam pessoalmente engajados nas lutas sobre as quais escreveram (o campo da prisão no caso de Foucault, e o projeto de libertação nacional da Argélia no caso de Fanon), da mesma forma que suas reflexões sobre psiquiatria resultaram diretamente de seu envolvimento pessoal em instituições psiquiátricas.⁵

No presente estudo, argumentamos que, em primeiro lugar, especialmente em seus trabalhos do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, Foucault elaborou uma série de análises históricas e filosóficas que se mostram extremamente profícuas caso se queira questionar as consequências políticas e éticas da injunção que leva o sujeito a contar a verdade sobre si mesmo, tal como essa prática foi desenvolvida do século IV ao V d.C. No entanto, como tem sido frequentemente observado, Foucault deteve a sua atenção quase que exclusivamente nas sociedades ocidentais. É por isso que sugerimos, em segundo lugar, levar em consideração o trabalho de Fanon, a fim de explorar as principais características dessa articulação entre subjetividade e verdade no contexto colonial. Como mostraremos, a injunção para o sujeito dizer a verdade sobre si mesmo é de fato moldada de formas distintas no espaço da colônia descrito por Fanon e nas sociedades ocidentais modernas investigadas por Foucault, e é crucial destacar essa diferença se quisermos colocar em prática as ferramentas conceituais de Foucault também em contextos não ocidentais — ou, mais amplamente, em nosso presente pós-colonial e na dinâmica complexa que toma forma nos “espaços de fronteira”, cuja importância política é tão patente hoje em dia. Em particular, temos em mente as “políticas contestadas de mobilidade”⁶ que afetam aqueles que procuram por asilo em todo o mundo, e as “tecnologias políticas” — para usar uma terminologia foucaultiana — empregadas para governar as condutas e os movimentos desses refugiados em potencial. De fato, os migrantes que reivindicam asilo⁷ estão sujeitos a uma série de procedimentos raciais que rotulam, dividem e classificam indivíduos, dividindo-os entre “refugiados fraudulentos” e “pessoas em

5 Ver, a este respeito: Taylor, Chloë. “Fanon, Foucault, and the politics of psychiatry”. In: Hoppe, Elizabeth A.; Nicholls, Tracey (Eds.). *Fanon and the Decolonization of Philosophy*. Lanham: Lexington Books, 2010, p. 55-74. Na publicação original, todo o segundo parágrafo compõe uma primeira nota de rodapé; por considerar seu conteúdo pertinente a uma contextualização inicial de Foucault e Fanon, optei por realocá-lo ao corpo do texto. [N. T.]

6 Squire, Vicki (Ed.). *The Contested Politics of Mobility: Borderzones and Irregularity*. New York: Routledge, 2011.

7 *Grosso modo*, um requerente de asilo é alguém que procura ser reconhecido como refugiado, status que lhe garante proteção, comida e abrigo conforme leis e convenções internacionais. Desde o início deste século, as crescentes massas que atravessam fronteiras não são consideradas nem refugiadas nem asiladas, não possuindo, portanto, quaisquer direitos respaldados sob alguma jurisdição. [N. T.]

real necessidade de proteção”. Além disso, a questão da (produção de) verdade está no cerne dos mecanismos de sujeição e subjetivação que estão em jogo no processamento de pedidos de asilo. Os requerentes de asilo são geralmente vistos como *sujeitos suspeitos* que devem demonstrar que realmente precisam de proteção; mas, ao mesmo tempo, são considerados sujeitos incapazes de dizer a verdade.⁸

A despeito das diferenças existentes no modo pelo qual Foucault e Fanon descrevem as relações entre a constituição da subjetividade e a produção de discursos da verdade nas sociedades ocidentais e no espaço colonial, argumentamos, em terceiro lugar, que um terreno comum entre esses dois autores pode ser encontrado na inclinação de ambos em atribuir um valor político-crítico aos processos de “subjetivação”, processos estes que constituem — tanto na perspectiva de Foucault quanto na de Fanon — o próprio cerne das práticas de liberdade que sujeitos subjugados podem adotar a fim de resistir e contestar os mecanismos de poder que tentam lhes impor uma certa identidade, bem como uma conduta definida. É por isso que as obras de Foucault e Fanon ainda são cruciais para entender e questionar várias práticas políticas contemporâneas.

8 Ver, a este respeito: Fassin, Didier. *The precarious truth of asylum. Public Culture*, v. 25, n. 1, p. 39-63, 2013; Tazzioli, Martina. *Spaces of Governmentality: Autonomous Migration and the Arab Uprisings*. London: Rowman and Littlefield, 2015.

9 Foucault, Michel. *Malfazer, dizer verdadeiro*: Curso dado em Louvain, 1981. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, p. 3-4. Na publicação original, os autores fazem referência à edição inglesa dos livros de Foucault e de Fanon. Na presente tradução, quando há uma edição brasileira correspondente à obra citada pelos autores, optou-se pela substituição da fonte, tanto quanto do trecho citado (adotando, então, o trecho correspondente na tradução brasileira). [N. T.]

10 Foucault, Michel. *Do governo dos vivos*: Curso dado no Collège de France, 1979-1980. São Paulo: Centro de Cultura Social; Rio de Janeiro: Achiamé, 2011, p. 150.

FOUCAULT E A GENEALOGIA DO SUJEITO (OCIDENTAL) COMO UM ANIMAL CONFSSIONAL

Na aula inaugural de seu curso de 1981, em Louvain, *Malfazer, dizer verdadeiro*, Foucault se refere à famosa cena em que o psiquiatra francês François Leuret força — através de repetidas sessões de banho frio — um de seus pacientes a admitir sua própria doença mental, e assim o cura.⁹ Mesmo que “fazer alguém que sofre de doença mental reconhecer que é louco [seja] um procedimento muito antigo”, baseado na ideia de incompatibilidade entre a loucura e o reconhecimento de loucura,¹⁰ Foucault observa que algo estranho acontece aqui, uma vez que em meados do século XVIII o tratamento da loucura já tentava se organizar “nos mesmos moldes da prática médica”, isto é, obedecendo ao modelo dominante da anatomia patológica: a nova *verdade-terapia*, a fim de descobrir a verdade da doença, exigia que o médico observasse os sintomas do corpo em vez de ouvir

o discurso do paciente. Portanto, segundo Foucault, o que podemos detectar por trás desta cena é a transposição, dentro da terapia psiquiátrica, de um procedimento religioso e judicial muito antigo, a saber, essa “longa história da confissão”, essas “imemorais crenças nos poderes e efeitos do ‘dizer verdadeiro’ em geral e, em particular, do ‘dizer verdadeiro sobre si mesmo’”.¹¹

As análises de Foucault sobre a prática da confissão são sobretudo *históricas*:¹² desse ponto de vista, seu objetivo — desde o seu curso de 1974-1975 no Collège de France, onde ele traça a história da confissão de sexualidade do cristianismo antigo ao século XVIII,¹³ até a última aula de *A coragem da verdade*, em que ele narra a evolução da antiga noção de *parresía* no início do cristianismo¹⁴ — é delinear uma genealogia da confissão para estudar o complexo conjunto de relações entre subjetividade, discurso, verdade e coerção nas sociedades ocidentais, de modo a problematizar o postulado segundo o qual, para se obter a salvação (ou para ser curado), é preciso em algum momento contar a verdade sobre si mesmo para outra pessoa. Como Foucault estabelece no primeiro volume de sua *História da sexualidade*, nas sociedades ocidentais a confissão foi há muito tempo inserida, e ainda o é, “entre os rituais mais importantes de que se espera a produção da verdade”, e, a partir de sua matriz religiosa e judicial original, ela segue espalhando seus efeitos amplamente, seja na medicina, educação, família ou relações amorosas, portanto — em geral — em quase todas as circunstâncias de nossa vida cotidiana. É por isso que Foucault afirma que “o homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente”.¹⁵

