

Introdução

Monstros, ou melhor, figuras assustadoras, parecem existir em todas as culturas desde o Paleolítico. Essas imagens se reproduziram da Antiguidade até o final da Idade Média, mas foi durante a Idade Moderna, ou se desejarmos, depois do surgimento da cultura moderna, que surgiram as primeiras tentativas de domesticar os monstros interpretando suas representações através da razão. Enquanto no campo das ciências naturais, especialmente na biologia, o monstro é a desorganização do físico e no campo psicológico é a disfunção do psíquico, no campo religioso tal como apreendido e representado pela arte, o monstro exhibe uma curiosa ambigüidade: tanto demônios quanto anjos são tidos como monstros na medida em que ambos apresentam desvio com relação à figura humana moldada à semelhança divina. Seguindo os passos de Gilbert Lascault¹, denominamos “forma M” essa disposição que não é nem natural nem abstrata, e que é caracterizada por uma ambivalência.

No século XVII, a “forma M” inquieta Descartes. Em sua *Primeira Meditação*, ele se interessa pela imaginação criadora de monstros, e diz: “quando os pintores se aplicam com o maior artifício em representar sereias e sátiros através de formas bizarras e extraordinárias, não podem a eles atribuir formas e naturezas inteiramente novas, mas apenas realizar certa mistura e composição dos membros de diversos animais.” Nas condições de fabricação, no “fazer” artístico, aparece uma racionalidade. Para Descartes, a imaginação criadora é mera atividade combinatória, um *bricolage* do qual emerge um monstro perfeitamente transparente para a Razão.² A partir da concepção de Descartes, torna-se então possível realizar uma classificação das “formas M”³. Nelas, encontramos seres

¹ LASCAULT, Lascault. *Le Monstre dans l'Art Occidental*. Paris: Klincksieck, 2004.

² Séculos mais tarde, essa concepção constituirá a base do surrealismo cuja “receita de cozinha” desmistifica completamente a atividade do artista.

³ “Por definição, a forma monstruosa foge efetivamente de outros modos de determinação racional, usados habitualmente. Desvio da natureza, ela recusa de ser a imitação de uma realidade natural anterior, [...]. Distinta do ser verbal, [...], ela não pode ser objeto de um estudo puramente lógico que denunciaria seus aspectos contraditórios. Oposta ao monstro natural, ela foge aos critérios de uma classificação teratológica tal como foi elaborada, por exemplo, por Isidore Geoffroy Saint-Hilaire. Distinta do monstro moral, do Mal encarnado, ela é valorizada distintamente e não saberia, em si mesma, receber uma significação não ambígua graças ao julgamento ético de um sujeito livre. Nascida da imaginação individual, a forma monstruosa deveria então, de acordo com uma opinião tradicional, fugir de toda classificação; [...]. Mas, nas condições de fabricação, no ‘fazer’ artístico, no ‘como’ do monstro – e Descartes o revela –, aparece uma racionalidade. [...]. O estudo das figurações monstruosas deve permitir de

monstruosos: monstros por confusão de reino ou gênero, monstros por transformação de tamanho (anões ou gigantes), monstros por adição ou subtração de órgãos ou membros (sem braços ou com muitas pernas), monstros por indeterminação (hermafrodita, entre outros). E também o monstruoso dinâmico que corresponde às transgressões das leis ontológicas, biológicas ou físicas.⁴ Uma vez estabelecida a taxonomia cartesiana das “formas M” – o “como” se faz monstros –, torna-se inevitável atribuir a cada uma dessas formas monstruosas um conteúdo, ou seja, explicar o “porquê” dos monstros. Encontramos, portanto, desde o século XVII⁵, dois tipos de classificações: classificação das formas e classificação dos conteúdos atribuídos às formas. As classificações das formas monstruosas realizadas pela iconologia acompanham aquelas dos monstros naturais propostas pela biologia e, em particular, pela teratologia. Ora, esse procedimento que reduz o monstro à aparência de um significado e, em seguida, pretende à unicidade e clareza do conteúdo de suas formas, apaga toda e qualquer possibilidade de apreender a monstruosidade.

