

# 1 forma do corpo político moderno (Leviatã) e algumas monstruações

*De Corpore*: este é o nome incontornável da primeira seção dos primeiros tratados europeus de filosofia política moderna. Neles, segundo Hardt e Negri, o corpo político é organizado tal como o corpo humano de modo a reforçar a naturalidade de uma ordem social regulada: “*temos uma cabeça para tomar decisões, braços para travar batalhas, e vários outros tipos de órgãos, cada um dos quais cumpre sua função natural própria*”.<sup>1</sup> Modelada inicialmente pela teologia medieval, essa “forma” foi sendo aperfeiçoada com o progresso das ciências e o florescer das artes no século XII. Em *Carne e Pedra*<sup>2</sup>, Richard Sennett nos fala da Paris medieval cuja catedral tornara-se o símbolo do desenvolvimento dos centros urbanos, e das conseqüentes tensões entre a economia emergente, a religião e o Estado. Já em 1159, Jean de Salisbury escrevia um tratado de ciências políticas – *Policratus* – onde aplicava, aos problemas da sociedade, o amplo conhecimento desenvolvido no campo da medicina. “*O humanismo científico*”<sup>3</sup> surgia então para dar às cidades e ao mundo a coerência de um sistema lógico que se materializava na imagem do “Corpo Político” (anexo 4) onde os mercadores se situavam no estômago – o órgão guloso – enquanto os políticos ocupavam o cérebro – o órgão pensante. Pregava que, à semelhança dos órgãos biológicos, os órgãos sociais fossem solidários uns com os outros. Contudo, em caso de rebeldia contra a hierarquia, ao governante cabia expulsar ou matar “*aquele que desobedece às ordens, exatamente como um cirurgião extirpa um órgão doente*”.<sup>4</sup> Em suma, para o tratadista medieval, os princípios da ordem social se traduziam numa imagem hierárquica do corpo político onde a cada órgão social era atribuída uma função que se subordinava, por sua vez, à função ordenadora da cabeça.

<sup>1</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005, p. 209.

<sup>2</sup> SENNETT, Richard. *Carne e Pedra – O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

<sup>3</sup> SENNETT, Richard. *Op. cit.*, p. 137.: “*O ‘humanismo científico – assim chamado pelo historiador R.W. Southern – atingiu seu auge naquele ano de 1250. E, por mais de um século, os pensadores medievais seguiram aplicando, sistematicamente, o conhecimento humano aos problemas da sociedade. São Tomás de Aquino afirmou que o mundo poderia ser coerente como um sistema lógico. Unindo biologia e política, a imagem do ‘corpo político’ antecipara essa coerência. Ainda assim, não seria nada fácil a assimilação da produção, distribuição, acumulação e consumo de bens materiais*”.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 146.

Apesar de sucessivos ataques à cosmologia da Idade Média<sup>5</sup>, a hierarquia orgânica do corpo político ainda prevalecia nos primórdios da era moderna. Em 1651, Thomas Hobbes desenhava seu Leviatã<sup>6</sup> (anexo 1) e estabelecia que, em um mundo onde paz e segurança estão comprometidas, os homens deviam renunciar ao direito de natureza – uso individual e privado da força – ao mesmo tempo em que deviam constituir um pacto para estabelecer um Estado político, cuja expressão máxima era o soberano. Apesar dos esforços de racionalização, o Leviatã<sup>7</sup> de Hobbes é um ser artificial que não consegue escapar aos desígnios divinos expressos na teologia e às determinações físicas observadas pela biologia:

“Nele, a soberania é uma alma artificial, pois ela dá vida e movimento ao corpo inteiro; os magistrados e os outros oficiais judiciários e de execução são articulações artificiais; a recompensa e o castigo através dos quais a soberania, colocando a seu serviço cada articulação e cada membro, os põe em movimento para executar seu dever, são os nervos, tal como isso se produz no corpo natural, a opulência e a riqueza de todos os membros particulares, são a força; a salus populi (a segurança do povo) é seu negócio; os conselheiros, que sugerem as coisas que deve saber, são a memória; a equidade e as leis são uma razão e uma vontade artificial; a concórdia é sua saúde, a sedição sua doença e a guerra civil sua morte. Enfim, os pactos e convenções a partir das quais as partes desse corpo político foram originariamente fabricados, colocadas juntas e reunidas, são iguais ao fiat ou a esse faça-se o homem que Deus pronunciou no momento da criação”.<sup>8</sup>