No entanto, devemos ter cuidado e evitar a ideia de que a confissão é apenas uma técnica *imposta* aos indivíduos *a partir de fora* e cujos efeitos são limitados à produção de um certo discurso da verdade sobre um sujeito *fixo* e *preeistente*. De acordo com Foucault, a confissão é obviamente uma técnica de poder e, potencialmente, de dominação, mas, por um lado, “em sentido mais estrito, confissão só pode existir quando livre”, uma vez que a confissão é um *compromisso*: “Na confissão, quem fala se obriga a ser o que diz ser, obriga-se a ser quem fez certa coisa, quem tem certo sentimento; e obriga-se a tanto porque é verdade”.¹⁶

Por outro lado, isso também indica que a confissão está inscrita “no cerne dos procedimentos de individualiza-

11 Foucault, Michel. *Malfazer, dizer verdadeiro*, op. cit., p. 5.

12 A única exceção é a aula inaugural de *Malfazer, dizer verdadeiro*, em que Foucault propõe “uma breve análise do que se pode entender por confissão (uma análise do *speech act*)”. Ibidem, p. 6.

13 Foucault, Michel. *Os anormais*: Curso dado no Collège de France (1974-1975). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 143-171.

14 Foucault, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II*: Curso dado no Collège de France (1983-1984). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 285-299.

15 Foucault, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 58-59.

16 Foucault, Michel. *Malfazer, dizer verdadeiro*, op. cit., p. 7-8.

ção pelo poder”,¹⁷ precisamente porque, por meio dela, o indivíduo se *constitui* como um sujeito que se compromete com a verdade que ele verbaliza. Portanto, se alguém se livra da injunção de confessar e dos mecanismos de poder a ela associados, não termina por *libertar* seu “verdadeiro eu” ou “natureza”, já que tal coisa não existe de acordo com Foucault; mas o que se poderia fazer é abrir espaço para a possível criação de um *outro* eu, de uma forma *diferente* de subjetividade — voltaremos a isso mais tarde.

A genealogia traçada por Foucault em torno da confissão nas sociedades ocidentais está, portanto, essencialmente ligada ao seu projeto de longo prazo de uma genealogia do sujeito moderno (ocidental),¹⁸ isto é, das maneiras pelas quais este último foi constituído através de um série de injunções, dentre as quais a mais fundamental é a injunção de produzir um discurso verdadeiro sobre si mesmo:

[...] como, em nosso tipo de sociedade, o poder não pode ser exercido sem que a verdade tenha que se manifestar e se manifeste na forma da subjetividade? [...] Por que, e sob qual forma, em uma sociedade como a nossa, existe um laço tão profundo entre o exercício do poder e a obrigação de os indivíduos se tornarem atores essenciais nos procedimentos de manifestação da verdade [...] necessários ao poder? Qual é a relação entre o fato de ser sujeito em uma relação de poder e um sujeito através do qual, para o qual e a propósito do qual a verdade se manifesta? ¹⁹

Depois de levantar essas questões em seu curso de 1979-1980 no Collège de France, Foucault elabora a noção de “regime da verdade”, que ele introduziu pela primeira vez poucos anos antes, em *Vigiar e punir*.²⁰ Com essa noção, ele quer enfatizar a necessária implicação mútua, nas sociedades ocidentais, do exercício do poder na forma de governo dos indivíduos, por um lado, e os “atos da verdade” que tais indivíduos são cobrados a performar, por outro. É precisamente essa implicação mútua — o fato de o poder exigir que os indivíduos

digam não apenas “estou aqui para obedecer”, mas também “é isso o que sou, aquele que obedece” — que define o nosso regime de verdade como um regime de verdade essencialmente “indexado à subjetividade”.²¹ Além disso, através da noção de regime da verdade, definida como “aquilo que determina as obrigações dos indivíduos quanto ao procedimento de manifestação do verdadeiro”,²² Foucault pretende mostrar ainda mais claramente que a produção, por um indivíduo, de um certo discurso verdadeiro sobre si

17 Foucault, Michel. *História da sexualidade I*, op. cit., p. 58.

18 Foucault, Michel. *Do governo dos vivos*, op. cit., p. 151.

19 Ibidem, p. 67 e 74, tradução brasileira modificada. [N. T.]

20 Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 23-24.

21 Foucault, Michel. *Do governo dos vivos*, op. cit., p. 76.

22 Ibidem, p. 77.

mesmo — a confissão é obviamente o exemplo mais relevante de tal discurso — é, ao mesmo tempo, uma maneira de o indivíduo se constituir como um sujeito específico (um sujeito atado à verdade que verbaliza). Em outras palavras, a *aceitação*, por um indivíduo, de um determinado regime de verdade sempre implica um processo específico de constituição da subjetividade;²³ no caso da confissão, esse processo ocorre “dentro de uma relação de poder”, e a confissão possibilita o exercício dessa relação de poder sobre aquele que confessa.²⁴

Vale ressaltar, no entanto, que esse processo pode assumir diferentes formas. Assume a forma de uma “sujeição” (*assujettissement*) quando o indivíduo é obrigado a dizer a verdade sobre si mesmo a fim de que um certo mecanismo de poder o governe (como no exemplo do psiquiatra Leuret). Mas também pode assumir a forma de uma “objetivação” (*objectivation*) quando a verdade do indivíduo é *extraída* dele através de um exame clínico, sem a necessidade de o indivíduo falar, ou melhor, graças a uma “codificação clínica do fazer falar” que combina técnicas como interrogatório, questionário e hipnose para reinscrever o procedimento de confissão “em um campo de observações cientificamente aceitáveis”.²⁵ Aqui, a confissão tem um significado completamente diferente, uma vez que o discurso produzido pelo indivíduo não precisa mais dizer a verdade sobre si mesmo: em vez disso, tal discurso compõe uma série de dados brutos e confusos que seu interlocutor, ou seja, o médico, deve interpretar para extrair a verdade sobre sua doença.²⁶ Foucault, no primeiro volume de sua *História da sexualidade*, evoca apenas a passagem dessa diferença, que constitui ao mesmo tempo uma evolução relevante nas práticas de confissão — uma maneira que se “fez funcionar os rituais da confissão nos esquemas da regularidade científica”²⁷ — não tanto porque Foucault subestima sua importância ou deseja negar o fato de que os “sujeitos confessionais” de hoje têm muito pouco em comum com os do passado,²⁸ mas sim porque ele quer enfatizar que tanto a sujeição quanto a objetivação implicam efeitos de poder e dominação.²⁹

Há, porém, uma terceira forma que pode ser tomada pelos processos de constituição da subjetividade. Foucault começa a explorá-la em seu curso de 1977-1978 no Collège de France — onde introduz a noção de “contraconduta”³⁰ — e a coloca no âmbito de seus trabalhos dos anos 1980,

23 Ver: Lorenzini, Daniele. “Foucault, Regimes of Truth and the Making of the Subject.” In: Cremonesi, Laura et. al. (Eds.). *Foucault and the Making of Subjects*. London: Rowman & Littlefield, 2016, p. 63-75.