Entre as representações de monstros de todos os tempos – antigos, medievais, modernos e contemporâneos – encontramos alegorias de formas de sociedade. O Leviatã (anexo 1), segundo desenho original de Thomas Hobbes representa um soberano cujo torso é constituído por uma infinidade de minúsculos corpos. Essa forma, organizada verticalmente a partir do centro único e estável que é a cabeça do soberano, traduz esteticamente a transcendência da soberania apresentada como ordem natural e divina que legitima, por sua vez, a ordem nacional. O Leviatã assim como seu extremo oposto, a Hidra⁶ (anexo 2) – muitas cabeças para um só corpo –, são imagens de concepções sociais e políticas, e não expressões de processos monstruosos. Há algo como uma transcendência que nos afasta da apreensão dos processos de produção de monstros que chamaremos de “monstruação”. Enquanto a monstruosidade do Leviatã e da Hidra se refere a uma concepção ou design de sociedade que se sobrepõe aos efetivos processos sociais, a “monstruação” que desejamos abordar é imanente, ou seja, deles emana e abre a

determinar constantes no nível dos processos de fabricação; a partir destas constantes, uma classificação formal dos monstros deve tornar-se possível. [...] Ela ata o monstro às condições de produção.” LASCAULT, Gilbert. Op. cit. p.115.

⁴ LASCAULT, Gilbert. *Le Monstre dans l'Art Occidental*, Paris: Klincksieck, 2004, p. 174.

⁵ Cesare Ripa (RIPA, Cesare. *Nova Iconologia*. Padova, P.P. Tozzi, 1618) apud Lascault (LASCAULT, Gilbert. *Le Monstre dans l'Art Occidental*, Paris: Klincksieck, 2004).

⁶ LINEBAUGH, Peter e REDIKER Marcus. *A Hidra de muitas cabeças – marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico Revolucionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

possibilidade de um design encarnado. Contudo, o caso da Hidra é emblemático de uma persistente ambigüidade: existiram hidras aristocráticas e reacionárias como as da Revolução Francesa de 1789, e hidras revolucionárias como a de maio de 68. O único elemento comum entre as “formas M” que acabamos de apresentar e os monstruosos processos contemporâneos que apresentaremos em seguida, é que ambos são portadores de uma ambivalência que é quase um enigma.

Em 14 de fevereiro de 2008, o jornal O GLOBO noticia “Camelôs ‘embrulham’ passarela de pedestres” (anexo 3):

“Um exemplo de desordem urbana cresceu rapidamente às vistas de quem trafega pela Avenida Brasil ou costuma freqüentar um dos pontos de ônibus instalados no trecho da via expressa, junto à Fiocruz, em Manguinhos. Não chega a ser novidade o fato da passarela de pedestres que cruza as pistas ser usada por vendedores ambulantes para montar suas barracas, com toda sorte de mercadorias – de comida a quinquilharias. Mas agora, além de ocupar o espaço dos pedestres, os camelôs conseguiram cobrir praticamente metade da estrutura metálica com plásticos azuis, transformando a passarela num túnel.”

Num monstro! Com efeito, o “embrulhamento” realizado pelos camelôs não apenas oculta a estrutura da passarela tornando-a irreconhecível – transgressão da função original desse equipamento urbano –, como lhe atribui nova função. A inusitada transformação do local de passagem previsto pela Prefeitura em local de venda por parte dos Sem Emprego confunde e suscita o medo entre seus usuários. Sem mencionar a inevitável analogia visual com os acampamentos dos Sem Terra e Sem Teto, assombrosos “embrulhos” em lona preta⁷ que, literalmente sem pé nem cabeça – corpos sem órgãos⁸ – assustam proprietários de terras e de tetos do Brasil rural e urbano. Uma entrevistada diz: “*fico com medo de passar por esse túnel e ser assaltada.*” Medo. Curiosamente a passarela “embrulhada” em plástico azul nos fez lembrar de uma obra do artista Javacheff Christo⁹: o Pont Neuf “embrulhado”. A passarela no Rio de Janeiro e a ponte em Paris compartilham a mesma forma. Contudo, enquanto a obra dos artistas gera o maravilhamento dos críticos de arte, a obra dos camelôs gera a perseguição dos órgãos públicos e da imprensa. Como uma mesma configuração pode suscitar reações tão opostas?¹⁰