A tradição da analogia do corpo político com o corpo humano atravessou todo o pensamento político da Europa moderna sob dois modos: o primeiro concebeu a ordenação do corpo político por um soberano que se encontra acima da sociedade, enquanto o segundo entendeu o corpo político como “*res publica*” (coisa pública) e estabeleceu que “*tal como os órgãos e membros de um corpo individual, cada segmento social tem seu próprio lugar e sua função no seio do*

<sup>5</sup> Sennett apresenta as teses do cirurgião Henri de Mondeville na Paris do século XIV.

<sup>6</sup> Na primeira edição do Leviatã, conhecida como “*head edition*” há um célebre frontispício que representa o corpo do Estado constituído pelos sujeitos, enquanto a cabeça representa o soberano, que com uma mão segura a espada e com a outra a croça. Logo abaixo encontram-se os atributos fundamentais dos dois poderes, civil e eclesiástico.

<sup>7</sup> O Leviatã é uma “forma” que inspirou trabalhos como o de Foucault em sua investigação das forças que resistem à soberania: “*Lembrem-se do esquema do Leviatã: nesse esquema, o Leviatã enquanto homem fabricado, não é nada além da coagulação de certo número de individualidades separadas, que se encontram reunidas por certo número de elementos constitutivos do Estado. Mas no coração, ou melhor, na cabeça do Estado, existe algo que o constitui como tal, e esse algo é a soberania, que Hobbes diz ser justamente a alma do Leviatã. Então, mais do que colocar o problema da alma central, creio ser necessário tentar – é o que tentei fazer – estudar os corpos periféricos e múltiplos, esses corpos constituídos, pelos efeitos do poder, como sujeitos.*” FOUCAULT, Michel. “*Il faut défendre la société*”! Paris: Gallimard, Seuil, 1997. p. 26.

<sup>8</sup> HOBBS, Thomas. *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État Chrétien et civil*. Paris: Gallimard, 2000, p. 64.

*corpo político da república constitucional*”.<sup>9</sup> Assim Hardt e Negri afirmam que, além da concepção soberanista de organização política, também a concepção republicana encontra sua “forma” no Leviatã que ilustra a edição original da obra de Thomas Hobbes onde o corpo do soberano – o uno – é representado como a infinidade de corpos dos muitos. É importante assinalar que, originalmente, o Leviatã é um monstro bíblico<sup>10</sup> ao qual a tradição judaico-cristã deu várias interpretações: símbolo do caos, força do mal, oposição do homem à ordem divina. Hobbes deu ao monstro um destino oposto àquele proposto pelo livro da Gênese: para ele, o Leviatã é o monstro domado, é a multiplicidade social ordenada em um corpo político a partir do comando único que é o soberano. E essa ordenação é eugênica na medida em que torna monstruoso tudo aquilo que lhe escapa: a multidão e sua aparente desordem.

Eugenia significa que se você “*nasceu bem*”, será “*belo e bom*”. Assim Negri lembra o conceito que une o princípio do ser à ordem hierarquizada. Essa união constitui a trama metafísica da filosofia clássica. Ao ligar o princípio do ser à fundação da autoridade, a eugenia grega esconjura o surgimento intempestivo do “outro”: “*nobre de sangue, bom nascimento, causa constante de uma ordem hierárquica*”.<sup>11</sup> Não poderia irromper na *polis* aquele que interrompe a lógica que une o exercício do poder à origem do ser: o monstro. Em *Multidão*, Negri e Hardt aprofundam essa tradição filosófica e política ao colocar que a civilização ocidental uniu eugenia e finalismo, garantindo a ordem do mundo por origens e finalidades dadas: “*quem nasce bem governa bem*”.<sup>12</sup> Contudo, ao longo dos séculos, essa ordem aparentemente imutável foi abalada e interrompida por inúmeras guerras, insurreições e revoluções.