24 Foucault, Michel. *Malfazer, dizer verdadeiro*, op. cit., p. 8.

25 Foucault, Michel. *História da sexualidade I*, op. cit., p. 64.

26 Ibidem, p. 65-66.

27 Ibidem, p. 64.

28 Taylor, Chloë. *The Culture of Confession from Augustine to Foucault: A Genealogy of the “Confessing Animal”*. New York: Routledge, 2009.

29 Ver: Lorenzini, Daniele. Foucault, il cristianesimo e la genealogia dei regimi di verità. *Iride: Filosofia e discussione pubblica*, v. 66, p. 391-401, 2012.

30 Foucault, Michel. *Segurança, território, população*: Curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 266.

onde, para se referir a formas mais autônomas de se constituir como sujeito através de um certo conjunto de práticas ou técnicas de si, ele fala de “subjetivação” (*subjectivation*).³¹ Como no caso da contraconduta, cujo objetivo é contestar um determinado mecanismo de poder governamental que tenta impor uma forma específica de conduta, para então conduzir-se de maneira diferente (*autrement*),³² a subjetivação envolve dois momentos: primeiro, um momento *re-ativo*, que pode ser chamado de momento de “des-sujeição” (*désassujettissement*) ou “des-objetivação” (*désobjectivation*) e que consiste em resistir e tentar se livrar dos mecanismos de poder que governam o indivíduo dentro de um certo regime de verdade; segundo, um momento *criativo*, que é, estritamente falando, o momento da subjetivação, isto é, da invenção (relativamente) autônoma de uma forma diferente de subjetividade, implicando ao mesmo tempo uma série

de “práticas de liberdade” e a inauguração de novos modos de vida.³³ Para Foucault, é uma questão de abrir “a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos”, portanto “buscando dar novo ímpeto, tão longe e tão amplamente quanto possível, ao trabalho indeterminado da liberdade”³⁴ — um trabalho que é “indeterminado” precisamente porque, em Foucault, a liberdade não é um conceito metafísico, mas uma *prática* sempre incorporada, específica e estratégica.

Mas como está articulada essa relação entre a constituição da subjetividade e a produção da verdade no espaço da colônia? Nosso argumento é que o relato de Fanon sobre os mecanismos peculiares de sujeição, objetivação e subjetivação que estão em jogo na colônia pode ser proficuamente colocado em diálogo com as análises de Foucault, a fim de compreendermos as maneiras heterogêneas pelas quais os sujeitos são constituídos em nosso “presente colonial”.³⁵

FANON E O OLHAR DE INTERPELAÇÃO DO COLONIZADOR

Para falarmos sobre a produção da verdade e as relações entre discursos da verdade e processos de constituição da subjetividade no espaço colonial, devemos partir de uma negação: o sujeito colonizado é um sujeito *aquém da*

31 Davidson, Arnold I. Dall'as-soggettamento alla soggettivazione: Michel Foucault e la storia della sessualità. *aut aut*, v. 331, p. 3-10, 2006.

32 Davidson, Arnold I. In praise of counter-conduct. *History of the Human Sciences*, v. 24, n. 4, p. 25-41, 2011.

33 Foucault, Michel. “A ética do cuidado de si como prática da liberdade”. In: _____. *Ditos e escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287.

34 Foucault, Michel. “O que são as luzes?”. In: _____. *Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-352. O final da citação aparece na edição brasileira como “trabalho infinito da liberdade”. [N. T.]

35 Gregory, Derek. *The Colonial Present*. Malden: Blackwell, 2004. Sobre esse ponto, ver também as considerações de Miguel Mellino sobre *Os condenados da Terra* como um livro que deve ser lido como uma interpelação radical da Europa pós-colonial quanto aos seus legados coloniais: Mellino, Miguel (Ed.). *Fanon postcolonial: I dannati della terra oggi*. Verona: Ombre Corte, 2013.

verdade.³⁶ Esta é a principal lição que pode ser extraída dos escritos de Fanon sobre duas colônias francesas, Martinica e Argélia. O colonizado é um sujeito que é eminentemente designado, rotulado e interpelado³⁷ — “os pretos são comparação”.³⁸ Ao mesmo tempo, o colonizado é aquele que constantemente tenta escapar de qualquer definição, de qualquer fixação imposta pelas categorias e pelos idiomas do colonizador. Portanto, para analisar o regime de verdade que está em jogo nos mecanismos de poder/saber no espaço colonial, temos que *reverter* a injunção, da qual fala Foucault, que leva o sujeito a contar a verdade sobre si mesmo, e partir da *impossibilidade da verdade* que caracteriza a conduta dos colonizados. Esse distanciamento fundamental da verdade — ou, mais precisamente, do discurso da verdade produzido pelo indivíduo — é de fato exercido por ambos os lados, isto é, pelo regime do saber colonial e pelo próprio colonizado. Por um lado, o argelino acusado de um crime se recusa a autenticar o contrato social por meio de uma confissão;³⁹ por outro, no espaço colonial não há condições para que o colonizado produza um discurso confessional da verdade, devido à falta de reconhecimento mútuo entre os sujeitos, sendo apenas esse reconhecimento mútuo o que tornaria aceitável um ato de confissão mediante a comunidade. Portanto, a assimetria radical nas relações de poder dentro da colônia resulta em uma incompatibilidade constitutiva no nível dos efeitos dos discursos: o sujeito colonizado responde às perguntas do médico com uma não resposta, ou seja, recusando-se a assumir e confirmar o diagnóstico e o discurso do médico, e o faz, simultaneamente, através de uma série de atos que visam a se desviar e a se subtrair do olhar diagnóstico; por sua vez, as “condutas de confissão” do colonizado são desqualificadas desde o início como “inconsistentes”, “inverídicas” e “incoerentes”.⁴⁰

Em que pontos, então, é possível centralizar um confronto produtor entre Foucault e Fanon sobre as relações entre os discursos da verdade e a elaboração de sujeitos — considerando o duplo sentido de “sujeito”, como *estar sujeito a* e *ser o sujeito de*? Sugerimos dois ângulos para examinar o regime da verdade que, segundo Fanon, está em jogo no espaço colonial, bem como para ler Foucault em contraponto. De fato, é em torno desses dois pontos que as diferenças entre Foucault e Fanon em relação à função dos discursos de verdade nos mecanismos de poder/saber são mais evidentes, mas também mais frutíferas. O primeiro concentra-se na série *olhar-interpelação-reconhecimento*

36 Os autores adotam, aqui, a expressão *incapable of truth* (“incapaz de verdade”). [N. T.]

37 Macherey, Pierre. *Le sujet des normes*. Paris: Éditions Amsterdam, 2014.

38 Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 176.

39 Fanon, Frantz. “Condotta di confessione in Nord-Africa”. In: _____. *Decolonizzare la follia: Scritti sulla psichiatria coloniale*. Verona: Ombre Corte, 2011, p. 123-126.