⁷ <http://cassandras.multiply.com/photos/album/4> - *Lona Preta*, intervenção urbana de Fabiane Borges.

⁸ “Corpo sem órgãos” é um conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

⁹ Junto com sua mulher Jeanne Claude em 1985.

¹⁰ Cerca de um mês após a notícia, a passarela é “desembrulhada”. Os ambulantes foram cadastrados para regularização. O ‘desembrulhamento’ contou com “60 policiais do Batalhão de

Esta questão coloca em xeque a iconologia, parte da filosofia da linguagem e, parte considerável do pensamento ocidental em sua abordagem da relação entre forma e conteúdo, entre forma e função e, sobretudo, quando por sua estabilidade a forma se cristaliza em uma essência, entre forma e matéria. Mais do que a representação do monstro, o que nos interessa é a produção estética de um monstruoso precariado urbano cuja hibridação excessiva – *hybris* – parece se opor a todo e qualquer desenho possível, daí o horror que ela provoca. Irredutível a qualquer totalização, ela é, portanto, irrepresentável estética e politicamente. Vimos com Lascault que, diferentemente da religião ou da moral, a arte não distingue os anjos dos demônios. Nesse sentido, a política se aproxima da arte quando não distingue uma multidão boa de uma má, mas procura constituir efetivamente a multidão entendida como articulação de singularidades em uma esfera pública do comum. Se o monstro é aquele que se desvia da natureza – um artefato como outro qualquer –, no campo estético-político, “monstruação” é um agenciamento que se afasta da transcendência. Ao contrário do enigma apresentado no mito de Édipo e a esfinge, ela não é totalmente decifrável pela razão e ainda menos pelo julgamento. Quem há de julgá-la?

No primeiro capítulo apresentaremos rapidamente a morfologia do corpo político e social moderno. Para além do Leviatã, figura monstruosa organizada verticalmente a partir de centro único e estável – transcendência da soberania enquanto ordem divina e ordem biológica –, outras formas hierárquicas persistem. Apresentaremos algumas concepções e práticas de arte e design que historicamente se opuseram à concepções de organização da sociedade vestidas de racionalidade mas impregnadas de biologia e teologia. Dos anos 20 aos 40, emergem na Europa práticas “ateológicas” em oposição às teses tomistas e, num contexto brasileiro de transformação da percepção da mestiçagem social e da hibridação cultural, irrompem provocações antropofágicas em contraste com certas propostas modernistas. Em sua ênfase nas relações para além das essências, potências do informe abalam a forma. Dos anos 50 aos 70, prevalece um espírito de ruptura com o passado e com o *status quo* do presente que tem sua expressão nas construções situacionistas na França, no “penetrável” *Tropicália* e nos *happenings* Tropicalistas no Brasil. Nas décadas seguintes mas em total sintonia

Policiamento de Vias Especiais (BPVE) e do 22º BPM (Maré), além de eletricitistas da Rio Luz para a retirada de ‘gatos’ de energia. Jornal O Globo, 14 de fevereiro de 2008.