### 1.1. Vanguardas dos anos 20 aos 40

No caminho aberto pela concepção do Leviatã no século XVII, também os racismos e nacionalismos dos séculos XIX e XX confirmaram a eugenia clássica.

<sup>9</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão– Guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005, p. 192.

<sup>10</sup> Monstro representado na gravura de Gustave Doré, 1865.

<sup>11</sup> NEGRI, Antonio. “Il mostro politico. Nuda vita e potenza.” em *Desiderio del mostro – dal circo al laboratorio alla politica*. FADINI, Ubaldo, NEGRI, Antonio e WOLFE T., Charles (organizadores). Roma: Manifestolibri, 2001, p.179.

<sup>12</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. Cit.*, p. 254.

Constituiu-se desse modo uma tradição eugênica que, segundo Negri, nem a revolução humanista conseguiu afastar por conta de sua forma racional: “*A revolução humanista – e em geral o humanismo – repetiram assim, apesar deles, o conceito antigo do poder, visto que apesar de atacar os conteúdos, não renovaram a forma*”.<sup>13</sup> Renovação do conteúdo, mas manutenção da forma racionalmente hierárquica da soberania, seja ela monárquica, aristocrática ou popular. Negri coloca, pois, a racionalidade da antiguidade grega e a ordem da razão do período moderno num mesmo domínio eugênico que só é possível superar através de assombrosas insurgências.

Deixemos para trás a metáfora hobbesiana. O monstro reaparece pelas mãos de Marx sob os traços do desenvolvimento capitalista e das ciências burguesas que o legitimam com base na racionalidade. Marx apreende as dimensões abomináveis das técnicas de abstração do trabalho e de extração do valor que caracterizam o capitalismo industrial. Sistemáticamente excluído da cidade antiga, o monstro moderno agora investe metodicamente a racionalidade capitalista. A monstruosidade encontra-se na fria utopia da ciência burguesa, mas também na sofrida experiência da exploração do trabalho. Ora, “*nos identificamos sempre menos na ‘racionalidade’ do poder, sempre mais na ‘monstruosidade’ do sofrimento*” afirma Negri apontando as lutas contra a tradição eugênica formada pelo fascismo, pelo nazismo, pelo imperialismo e pelo colonialismo. Lutas que encontraram momentos expressivos nas “vanguardas” e nas “rupturas” estéticas ao longo do século XX, assim como nas “resistências” desse início de século XXI. Ao se afastarem da teologia e da biologia para aproximar-se da vida social e da arte-design, essas práticas configuram um intenso laboratório político de monstruosas experimentações estéticas do corpo social. “Monstruações” que transformam o corpo organicamente hierarquizado em carne novamente. Para iniciar, entre as táticas das vanguardas na Europa e no Brasil, encontramos miscigenações sociais, transgressões “ateológicas” e regurgitações antropófagas que sugerem um informe.

---

<sup>13</sup> NEGRI, Antonio, *op. cit.*, 181 p.

### 1.1.1. A eugenia e as ambigüidades da mestiçagem

Sabemos que há um forte viés eugênico na reflexão sociológica e política brasileira do século XIX e início do século XX. Como atualizou-se a união clássica entre eugenia e finalismo no Brasil pós-colonial e recém-republicano? Procuraremos desenvolver o que por Negri foi esboçado no contexto europeu, ou seja, o fato de que os nacionalismos e racismos dos séculos XIX e XX perpetuaram a eugenia clássica. Uma parcela considerável de nossas ciências sociais emergentes, assim como parte dos movimentos literários e artísticos que as acompanharam fornecendo-lhe uma configuração, se comprometeram com a criação de uma identidade nacional que, bem circunscrita em uma unidade transcendental, levasse inevitavelmente o país ao progresso. Podemos perceber certa continuidade de pensamento que vai de Euclides da Cunha com *Os Sertões*, de 1902, passa por Oliveira Vianna com *Populações Meridionais do Brasil*, de 1910 e chega a Paulo Prado com *Retrato do Brasil*, de 1928. Já Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala* de 1933, teve a iniciativa de desfazer o jogo racista da aliança entre o evolucionismo inglês e o positivismo francês que, ao dar suporte “científico” a uma suposta incompetência política, excluiu e continua a excluir sistematicamente grande parte da população brasileira da vida pública.