40 Ibidem.

que surge de forma flagrante em *Pele negra, máscaras brancas*; o segundo diz respeito à *patologização de condutas* sobre a qual falaremos a partir dos escritos de Fanon acerca do tratamento de doenças mentais na colônia, como *Conducts of Confession in North Africa* e *The "North-African Syndrome"*.⁴¹

Pode-se argumentar que o olhar de interpelação através do qual o sujeito é ao mesmo tempo designado e observado constitui a característica distintiva das relações de poder, em termos foucaultinos, no contexto colonial; mas, ao contrário, isso está ausente nas cenas (ocidentais) de poder descritas

por Foucault. Como Sandro Mezzadra assinala, no espaço colonial "a soberania do olhar é revertida em primado de ser observado".⁴² De fato, desde o início e em qualquer ocorrência, o sujeito colonizado é "fixado" e "anexado" a uma determinada imagem de si mesmo segundo o idioma e o viés do colonizador, que exerce um olhar branco sobre o colonizado através de um ato de interpelação: "Olhe, um preto!".⁴³ Assim, a condição de ser verbalmente designado e fixado à alcunha de "preto" caminha junto com o fato de ser constantemente visto pelo colonizador como um negro. Ou, dito de outro modo, a interpelação verbal depende de um *olhar de sustentação*. A expressão "Olhe, um preto!" encapsula o emaranhado que envolve o ato de interpelação e o exercício de um olhar de sustentação, sem deixar brechas para o sujeito escapar de seu contraste epidérmico com os brancos: "o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. No movimento, não se tratava mais de um conhecimento de meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa".⁴⁴ O sujeito colonizado fica preso à sua própria aparência física, que o colonizador avulta e reitera através de um ato de "interpelação racial":⁴⁵ "Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da 'ideia' que os outros fazem de mim, mas da minha aparição [...] Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros, me dissecam. Estou *fixado*".⁴⁶

O sujeito colonizado é ao mesmo tempo designado e observado; mais precisamente, ele é designado e interpelado por um olhar que o fixa à sua própria aparência. "Estou *fixado*": a linguagem da interpelação é construída

41 Deve-se ter em conta, aqui, a experiência de Fanon na Argélia, onde trabalhou como médico psiquiatra no hospital do exército francês entre 1953 e 1957. Face à violência do processo colonial, Fanon não apenas o definiu como uma "psicopatologia", como também se uniu à resistência argelina, passando então a participar de maneira ativa na política africana pós-colonial. [N. T.]

42 Mezzadra, Sandro. "Questione di sguardo: Du Bois e Fanon". In: Mellino, Miguel (Ed.). *Fanon postcoloniale*, op. cit., p. 189-205 (p. 190). A conjunção "ser observado" traduz, aqui, a expressão *being gazed upon*. [N. T.]

43 Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 103.

44 Ibidem, p. 105.

45 Hage, Ghassan. The affective politics of racial mis-interpellation. *Theory, Culture & Society*, v. 27, n. 7-8, p. 112-129, 2010.

46 Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 108. A evidência corporal dos colonizados é destacada e promovida pelo ato de interpelação e se torna uma questão naturalizada insuportável para os colonizados, que não conseguem se livrar dela: "A evidência estava lá, implacável. Minha negrura era densa e indiscutível. Ela me atormentava, me perseguia, me perturbava, me exasperava" (ibidem, p. 109).

sobre uma taxonomia de fixação. O principal efeito da interpelação e do olhar, ou melhor, do olhar de interpelação através do qual o colonizado é designado e constituído como um “preto”, consiste em fixar o sujeito a um lugar e a uma certa identidade: sua fixação geográfica está associada à sua objetivação e naturalização como um “preto”. De fato, o ato de interpelação expressa a injunção do colonizador “Você aí, fique no seu lugar!”,⁴⁷ e está estritamente conectado ao objetivo principal de exploração econômica imposta sobre os colonizados, a fim de “repor o homem no seu lugar”:⁴⁸ “A primeira coisa que o nativo aprende é a colocar-se no seu lugar, não passar dos seus limites”.⁴⁹ Essa fixação é internalizada pelo sujeito colonizado, que objetiva a si mesmo ao exercer o *mesmo olhar do colonizador*: “Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas”.⁵⁰

No entanto, é precisamente a partir dessa condição de sujeito eminentemente designado e observado — não de maneira descritiva, mas através de atos performativos de interpelação — que o colonizado se esforça para *distorcer a linguagem* do colonizador e *escapar de seu olhar fixante*. Para Fanon, assim como para Foucault, a produção de discursos é essencial para os processos pelos quais os sujeitos são constituídos, embora o que esteja em jogo aqui seja menos a questão da verdade do que a do reconhecimento e a tentativa de subverter a assimetria das relações de poder que fazem do colonizado um sujeito com uma ontologia inatingível, como um derivante da “humanidade real”. O desafio de falar sem se submeter ou ficar preso na epistemologia do colonizador é crucial para minar o sentimento de irrealidade que caracteriza a vida do colonizado: incoerência, insinceridade e indisciplina são as principais atitudes que, segundo o olhar colonizador, definem sua conduta.⁵¹ Isso significa que as lutas dos colonizados, como Fanon as descreve, não são essencialmente lutas por visibilidade, isto é, para tornar-se visível no mesmo espaço que sustenta a dominação colonial. Antes, trata-se de abrir novos espaços de liberdade e subjetivação que perturbem os códigos epistêmicos do regime colonial da verdade.

Não obstante, segundo Fanon, o primeiro desprendimento da objetivação do olhar de interpelação do colonizador só pode ser *reativo*, tentando libertar o colonizado do discurso essencialista: “Compreende-se [...] que a primeira reação do negro seja a de dizer não àqueles que tentam defini-lo. Compreende-se que a primeira ação do negro seja

47 Ibidem, p. 46.

48 Ibidem, p. 87.

49 Fanon, Frantz. Os *condenados da Terra*. Lisboa: Ulisseia, 1961, p. 47. O termo “indígena”, que consta na edição portuguesa, foi aqui substituído por “nativo”. [N. T.]

50 Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 105.

51 Fanon, Frantz. “Condotte di confessione in Nord-Africa”, op. cit.

uma *reação*".⁵² Assim, inicialmente a resistência consiste em recusar ser definido e fixado pelo colonizador. Mais tarde, porém, o momento reativo e a "libertação" (parcial) acabam sendo insuficientes para promover práticas de liberdade e produzir novos modos de vida. Como Howard Caygill assinala, "resistência efetiva [...] precisa ser muito mais que ressentimento fervoroso".⁵³ De fato, tanto para Fanon quanto para Foucault a liberdade é algo pelo qual homens e mulheres precisam lutar, e não uma qualidade que possa ser concedida ou que possa ser derivada dos próprios valores dos colonizadores:

[...] o preto ignora o preço da liberdade, pois ele não lutou por ela. De tempos em tempos ele luta pela Liberdade e pela Justiça, mas se trata sempre de liberdade branca e de justiça branca, de valores secretados pelos senhores. [...] O comportamento do homem não é somente reativo. Sempre há ressentimento em uma *reação*. [...] Conduzir o homem a ser *acional*, mantendo na sua esfera de influência o respeito aos valores fundamentais que fazem um mundo humano, tal é primeira urgência daquele que, após ter refletido, se prepara para agir.⁵⁴

52 Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 48, grifo no original.

53 Caygill, Howard. *On Resistance: A Philosophy of Defiance*. New York: Bloomsbury, 2013, p. 163.

54 Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 183-184, grifos no original.