com as experimentações anteriores, intervenções urbanas tais como *Galinha* do coletivo BijaRi podem ser entendidas como contrapontos críticos às grandes narrativas que acompanharam os processos de industrialização e urbanização modernos, e que hoje acompanham os processos de flexibilidade e mobilidade pós-modernas. Mais do que a periodização histórica dos movimentos artísticos, procuraremos problematizar como o artista-designer se insere, com seu corpo e suas práticas, no corpo e nas práticas sociais. Esquematicamente: dos anos 20 aos 40, artistas e designers se colocaram à frente de um povo a conduzir (“vanguardas”); dos anos 50 aos 70, romperam com as tradições colocando-se à margem da sociedade (“rupturas”); e, finalmente, na contemporaneidade, não há sequer a possibilidade de se falar “em nome do povo”: a crise da representação por um lado e, por outro, a captura da cultura crítica leva à procura de um novo horizonte de reflexão e ação (“resistências”).

Em tempos de *Império*¹¹ – um governo globalizado em redes e caracterizado pelo questionamento de alguns dualismos –, ainda seria possível afirmar a existência de um novo Leviatã entendido como projeto unitário de poder? Em tempos de capitalismo cognitivo¹², de uma nova economia global da imagem¹³ composta por *bro-ing*, *naming*, *styling*, *branding*, *marketing*, *franchising* e *financing*, enfim, de um *new brand world*¹⁴, faz-se necessária a reflexão sobre como práticas de arte e design se articulam com práticas de trabalho pós-fordistas, materiais e imateriais, formais e informais para resistir às novas tecnologias de poder em fluxo. No campo da arte-design¹⁵, “estética da emergência”¹⁶ de Reinaldo Laddaga e “estética relacional”¹⁷ de Nicolas Bourriaud constituem

¹¹ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹² MOULIER BOUTANG, Yann. *Le Capitalisme Cognitif – La Nouvelle Grande Transformation*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007. COCCO, Giuseppe, GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo (orgs). *Capitalismo Cognitivo*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

¹³ MAU, Bruce. *Life Style*, New York: Phaidon, 2000, p. 39.

¹⁴ KLEIN, Naomi. *No Logo – Taking Aim at the Brand Bullies*. Nova Iorque: Picador, St. Martin’s Press, 1990, p. 3.

¹⁵ O “campo da arte” engloba os gêneros particulares (artesanato, arte contemporânea, artes gráficas, etc) em um único conceito histórico, a noção Ocidental de arte. Esse conceito só é válido a partir do renascimento europeu, e dele resulta nosso sistema classificatório das artes – ou gêneros – que inclui a antiarte e a não arte. Optamos pelo termo “campo da arte-design” para frisar a participação do design no campo da arte e a importância dessa articulação no nosso trabalho.

¹⁶ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia – La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

¹⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 2001.

abordagens teóricas do regime estético da arte. Segundo Jacques Rancière¹⁸, desse regime contemporâneo emerge uma incapacidade de decidir e, portanto, uma tendência ao desenvolvimento de jogos. A essas abordagens contrapomos uma “estética da multidão”¹⁹ da qual o design participa plenamente. Frente à captura pelo mercado e pelo Estado das táticas artísticas de resistência, a proposta de um design holístico²⁰ para combater um design total²¹ será introduzida aqui para ser mais amplamente discutida no capítulo três, junto ao nosso ensaio sobre um design encarnado e constituinte, baseado em uma concepção do social como uma multiplicidade com certa capacidade de agregação em suas lutas urbanas – Multidão –, e não como uma dicotomia entre o individual e o coletivo²² tal como o concebe a proposta de design engajado ou design social. Introduziremos experimentações estético-políticas em metrópoles contemporâneas na medida em que, por um lado, elas são a materialização efetiva desses ideais de corpo social e político e, por outro, são nelas que se constituem os principais movimentos a colocar em xeque essa ordenação. A metrópole é hoje para a Multidão o que a fábrica foi para a classe operária: um terreno de luta, nos diz Negri.²³