Não pretendemos resumir a obra desses autores, mas sugerir a linha que, respeitadas as diferenças, une aqueles que incessantemente procuraram afastar o monstro. *Os Sertões* é, por exemplo, um trágico relato da Guerra de Canudos (1896) por Euclides da Cunha, positivista e Republicano, formado em Engenharia Militar e Ciências Naturais. A descrição da campanha militar organizada para submeter um povoado sertanejo ao governo federal combina um vocabulário biológico ancorado no racismo científico e uma crença positivista na superioridade republicana. Da Cunha descreve a aspereza material do sertão e a rudeza cultural do sertanejo para demonstrar que Canudos não passa de uma anomalia geográfica e histórica, uma “*urbs monstruosa, de barro, definia bem a civitas sinistra do erro*”.<sup>14</sup> Fica então estarecido ao perceber como, ao longo das campanhas, o “erro” persiste em dobrar a razão contratualista através de táticas metamorfoseantes de uma população multiforme comandada por um líder

---

<sup>14</sup> DA CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1999. p. 201.

igualmente monstruoso.<sup>15</sup> Referindo-se aos antecedentes familiares e sociais de Antonio Conselheiro, Da Cunha chega a dar receita de como construir um monstro. A partir daí, desqualifica toda oposição à uníssona razão republicana e condena toda atividade política que não seja dirigida pelos bem nascidos.<sup>16</sup> Reprova moralmente o conjunto assombroso de 5000 casebres enfiados numa ruga da terra que se transformou em uma afronta à unidade nacional, um manifesto desprestígio à autoridade e às instituições, uma ameaça à soberania da Igreja e do Estado.<sup>17</sup> Cada derrota impingida às rígidas colunas militares pelos jagunços é efetivamente descrita como um retorno ao informe ou ao disforme<sup>18</sup>, ou seja, à ausência de forma ordenada hierarquicamente. Segundo o autor, a oposição à ordem provém biologicamente da mestiçagem típica do sertão, completamente distinta da pureza racial do litoral.<sup>19</sup> Da Cunha revela seu íntimo receio: se a miscigenação é sinônimo de instabilidade, como chegar ao equilíbrio necessário à construção da nação? A Campanha da Canudos seria a “*propaganda tenaz, contínua e persistente, que visa trazer para o nosso tempo e incorporar a nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários*”.<sup>20</sup> Enfim, enquanto Da Cunha, influenciado pelos critérios pseudo-científicos vigentes na época, vê na participação da população miscigenada na vida política um problema, nela

<sup>15</sup> “O evangelizador surgiu, monstruoso, mas autômato. Aquele dominador foi um títere. Agiu passivo, como uma sombra. Mas esta condensava o obscurantismo das três raças.” DA CUNHA, *op. cit.* p.179. Igualmente monstruoso é o templo que constrói: “Era sua obra-prima. Ali passava os dias, sobre os andaimos altos e bailéus bamboantes. O povo enxameando embaixo, na azáfama do transporte dos materiais, estremecia muitas vezes ao vê-lo passar, lentamente, sobre as tábuas flexuosas e oscilantes, impassível, sem um tremor no rosto bronzeado e rígido, feito uma cariátide errante sobre o edifício monstruoso.” DA CUNHA, Euclides. *Op. Cit.*, p. 214.

<sup>16</sup> O Estado têm o apoio da Igreja: ao receber a visita de missionários capuchinhos, Antonio Conselheiro diz que reconhecia a monarquia, mas não reconhece a república, ao que o capuchinho lhe responde: “a igreja [...] ensina que os poderes constituídos regem os povos em nome de Deus”. DA CUNHA, Euclides. *Op. Cit.*, p. 228.