55 Fanon, Frantz. "L'indépendance nationale, seule issue possible". In: _____. *Écrits sur l'aliénation et la liberté*. Paris: La Découverte, 2015, p. 461-466 (p. 462).

56 Esse argumento é enfatizado repetidamente por Fanon, não apenas em seus textos mais famosos, como *Os condenados da Terra*, mas também nos escritos coletivos publicados no jornal argelino *El Moudjahid* durante os anos 1950.

57 Fanon, Frantz. "Une révolution démocratique". In: _____. *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, op. cit., p. 476-480 (p. 477).

58 Fanon, Frantz. *Os condenados da Terra*, op. cit., p. 49.

59 Fanon, Frantz. "L'indépendance nationale, seule issue possible", op. cit., p. 465.

Mas é importante observar que, diferentemente de Foucault, as considerações de Fanon sobre práticas de liberdade não podem ser destacadas do contexto das lutas decoloniais, isto é, do engajamento de um povo inteiro (o povo argelino) no processo de libertação nacional. Para adotar práticas de liberdade, a "precondição da independência" é considerada por Fanon uma "reivindicação-limite"⁵⁵ que nunca pode ser descartada.⁵⁶ De fato, em um espaço colonizado, "a guerra pela libertação nacional acaba se misturando com a revolução democrática".⁵⁷ O engajamento, portanto, em processos de des-sujeição e des-objetivação não pode ser dissociado da luta coletiva do povo colonizado que visa a adquirir independência dos invasores. Isso não significa que, no espaço da colônia, as pessoas tenham aceitado a regra do colonizador: se a primeira coisa que o nativo aprende é permanecer em seu lugar, não é porque ele tenha endossado os valores e a disciplina do colonizador — o nativo é "dominado, mas não domesticado".⁵⁸ Afinal, a própria independência "não depende da vontade dos governos, [...] não é algo que é dado, mas uma realidade viva que se constrói".⁵⁹

Quanto a isso, a definição de Foucault de liberdade como *prática* é, como sugerimos, bastante útil para destacar como, de acordo com Fanon, a própria libertação nunca pode ser o resultado de uma “concessão” aos governados:

A liberdade é uma prática. [...] A liberdade do homem nunca é assegurada pelas instituições e leis destinadas a garanti-la. E esta é a razão pela qual quase todas estas leis e instituições estão sempre aptas a serem viradas ao contrário. Não porque são ambíguas, mas simplesmente porque a “liberdade” é aquilo que se deve exercer.⁶⁰

Como já explicamos, o olhar e o idioma são mutuamente dependentes no espaço colonial. Portanto, o sujeito colonizado também precisa se libertar do olhar colonizador: para distorcer produtivamente os efeitos da interpelação do colonizador, o colonizado deve recusar e escapar à objetivação, aprendendo a não olhar a si mesmo por meio do olhar branco. Se “falar é existir absolutamente para o outro”,⁶¹ a possibilidade de o sujeito colonizado se afastar dos mecanismos de objetivação impostos pelo colonizador depende do (des)engajamento contra o olhar branco e contra o idioma do invasor.

CONFISSÃO SEM VERDADE E CONDUTAS PATOLOGIZADAS

O colonizado não é apenas o objeto de um olhar de interpelação que, ao olhá-lo, o reconhece de forma errada: ele não é apenas *designado*, mas também *solicitado a falar*. Os escritos de Fanon sobre etnopsiquiatria atentam para o regime da verdade que está em jogo no tratamento da doença (mental) no espaço colonial, e para a relação peculiar que o colonizado estabelece tanto com o médico-colonizador quanto com a verdade colonial. Se, na genealogia de Foucault, o sujeito (ocidental) precisa se vincular à verdade que ele é requerido a produzir sobre si mesmo, no contexto colonial a injunção de dizer a verdade é desconsiderada desde o início, tanto pelo colonizador quanto pelo colonizado.

A impossibilidade de uma manifestação da verdade no discurso do colonizado é antes de tudo postulada pelo colonizador, que concebe a conduta dos sujeitos no espaço colonial como fundamentalmente mentirosa e enganosa: o colonizado nunca diz a verdade. É por isso que, segun-

60 Foucault, Michel. “Espaço, saber, poder”. In: _____. *Ditos e escritos VIII: Segurança, penalidade e prisão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 206-222.

61 Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 33.

do Fanon, no contexto colonial as condições para a prática da confissão são excluídas desde o início. De fato, ao menos em princípio, a demonstração do ato deve levar o acusado a confessar seu crime, uma vez que a recusa em admiti-lo “pode ser vivida como uma alienação fundamental de seu próprio ser”.⁶² Não obstante, é precisamente essa correspondência entre o ato e seu autor que *falha* no espaço colonial: o “elo” entre o sujeito e seus próprios atos, e sua consequente admissão de culpa, são minados pela exterioridade substancial do sujeito *vis-à-vis* o regime de verdade através do qual o colonizador deseja codificar e diagnosticar o ato e a conduta indisciplinada. O que está faltando aqui, Fanon argumenta, é “um reconhecimento preliminar e recíproco do grupo pelo indivíduo e do indivíduo pelo grupo”.⁶³ O *déficit de realidade* que caracteriza a existência do colonizado vista pelos olhos do colonizador — o que leva Fanon a falar de uma “ontologia impossível” no espaço colonial ⁶⁴ — constitui indivíduos cuja prática de confissão não tem sentido, uma vez que tais indivíduos não são concebidos como sujeitos completos.⁶⁵

Em contraste com o contexto social e geográfico considerado por Foucault, Fanon mostra que, na colônia, a assimetria entre o médico e o paciente ou entre o juiz e o acusado não depende apenas das relações de poder ligadas à condição de ser acusado ou louco. Em vez disso, o fato de o colonizado ser um sujeito que existe e que só pode ser definido em contraste com o homem branco estabelece uma assimetria *ontológica* que, claro, é politicamente construída, mas que ao mesmo tempo tem efeitos tangíveis e evidentes de racialização: o colonizado é, por natureza, um sujeito suspeito, cuja conduta é necessariamente enganosa e, por conseguinte, ele é incapaz de dizer a verdade. Uma

atitude generalizada de desconfiança é assim produzida por parte do colonizador em relação à doença dos colonizados. Em outras palavras, a *impossibilidade de dizer a verdade* se traduz diretamente em uma *conduta inverídica*, isto é, um comportamento que é constitutivamente enganoso: a dor do colonizado é julgada inconsistente e irreal.⁶⁶ Isso implica uma desqualificação dupla: uma vez que o sujeito colonizado tem uma conduta indisciplinada e “falsa”, ele não pode produzir nenhum tipo de verdade sobre si mesmo, dada a incoerência entre seus atos e sua capacidade de dissimular (e, portanto, de se desprender de) sua própria conduta. Logo, no contexto colonial, a *patologização das condutas* afeta

62 Fanon, Frantz. “Condotte di confessione in Nord-Africa”, op. cit., p. 123.

63 Ibidem, p. 124.

64 Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 103.

65 Ver, a este respeito:

Maldonado-Torres, Nelson. On the coloniality of being: Contributions to the development of a concept. *Cultural Studies*, v. 21, n. 2-3, p. 240-270, 2007.