No segundo capítulo, abordaremos a produção do monstruoso precariado urbano contemporâneo constituído por Sem Teto, Sem Emprego e Sem Máquinas Expressivas: abrigados e desabrigados, empregados, sub-empregados e desempregados, professores, pesquisadores e estudantes, bolsistas ou não, cotistas e afins, intelectuais, artistas e designers produzem uma “fala” irrepresentável esteticamente à imagem do sujeito social e político que a produz: um sujeito inacabado diria Mikhail Bakhtin, em devir diriam Gilles Deleuze e Félix Guattari, virtuoso diria Paolo Virno, em constituição através de suas lutas diria Antonio Negri. Trata-se de Carnavaalizações – paradas, procissões e escrachos carnavalescos –, performances e ocupações que, ao adquirir certa consistência,

¹⁸ Em *Partilha do Sensível. Estética e Política*, Rancière afirma seu desejo de trabalhar o próprio sentido que é atribuído ao termo estética. Não se trata de uma teoria da Arte e da sensibilidade, mas de um pensamento das Artes: “*um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada idéia da efetividade do pensamento.*” RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do Sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005, p.13.

¹⁹ SZANIECKI, Barbara. *Estética da Multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

²⁰ MAU, Bruce. *Life Style*, New York: Phaidon, 2000.

²¹ FOSTER, Hal. *Design & Crime [and other diatribes]*. Londres: Verso, 2003, p. 46.

²² LAZZARATO, Maurizio. *As Revoluções do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 27.

²³ NEGRI, Antonio. *Goodbye Mr Socialism* (Raf Valvola Scelsi, org.) Milão: Feltrinelli, 2006, p. 179.

são nomeadas e datadas: *EuroMayDay* [01/05/2001], *Fashion Real* [11/08/2004], *Nolex* [27/03/2008] e *Prestes Maia* [03/11/2002]. Embora tenham uma espacialidade, não constituem uma forma, mas uma multiplicidade com certa capacidade de se “manter junto”.²⁴ Essa cooperação de singularidades em uma esfera pública do comum em movimento possui uma visibilidade que chamamos de **Multiformances** para fugir do conceito de “performance” relacionado a um gênero “puramente” artístico. Desses eventos, não há representação – totalização em uma figura²⁵ –, mas apresentação multifacetada. Para evitar uma análise dentro de um campo excludente, da política ou da arte-design cada qual com suas categorias, os analisaremos a partir da filosofia da linguagem, colocando autores como Bakhtin, Deleuze e Guattari, Virno e Negri para dialogar, mantendo suas diferenças mas expondo suas influências. Veremos então que enunciações dialógicas, agenciamentos corpóreo-expressivos e expressões da Multidão apresentam um “informe” tão instigante quanto efêmero. Essa carne social dotada de expressão visual que não constitui “forma” – classe trabalhadora ou gênero artístico – nos coloca diante do problema de como manter algum nível de mobilização política e de consistência estética para além do evento. Como persistir, insistir, resistir no tempo?

Para avançar nesta questão, no terceiro capítulo indagaremos se o monstruoso precariado urbano ou Multidão contemporânea tem “visibilidades” para além das Multiformances. Investigaremos então o conceito de disforme através de práticas estético-políticas realizadas imediatamente em redes sociais e tecnológicas. Corpos-cérebros sociais se associam a corpos-cérebros tecnológicos. Ao invés de ocupar as ruas das cidades, **Plataformas** conectam múltiplas práticas diretamente na internet que, embora anunciada como um novo *Commons* – espaço comum para culturas livres –, se encontra na realidade afetada pelo conflito entre aberturas (*disclosures*) e cercamentos (*enclosures*). A “forma” apresenta-se aqui

²⁴ LAZZARATO, Maurizio. *Op.cit.*, p. 48: “Não passamos da invenção à constituição de valor, do micro ao macro, do local ao global, por abstração ou totalização, mas pela capacidade de manter junto [...]”