<sup>17</sup> Ao chegar a Canudos, Euclides da Cunha assim descreve seu sistema de trincheiras: “[...] fojos tremendos que progredindo, regularmente intervalados, para todos os rumos, crivando a terra toda em roda de Canudos, semelhavam canhoneiras incontáveis de uma fortaleza monstruosa e sem muros.” *Ibid*, p. 331. Refere-se mais adiante a Canudos como uma “barricada monstruosa”, p. 367. Mais adiante ainda, comenta como a população dos arredores assistia aos últimos dias de Canudos dos “camarotes grosseiros do monstruoso anfiteatro”, p. 587. Por fim, ao ver passar uma criança desfigurada, conclui: “aquela velha carregava a criação mais monstruosa da campanha”. *Ibid*, p. 639.

<sup>18</sup> A derrota dos militares é assim descrita: “Eram uma multidão alvorotada sem coisa alguma recordando a força militar, que se decompusera, restando como elementos irredutíveis, homens atônitos e inúteis, e tendo agora, como preocupação exclusiva, evitarem o adversário que tão ansiosamente haviam procurado. [...] A expedição era agora aquilo; um bolo de homens, [...]” *Ibid*, p. 369.

<sup>19</sup> Um contraste: “a raça forte e íntegra abatida dentro de um quadrado de mestiços indefinidos e pusilânimes.” *Ibid*, p. 640.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 554.

vislumbramos a possibilidade de insurreição contra o nexos causal entre eugenia e teleologia. A potência da mestiçagem se insurge contra a sagrada aliança entre o racismo científico e a exclusão (ou inclusão por submissão) que dela decorre logicamente. Ao final da campanha, as dúvidas de Da Cunha sobre quem eram os verdadeiros bárbaros – os jagunços de Canudos ou os militares da República – são indicadoras dessa potência. Ao descrever as torturas a que foram submetidos os prisioneiros, Da Cunha exclama: “*tínhamos valentes que ansiavam por essas covardias repugnantes, tácita e explicitamente sancionadas pelos chefes militares. Apesar de três séculos de atraso, os sertanejos não lhes levavam a palma no estadear idênticas barbaridades*”.<sup>21</sup> A monstruosa civilização de Canudos resistiu até seu completo aniquilamento. Ao retornarem ao Rio de Janeiro, ex-combatentes de Canudos se instalaram em um morro ao qual deram o nome de “Morro da Favela”, lembrando-se do nome de uma planta daquela região.

Poucos anos depois de Da Cunha, Vianna<sup>22</sup> interroga-se se é possível que uma nação de população miscigenada e que um território com marcadas diferenças regionais possa manter a unidade necessária ao progresso. Assim como Da Cunha, deu crédito ao racismo científico embora tenha indicado uma “saída” para esse determinismo. Em *Populações Meridionais do Brasil*, de 1910, Vianna desenhou um quadro romântico onde o encontro de portugueses eugênicos com índias lânguidas e negras sedutoras produziu mestiços que se tornaram, por sua vez, parceiros dos lusitanos no processo de colonização aberto pelas Bandeiras. Faz, porém, uma distinção nada ingênua entre mestiços superiores e mestiços inferiores, onde o “branqueamento” surge como tábua de salvação para a nação emergente. O Brasil se desenvolveria graças aos matutos que povoam o Centro-Sul, os únicos capazes de aliar autoridade (cuja ausência leva à anarquia) e “unidade nacional” (cuja falta leva ao separatismo). Oliveira Vianna propõe um Estado autoritário e disciplinado, concentrado e unificado<sup>23</sup> às custas da exclusão de parte considerável de sua população – sertanejos e gaúchos – das decisões do governo federal. Traça um retrato primoroso da aristocracia territorial do centro-sul<sup>24</sup> com o objetivo de

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 598.

<sup>22</sup> VIANNA, Oliveira. *Populações Meridionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1918. Texto de 1910.