66 Fanon, Frantz. “La síndrome nordafricana”. In: _____. *Decolonizzare la follia*, op. cit., p. 92-103 (p. 95).

todos: os doentes colonizados estão aquém da verdade e seu comportamento é enganoso para o médico na medida em que o sujeito colonizado *como tal* é fundamentalmente indisciplinado e inverídico. Conduta enganosa e discurso enganoso andam juntos.

Mas, mesmo que não seja solicitado ao doente colonizado elaborar um discurso de verdade sobre si mesmo, uma vez que ele é incapaz de produzi-lo, em todo caso ele é obrigado a falar para que sua doença seja “classificada” e se torne uma *conduta governável*. No espaço colonial, a confissão não é apenas ineficaz devido às assimetrias constitutivas que colocam o colonizador e o colonizado em uma situação de não reconhecimento mútuo; ela também é profundamente alterada em sua própria estrutura, a ponto de perder sua função de “desenterrar” a verdade interior do sujeito. Assim, nas análises de Fanon, emerge uma *confissão sem verdade*, isto é, uma confissão que “não postula qualquer pensamento oculto a ser revelado, mas [que] postula, no lugar, uma realidade já existente”⁶⁷ — a realidade de categorias diagnósticas a que o sujeito não precisa aderir, mas que servem ao propósito de defini-lo e de patologizar sua conduta.

Em nosso presente pós-colonial, o governo de refugiados e daqueles que buscam asilo constitui um caso que merece atenção, pois nos ajuda a compreender a complexidade da produção mútua de subjetividade e verdade. De fato, a injunção para o sujeito dizer a verdade é (ainda) hoje combinada com um profundo desrespeito ao discurso daqueles que buscam asilo, e com uma série de categorias e perfis preexistentes que os migrantes devem demonstrar para obterem o reconhecimento de refugiados. Seria preciso ir além do escopo deste capítulo para fornecer uma descrição detalhada dos critérios adotados pelos atores estatais e pelo ACNUR para o processamento de pedidos de asilo, bem como das estratégias discursivas dos migrantes para obterem o status de refugiado. O que é importante destacar aqui é a “luta pela verdade” que sustenta o governo dos refugiados, ou seja, a luta entre os migrantes e os atores estatais em torno da decisão sobre como alguém pode ser considerado legalmente “com real necessidade de proteção”. Tal luta é caracterizada, paradoxalmente, por uma desqualificação radical do discurso dos migrantes e por um lugar bastante marginal reservado à confissão como forma de avaliar quem merece asilo. De fato, a injunção para o sujeito contar sua história pessoal em frente à comissão territorial responsável pelo processamento de pedidos de asilo, e a atenção que esse sujeito deve ter para não produzir uma história com contradições internas não são os únicos elementos, nem os mais decisivos, que levam à decisão final — se será conce-

67 Tazzioli, Martina. *Spaces of Governmentality*, op. cit., p. 26.

dida ou não proteção internacional. Na atual crise de refugiados no Mediterrâneo, o papel desempenhado pelas partições racializantes (que levam em conta principalmente os países de origem dos migrantes) é particularmente flagrante, juntamente com a tendência de acelerar os procedimentos de asilo a ponto de o discurso dos migrantes se tornar cada vez mais irrelevante. O que ocorreu nos últimos dois anos [2014 e 2015], na Grécia e na Itália, foi uma maciça “ilegalização” preventiva, com base na nacionalidade, de pessoas em busca de asilo. Por exemplo, em Lampedusa (Itália), durante vários meses, em 2015, migrantes não

sírios e não eritreus tiveram negada a própria possibilidade de apresentarem seus pedidos de asilo, e receberam um decreto de expulsão que automaticamente os transformou em migrantes irregulares.⁶⁸ Da mesma forma, em Lesbos (Grécia), migrantes provenientes dos países do Norte da África foram rotulados no local como “migrantes econômicos”, independentemente de suas histórias singulares.⁶⁹

68 Garelli, Glenda; Tazzioli, Martina. “The EU hotspot approach at Lampedusa”. *Open Democracy*, 26 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.opendemocracy.net/can-europe-makeit/glenda-garelli-martina-tazzioli/eu-hotspot-approach-at-lampedusa>>. Acesso em abril de 2020.

69 Esse crescente desrespeito ao discurso dos migrantes pode estar ligado à tendência mais ampla que tem sido destacada pela literatura forense crítica, e em particular por Eyal Weizman, apontando para o fim da “era do testemunho” e para o papel crucial de reconstruir e demonstrar a verdade, agora desempenhado pelos traços materiais deixados na cena do crime ou em contextos de violações dos direitos humanos. Ver, a este respeito: Weizman, Eyal (Ed.). *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg Press, 2014. É importante observar, todavia, que esta literatura não sustenta que o testemunho desaparece; antes, chama a atenção para as novas circunstâncias nas quais o testemunho desempenha seu papel, destacando a crescente centralidade das provas não humanas.

70 Renault, Matthieu. “A decolonizing alethurgy: Fanon after Foucault”, op. cit., p. 212-214.

71 Fanon, Frantz. “Condotte di confessione in Nord-Africa”, op. cit., p. 125.

DAS PRÁTICAS DE RECUSA À SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA

O desprendimento do sujeito em relação a qualquer discurso possível e a qualquer conduta da verdade não é apenas postulado pelo colonizador, mas também pode ser estrategicamente desempenhado pelo colonizado.⁷⁰ É precisamente esse endosso estratégico da verdade impossível, performado desta vez pelo colonizado, que, argumentamos, não apenas atrapalha a tarefa diagnóstica, como também abre novos espaços de subjetivação para o colonizado, indo além de uma simples reviravolta da cena (por exemplo, o colonizado que escapa do domínio do saber diagnóstico). Para mostrar como isso acontece, é necessário delinear brevemente as formas de recusa nas quais o colonizado se engaja. Antes de tudo, “o acusado sequer tenta provar sua própria inocência. Ele [só] se declara inocente”.⁷¹ Por conseguinte, o juiz e o médico não possuem fundamentos para definir o veredicto ou o diagnóstico, uma vez que não há um encadeamento de discursos e argumentos aos quais eles possam se opor ou provar como algo infundado: “não há apropriação

do ato pelo acusado; o ato permanece sem seu ator; [...] o muçulmano se recusa a autenticar o contrato social por meio da confissão de seu ato”.⁷² Portanto, ser rotulado e ser interpelado como ator de uma *conduta inverídica* e, ao mesmo tempo, como sujeito *incapaz de dizer a verdade* permitem que o colonizado não seja definido nem governado pelas categorias diagnósticas do colonizador.