²⁵ Deleuze e Guattari falam da “figura” como morte: “enquanto extremidade de um corpo, a figura é o atributo não corpóreo que o limita e acaba: a morte é a Figura. É por uma morte que um corpo se acaba não somente no tempo, mas no espaço, e que suas linhas formam, encerram um contorno. Há espaços mortos assim como tempos mortos.” DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980, p. 136. Enquanto há vida, é impossível traçar algum contorno nítido de um corpo individual. Enquanto há movimento social, é impossível traçar um contorno nítido desse corpo social.

como redução do múltiplo ao uno, do processo aberto ao fechado, do imprevisível ao previsível, ou seja, como regulação quando não eliminação do evento. O que fazer para que a cooperação entre cérebros²⁶ não seja capturada em um mundo hierarquizado onde nos cabe o papel de meros consumidores de produtos uniformizados, codificados e calculados? Existiriam “máquinas de comunicação” que constituam um comum ao invés de efetivar um poder que transcende seus processos maquínicos? As contribuições de autores como Maurizio Lazzarato, Michel Foucault e Giorgio Agamben e, novamente, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Antonio Negri nos levarão a observar que Plataformas como *B-Zone* e *Desligare* “distribuem”²⁷ infinitas e infindáveis conversações; que Plataformas como *Mimosa* “dispõem”²⁸ os produtos da cultura digital da qual o design contemporâneo participa por meio de profanações das sociedades de código secreto tais como as corporações multinacionais de *hardware* e *software*; e que Plataformas como *GLOBAL/Brasil* “maquinam”²⁹ potências sociais e expressivas em suas lutas.

Nos últimos anos, as práticas artísticas, entre as quais incluímos o design, têm procurado inovações preocupando-se unicamente de seus aspectos formais: surge um design fragmentado, tão fragmentado quanto totalitário pela sua abrangência. Com efeito, Richard Buchanan³⁰ aponta os inúmeros campos de atuação do designer: comunicações visuais e simbólicas, objetos materiais, atividades e, por fim, serviços organizados e sistemas ou ambientes complexos para viver, trabalhar, aprender e brincar. Buchanan afirma então que o design é chamado para dar forma à experiência humana e para dar-lhe certa objetividade, e nos incita a produzir um design integrado com as artes e as ciências, com a produção e a distribuição e, finalmente, com o público de usuários no intuito de realizar um design entendido como nova arte liberal e não como simples especialização. Contudo, a proposta de integração não impede o surgimento de

²⁶ *General intellect* ou inteligência coletiva.

²⁷ Não há totalização dos cérebros em sociedade mas tão somente ação das singularidades umas sobre as outras: LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. RJ: Civilização Brasileira, 2006, p. 45.

²⁸ FOUCAULT, Michel. *Sécurité, Territoire, Population – Cours au Collège de France*. 1977-1978. Paris: Gallimard/Seuil, 2004. AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot/Rivages, 2007 e *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

²⁹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les éditions de Minuit, p. 109.

³⁰ BUCHANAN Richard. “Wicked problems in design thinking” in MARGOLIN, Victor and BUCHANAN Richard (editors). *The Idea of Design. A “Design Issues” Reader*. Cambridge (EUA) e Londres (Inglaterra): The MIT Press, 1995.

novas hierarquizações, e a objetividade tal como Buchanan indica nesse texto de 1990 tende a transformar literalmente a experiência humana em objeto. Dez anos mais tarde, Bruce Mau apresenta sua proposta de design holístico como integradora, mas das áreas com as quais dialoga – artes plásticas, arquitetura e urbanismo –, ele integra apenas os grandes artistas, os grandes arquitetos e os grandes urbanistas que são chamados a trabalhar junto com o grande designer, deixando de lado os movimentos sociais urbanos. Procuramos aqui devolver essas práticas aos seus sujeitos em um contexto ampliado de produção – as metrópoles enquanto terreno de lutas –, de modo a abrir concretamente novos horizontes estético-políticos. Ao desenho de um mundo hierarquizado contrapomos um design encarnado na multidão com desejo de outros monstros possíveis.