<sup>23</sup> “*Problema, como se vê, de estruturação e ossificação da nacionalidade: trata-se de dar, ao nosso agregado nacional, massa, forma, fibra, nervo, ossatura, caráter.*” VIANNA, Oliveira. *Op.cit.*, p. 1167.

<sup>24</sup> No Capítulo VI, “etnologia das classes rurais”.

demonstrar sua vocação para a liderança de modo a distinguir os colonos estáveis responsáveis pela organização social das hordas instáveis das bandeiras. Os primeiros senhores de terra são representantes da velha nobreza vicentista que não poupam “*esforços para limitar e concentrar nas suas mãos opulentas os privilégios políticos, de modo a fazê-los uma consequência da propriedade da terra*”.<sup>25</sup> Oliveira Vianna apresenta, através dos moradores portugueses do Rio de Janeiro, os primeiros argumentos contra os aristocratas territoriais e pelo direito de administrar a cidade: “[...] *alguns poucos dos mesmos cidadãos, filhos da terra, em prejuízo do bem comum da república, se têm introduzido a quererem ser perpetuamente os árbitros do magistrado dela*”.<sup>26</sup> Fica em evidência, a partir desse movimento social, a estreita correlação entre direito político e propriedade da terra, da qual a “ralé” está excluída. E, em seguida, entre propriedade da terra e cor da pele. A aristocracia territorial tinha efetivamente senso de classe e de raça. Por exemplo, com a descoberta do ouro e sua exploração no início do século XVIII, a aristocracia paulista, mineira e fluminense se misturou, mas elegeu os brancos emigrantes de Portugal de modo a gerar, segundo Vianna, arianos capazes de unir a pureza do caráter à pureza do sangue. Contrariamente aos emboabas, os mestiços são sistematicamente excluídos da posse do poder e da propriedade da terra, ocupando necessariamente posições subalternas na sociedade colonial. Seguindo os preceitos e preconceitos do racismo científico importado da Europa, Vianna distingue mestiços superiores ou eugênicos – onde as características físicas e psíquicas dos brancos prevaleceriam – dos mestiços inferiores. Apenas os primeiros, “*suscetíveis de arianização*”<sup>27</sup>, conquistam terras e, através dessa conquista, a ascensão social e o reconhecimento político. Oliveira Vianna afirma que os preconceitos de cor são “*admiráveis aparelhos seletivos*”<sup>28</sup> para evitar a ascensão às classes dirigentes dos mestiços inferiores pois estes estariam, segundo o autor, perigosamente propensos a atavismos étnicos. Desenvolve uma análise pretensamente científica sobre a desorganização moral, a desarmonia psicológica e o desequilíbrio funcional do mestiço inferior que vai legitimar a autoridade dos

---

<sup>25</sup> “*No Rio, de 1630 em diante, são excluídos do direito de voto os que moram no sertão, os mestres de açúcar, feitores e pessoas que vivem nos engenhos, os regulares, os taverneiros e os vendeiros. Só a fidalguia territorial pode exercer o direito eleitoral.*” *Ibid.*, p. 1000.

<sup>26</sup> Citação da representação dos lusitanos. *Ibid.*, p. 1001.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1007.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 1008.

líderes do centro-sul<sup>29</sup>, baseada em supostas qualidades inatas: “*virtudes pacíficas*”, “*tempera branda e cordata*”, “*espírito conservador e prudente*” e “*desamor às brutalidades da luta armada*”.<sup>30</sup> Estamos, pois, diante de mais um discurso – uma forma ou configuração – que, unindo a pureza da origem ao exercício do comando – eugenia e teleologia –, visa esconjurar o “monstro” do processo civilizatório brasileiro.