O norte-africano parece hostil e se recusa a se adaptar a essas categorias temporais. [...] Ele é sua dor e ele se recusa a entender qualquer linguagem, [...] uma dor que mais e mais se torna sua dor. Agora ele está sentimental ao falar sobre isso. Ele localiza isso no espaço; [...] a dor do Norte da África, que não tem explicação, é julgada inconsistente e irreal.⁷³

Desse modo, a patologização das condutas é paradoxalmente fundada na negação da doença do colonizado: o sofrimento que o colonizado expressa em seu discurso e através de uma série de sintomas não encontra correspondência no nível orgânico. A patologização diz respeito à sua conduta enganosa. Portanto, a recusa em aceitar a verdade do colonizador (“você é um mentiroso”) faz parte de uma luta para existir política e socialmente: os sujeitos colonizados “têm que negociar, em torno de uma verdade que é política e moral antes de ser jurídica, a própria possibilidade de sua existência”.⁷⁴ De fato, como Fanon explica em *Os condenados da Terra*, o que está em jogo no domínio colonial é o problema da verdade: o colonizado se recusa a se comportar e a conduzir a si mesmo de uma maneira que seja “legível” e inteligível para o colonizador — e, nesse sentido, sua conduta é deliberadamente inverídica. Mas o que “verdade” significa nesse contexto? Parece que, para Fanon, “verdade” indica aqui a correspondência e a transparência entre, de um lado, a conduta do sujeito no espaço público, quando ele está sob o olhar do colonizador, e, de outro, sua posição em relação à situação colonial, seu modo de ser “dominado, mas não domesticado. Está inferiorizado, mas não convencido da sua inferioridade”.⁷⁵ É precisamente tal correspondência que o colonizado recusa ao dissimular sua conduta. Isso leva Fanon a argumentar que, “no contexto colonial, não existe uma conduta regida pela verdade”; ⁷⁶ logo, vemos que é no nível da conduta — de como se comportar sob os olhos do colonizador — que o colonizado resiste e, ao mesmo tempo, mina (parcialmente) a possibilidade de o colonizador definir e “diagnosticar” seu comportamento. Em oposição ao colono

72 Ibidem, p. 126.

73 Fanon, Frantz. “La síndrome nordafricana”, op. cit., p. 93-95.

74 Beneduce, Roberto. “La tormenta onírica: Fanon e le radici di un’etnopsichiatria critica”. In: Fanon, Frantz. *Decolonizzare la follia*, op. cit., p. 7-70 (p. 58).

75 Fanon, Frantz. *Os condenados da Terra*, op. cit., p. 49.

76 Ibidem, p. 46.

(*settler*), que dita e impõe uma objetividade (a objetividade da dominação colonial) enquanto verdade incontestável do contexto colonial, o nativo está ciente de que “a objetividade é sempre dirigida contra ele”⁷⁷ e assim jogam com a verdade e a não verdade no nível de sua própria conduta, perturbando o quadro normativo que estrutura o campo de ação dos sujeitos.⁷⁸

É por isso que a recusa do colonizado em ser curado e rotulado corresponde a uma recusa mais fundamental, a de sua sujeição ao poder colonial: “a recusa do muçulmano acusado significa que sua sujeição [...] não pode ser confundida com a aceitação de tal poder”.⁷⁹ No entanto, Fanon adverte contra o risco de construir o processo de decolonização inteiramente em uma política reativa de *retentissement*.⁸⁰ O colonizado não deseja ser como o colono: ele prefere substituí-lo.⁸¹ Se, por um lado, os atos de des-objetivação e des-sujeição — recusar-se a endossar o reconhecimento das categorias impostas pelo olhar de interpelação do colonizador, e recusar-se a dizer a verdade sobre si para, em vez

disso, jogar com a conduta inverídica — são gestos cruciais no contexto colonial pois instituem o primeiro e inevitável passo de um processo efetivo de decolonização, por outro, o desafio mais difícil, segundo Fanon, consiste em evitar a replicação de tais gestos ao elaborar um saber decolonizado e produzir uma nova sociedade, “um novo homem”.⁸² Por esse motivo, como Judith Butler aponta com propriedade, a violência deve ser “um instrumento a serviço da invenção”.⁸³

A sequência cronológica dessas formas de desprendimento face ao regime colonial — das práticas de recusa à subjetivação política — é repetidamente enfatizada por Fanon como um padrão no qual os indivíduos colonizados devem se engajar, na medida em que seu objetivo não deve ser simplesmente perseguir os colonizadores, mas construir uma nova sociedade que não dependa do modelo europeu. De fato, a crítica de Fanon à teoria da negritude⁸⁴ decorre de sua consideração crítica de uma luta decolonial que se concentra exclusivamente — e, em particular, após o primeiro estágio de luta contra o domínio dos colonizadores e contra sua presença física no território — em uma política de oposição, isto é, na “libertação” do homem negro. No início, o nativo se engaja frontalmente contra o colonizador, produzindo uma espécie de *contraviolência* simétrica: “A violência

77 Ibidem, p. 75.

78 Macherey, Pierre. *Le sujet des normes*, op. cit.

79 Fanon, Frantz. “Condotte di confessione in Nord-Africa”, op. cit., p. 126.

80 Contrário de “retenção”, como ressonância ou repercussão, em francês. [N. T.]

81 “Temos visto como o colonizado sonha sempre em instalar-se no lugar do colono. Não para converter-se no colono, claro, mas para substituí-lo”. Fanon, Frantz. *Os condenados da Terra*, op. cit., p. 49.

82 Ibidem, p. 32.

83 Butler, Judith. *Violence, non-violence*: Sartre, à propos de Fanon. *Actuel Marx*, v. 55, p. 12-35, 2014, p. 19.

84 A crítica de Fanon está centrada no risco de essencialização de uma certa ideia de “homem”, que sustenta a política da negritude, e em sua dimensão a-histórica: “A ‘negritude’ encontrou o seu primeiro limite nos fenômenos que explicam a historicização dos homens”. Fanon, Frantz. *Os condenados da Terra*, op. cit., p. 225.

do regime colonial e a contraviolência do colonizado equilibram-se mutuamente numa homogeneidade recíproca extraordinária”.⁸⁵ No entanto, como destaca do acima, essa simetria no nível das formas de ação oculta um deslocamento notável que o nativo imediatamente introduz: este não quer ser como o colono, nunca se identifica com ele, mas quer substituí-lo — e nunca reconhece como legítima a suposta verdade do sistema colonial, jamais a endossa.

Assim, de acordo com Fanon (e também Foucault), a liberdade nunca é alcançada porque ela não existe se não for constantemente *praticada e reivindicada*. E para Fanon, como para Foucault,⁸⁶ o ponto é que a libertação — que, no contexto colonial, é sinônimo de decolonização — permanece parcial e pode ser facilmente reabsorvida no sistema colonial de poder/saber caso não seja instaurada pela invenção de valores sociais que não sejam os mesmos do colonizador, e caso não lide com a experimentação de novas formas de subjetivação. Essa produção (relativamente) autônoma de subjetividades, quanto menos estiver subordinada aos modelos naturalizados durante o tempo da colonização, mais levará a cabo a necessidade de alcançar uma real independência econômica no nível dos meios de produção. Mas, nessa luta, o colonizado percebe que os valores ocidentais são na verdade inúteis, como categorias abstratas que não podem ser efetivamente mobilizadas em processos de transformação real.⁸⁷

Uma maneira ligeiramente diferente de reformular essas observações consiste em focar na dimensão temporal da subjetivação que Fanon enfatiza. O surgimento de um novo homem é o resultado do engajamento do sujeito na luta: “O colonizado descobre o real e transforma-o em movimento da sua prática, no exercício da violência, no seu projeto de libertação”.⁸⁸ Não existe um modelo preestabelecido de subjetivação, posto que a subjetivação é, aqui, antes o resultado dos processos pelos quais o colonizado se liberta. Traduzindo em termos foucaultianos, subjetivação — termo, aliás, que Fanon nunca adotou — é o resultado de um trabalho que o colonizado faz *a partir* da especificidade das condições de colonização que o moldaram como sujeito colonizado; e é justamente por meio desse engajamento que ele se descobre e “inventa” novos modos de vida.⁸⁹ De fato, *transformação* — na forma de uma experimentação política

85 Ibidem, p. 88.

86 “Sempre desconfiei um pouco do tema geral da libertação [...]. Não quero dizer que a libertação ou que essa ou aquela forma de libertação não existam: quando um povo colonizado procura se liberar do seu colonizador, essa é certamente uma prática de libertação, no sentido estrito. Mas é sabido, nesse caso, aliás, preciso, que essa prática de libertação não basta para definir as práticas de liberdade que serão em seguida necessárias para que esse povo, essa sociedade e esses indivíduos possam definir para eles mesmos formas aceitáveis e satisfatórias de sua existência ou da sociedade política”. Foucault, Michel. “A ética do cuidado de si como prática da liberdade”, op. cit., p. 265-266.