Para completar nossa breve reconstrução da eugenia que caracteriza o período pós-colonial e neo-republicano brasileiro, podemos abordar Paulo Prado<sup>31</sup> que também não esconde seu otimismo frente a um branqueamento da população brasileira. Prado descreve os três males brasileiros: o excesso sexual, a aventura do ouro travada por aventureiros, bandeirantes e colonizadores e, por fim, a inadequação de ideais tais como o romantismo importado da França de Rousseau e Hugo. Mas o que realmente o inquietava só vem a ser revelado em seu *post-scriptum*: é a questão da eugenia. Prado diferencia enfaticamente a mestiçagem brasileira do conflito racial norte-americano, assim como descarta cientificamente as idéias desenvolvidas por Gobineau sobre as desigualdades raciais, para enfim apontar o “nosso” monstro: o mestiço. Qual seria o lugar do mestiço na organização social e política brasileira? Segundo Prado, a solução para o país viria socialmente da “arianização”.<sup>32</sup> Politicamente, da guerra ou da revolução.

Nessa esquemática reconstituição da literatura evolucionista e positivista brasileira procuramos apreender a “tropicalização” da eugenia européia na construção do projeto de Estado-nação enquanto exclusão política do fruto da mestiçagem colonial, ou melhor, uma inclusão submissa que é totalmente funcional à organização dos mercados e à Razão do Estado que predomina até os anos 30. Em *Casa-Grande e Senzala*, de 1933, Gilberto Freyre lança um olhar original e positivo sobre a mestiçagem. Gilberto Freyre desmistifica, desde a raiz, a eugenia lusitana previamente afirmada por Oliveira Vianna. Não existia em Portugal nem tipo físico, nem cultura unificada: ondas nórdicas e mouras se enfrentaram e se confundiram naquelas terras dando origem a um português mestiço e, portanto, segundo Freyre, biológica e culturalmente propenso à

<sup>29</sup> No capítulo XIX, “Função política das populações do Centro-Sul”.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 1171.

<sup>31</sup> PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

<sup>32</sup> “O que se chama a arianização do habitante do Brasil é um fato de observação diária.” PRADO, Paulo, *op. cit.*, p. 89.

mobilidade, à miscibilidade e à aclimatabilidade. É um lusitano nada ariano que introduz no território brasileiro uma nova técnica econômica – a agricultura baseada na grande lavoura – e uma nova política social – aproveitamento do nativo como instrumento de trabalho e como matriz de família. O português mestiço funda desse modo um sistema aristocrático, escravocrata e patriarcal: a sociedade de casa-grande e senzala. O Brasil formou-se na mais total despreocupação dos colonizadores com relação à unidade ou pureza de raça.<sup>33</sup> Freyre critica abertamente aqueles que analisaram os males brasileiros por um viés cientificamente racial<sup>34</sup> e propõe uma análise a partir do antagonismo econômico, social e cultural entre mestres e escravos, apontando, contudo, para a mestiçagem como fenômeno de amortecimento ou conciliação de tal conflito. Com essa concepção inovadora da mestiçagem<sup>35</sup> nos afastamos do monstro teratologicamente classificado por Étienne Geoffroy Saint-Hilaire<sup>36</sup> na França e que, no Brasil, transformava-se no mestiço hierarquizado socialmente por Vianna e Prado, entre outros. Deixamos para trás os trágicos determinantes raciais que, segundo esses autores, nos predestinavam à desordem para finalmente encarar nossa responsabilidade: como enfrentar a perpetuação de ambíguas relações de dominação nos regimes modernos? Com efeito, Da Matta afirma que, em Freyre, a mestiçagem é uma poderosa metáfora da ambigüidade:

“foi a obra de Gilberto Freyre a que primeiro articulou essa história que todo brasileiro gosta de contar para ele mesmo, a saber: que somos uma cultura “mestiça” e “misturada”, um modo de falar que fica entre os conceitos (o de “raça” e o de “cultura”); o de negro e o de branco; o de casa e o de rua), costurando e,

<sup>33</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992. p. 29.

<sup>34</sup> “Pena, os que lamentam não sermos puros de raça nem o Brasil região de clima temperado o que logo descobrem naquela miséria e naquela inércia é o resultado dos coitos para sempre danados, de brancos com pretas, de portuguesas com índias. É da raça a inércia ou a indolência. Ou então é do clima, que só serve para o negro. E sentença de morte o brasileiro porque é mestiço e o Brasil porque está em grande parte em zona de clima quente.” Freyre, *op. cit.* pp. 34 e 35. Quando aborda, por exemplo, a eugenia paulista, o faz em termos sociais e culturais e não raciais. Seria a policultura e os saudáveis hábitos alimentares dela decorrentes os responsáveis *pela* “maior eficiência” e “mais alta eugenia do paulista.” Freyre, *op. cit.* p. 32.