87 “Todos esses argumentos parecem um conjunto de palavras mortas. Esses valores, que pareciam enobrecer a alma, revelam-se inúteis, porque não se referem ao combate concreto que o povo empreendeu”. Fanon, Frantz. *Os condenados da Terra*, op. cit., p. 42.

88 Ibidem, p. 54.

89 Ibidem, p. 337.

que parte das condições históricas e políticas em que os sujeitos estão situados — é o termo que melhor encapsula a ação dos colonizados, não apenas no nível da subjetivação individual, mas também em termos de constituição coletiva de uma identidade política como povo. Em outras palavras, de acordo com Fanon, os processos de des-sujeição e des-objetivação do colonizado envolvem, desde o início, um movimento de transformação radical de si mesmo — já que o colonialismo, mesmo antes de ser uma dominação territorial, implica que “foi o colono que fez e continua fazendo o colonizado”.⁹⁰ Essa transformação diz respeito tanto ao indivíduo quanto ao surgimento de uma consciência nacional: as duas revoluções, na visão de Fanon, não podem estar dissociadas.

É por isso que a libertação da dominação colonial não significa a libertação do homem negro: no espaço colonial, afinal, este último só existe como tal em oposição ao colonizador, ou seja, ao homem branco. Em vez disso, uma decolonização efetiva somente poderia ser obtida na medida em que os nativos consigam se desvencilhar do modelo de identidade através do qual a dominação colonial os rotulou e os governou. Certamente, o humanismo que sustenta as análises de Fanon diverge radicalmente da recusa de Foucault em pensar em subjetivação em termos de um “novo homem”.⁹¹ No entanto, é importante enfatizar que, tanto para Fanon quanto para Foucault, não se trata de atualizar e libertar algo como a *natureza* ou a *essência* do homem: pelo contrário, o “novo homem” de que fala Fanon decorre de uma configuração histórica específica das relações de poder nas quais os sujeitos se engajam, recusando-se a ser aquilo que o poder colonial os definiu, os moldou e os governou. Desprender-se, junto com os outros, da maneira pela qual se pressupõe, sob o domínio colonial, como um povo deve ser é o primeiro passo para começar a não ser, fazer ou pensar aquilo que se é, faz ou pensa.

CONCLUSÃO

Neste capítulo, mostramos que as relações entre a constituição dos sujeitos e a produção da verdade são diferentemente articuladas por Foucault e Fanon em suas análises, respectivamente, das sociedades ocidentais e do espaço colonial. No entanto, também destacamos que, por um lado, é possível e útil aplicar alguns conceitos foucaultianos às observações de Fanon e, por outro, que existe um terreno

90 Ibidem, p. 31.

91 Ver: Alessandrini, Anthony C. The humanism effect: Fanon, Foucault, and ethics without subjects. *Foucault Studies*, v. 7, p. 64-80, September 2009.

comum entre esses dois autores: sugerimos localizá-lo na tendência de ambos em tomar como crucial o valor político dos processos de subjetivação, encarados como “práticas de liberdade”. A “temporalidade” da resistência aos mecanismos de sujeição e objetivação do poder é de fato a mesma em Foucault e Fanon, que consideram que os atos de des-sujeição e des-objetivação constituem apenas o primeiro (mas necessário) passo de uma prática efetiva de resistência, que deve sempre ser implementada com uma segunda etapa atinente à criação efetiva de *novas* formas de subjetividade — isto é, por meio de um processo de subjetivação. Portanto, de acordo com Fanon e com Foucault, a resistência não consiste na libertação de uma “natureza” ou “essência” supostamente verdadeira e preexistente, e a liberdade é algo que deve ser constantemente praticado e reivindicado, uma vez que toda forma de “libertação” corre o risco de permanecer parcial e ser reabsorvida nas malhas do poder caso não seja suplementada pela invenção de novas relações de si consigo mesmo e com os outros.

No entanto, destacamos que os pontos de partida políticos de Foucault e Fanon são diferentes: enquanto Foucault se refere ao caso da colonização como um mero exemplo de um discurso mais geral, para Fanon o espaço da colônia constitui o próprio *framework* pelo qual ele analisa os processos de constituição dos sujeitos; por conseguinte, a decolonização é para ele o problema político crucial e o primeiro passo necessário a toda prática possível (e futura) de subjetivação. Também apontamos que a injunção que leva o sujeito a falar sobre si mesmo é articulada de maneira diferente no espaço da colônia descrita por Fanon e nas sociedades ocidentais modernas abordadas por Foucault. O sujeito ao qual Fanon se refere é um sujeito incapaz de verdade e é sempre — ao menos potencialmente — enganoso, tal como hoje são rotulados os requerentes de asilo, invariavelmente suspeitos de serem mentirosos.⁹² Nas análises de Foucault, ao contrário, as relações entre a constituição da subjetividade e a produção de discursos verdadeiros são geralmente caracterizadas pelo pressuposto de que o sujeito pode e irá (normalmente) produzir e dizer a verdade sobre si mesmo. Mas, como mostram tanto Foucault quanto Fanon, a injunção para o sujeito dizer a verdade sobre si mesmo é um *campo de batalha* em aberto, no qual práticas de repúdio — bem como as recusas em aceitar a verdade do colonizador e em se vincular à verdade produzida pelo discurso médico-legal, ou mesmo à verdade que o sujeito produz sobre si mesmo — forçam o poder diagnóstico a reavaliar suas estratégias de captura.

92 Ver, a este respeito: Beneduce, Roberto. “Undocumented bodies, burned identities: Refugees, sans papiers, harraga — when things fall apart”. *Social Sciences and Information*, v. 47, n. 4, p. 505-527, 2008; Fassin, Didier. “The precarious truth of asylum”, *op. cit.*

Este livro foi composto com a fonte
Open Sans e impresso em papel off-set
90 g/m² pela gráfica J. Sholna, no Rio de
Janeiro, em novembro de 2020.

Resultantes dos primeiros anos de atividade do Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design da UFPR, os ensaios aqui reunidos nos levam a refletir sobre aquilo que orienta e situa nossas relações com a “visualidade contemporânea” — isto é, com a profusão de artefatos e artifícios que disputam cotidianamente nossos olhares. Refletir sobre esse tema significa colocar em questão os enquadramentos do senso comum para explorar os limites, as fronteiras, as bordas. Uma vez que “as bordas, ao mesmo tempo em que resultam dos espaços por elas delimitados, também têm o potencial de conectá-los, expandi-los e reconfigurá-los”, os discursos da arte e do design são aqui confrontados com as transversalidades que os conjugam e os ultrapassam.

ISBN: 978-65-992238-0-8