<sup>35</sup> COCCO, Giuseppe e NEGRI, Antonio. *Biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 147: “Freyre substitui a raça pela cultura e, derrubando completamente a avaliação negativa do mestiço como ‘sub-raça’, lança as bases da construção do mito da democracia racial. Um mito que mais tarde se transformará em ideologia oficial.” Ora, “no Brasil é justamente na gestão da mestiçagem que o bloco biopolítico se reproduz com impressionante continuidade [...]”

<sup>36</sup> ANCEP, Pierre. “Teratologia, ovvero scienza dei mostri. Il lavoro di Geoffroy Saint-Hilaire” em *Desiderio del mostro – dal circo al laboratorio alla politica*. FADINI, Ubaldo, NEGRI, Antonio e WOLFE T., Charles (organizadores). Roma: Manifestolibri, 2001.

como dona Flor, preferindo não escolher – ficando ambígua e criativamente com os dois”.<sup>37</sup>

Como “funciona” a mestiçagem? Em *Sobrados e Mucambos*, Freyre descreve como, na transição de uma sociedade de casa-grande e senzala para uma sociedade de sobrados e mucambos, “raça, classe e região”<sup>38</sup> interpenetram-se “à brasileira”, ou seja, sob o signo da ambigüidade. O agenciamento desses elementos teria tido um efeito democratizador frente à rigidez aristocrática do sistema. Em termos metafóricos, pode-se dizer que o engenho abriu-se em numerosas ruas, a casa-grande comprimiu-se no sobrado, a senzala tornou-se mucambo e a capela ergueu-se como catedral na praça central da cidade. O processo social e político engendrou uma nova configuração espacial e uma infinidade de circulações. Freyre afirma que houve efetivamente, na transição do rural para o urbano, flutuação de conteúdo<sup>39</sup>, mas permanência da forma patriarcal da sociedade brasileira.<sup>40</sup> Não desaparecem as figuras *senhoris* ou “superiores”, apenas variam de acordo com os conteúdos de raça, classe e região: senhor de engenho de açúcar do Norte ou de café do Sul, fidalgo de sobrados do litoral, estancieiro do interior ou bacharel da capital. As variações indicam a plasticidade do sistema. Contudo, o indivíduo que pertence à raça branca e ao sexo masculino é um “bem-nascido” ao qual é destinada necessariamente uma “boa situação” na sociedade<sup>41</sup>, comprovando desse modo a continuidade da forma patriarcal num flexível jogo social.

<sup>37</sup> DA MATTA, Roberto. *Dez anos depois: em torno da originalidade de Gilberto Freyre*. Artigo que retoma idéias anteriormente publicadas no Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais, BIB, Rio de Janeiro, n. 24, 1987. As idéias colocados nesse artigo de DA MATTA, sobretudo no que diz respeito ao modo peculiar de separação entre dados biológicos e aspectos culturais da sociedade brasileira nos foram fundamentais para a nossa rápida abordagem de Gilberto Freyre.

<sup>38</sup> FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos* (capítulo “raça, classe e região”). São Paulo: Global, 2003.

<sup>39</sup> A propósito das “flutuações”, lembremos do romance de *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antonio de Almeida. Publicado anonimamente em 1852 foi fruto de diversas análises. Em 1970, Antonio Candido propõe sua “Dialética da malandragem” onde analisa as oscilações dos personagens de *Memórias* entre os hemisférios da ordem e da desordem, segundo o ritmo geral característico da sociedade brasileira. Essa fluidez de situações e valores sociais constituiria, segundo Antonio Candido, uma das dimensões mais fecundas do nosso universo cultural. Antonio Candido, “Dialética da Malandragem” em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, S. Paulo, 1970, nº 8. p. 342.

<sup>40</sup> Lembremo-nos de que Negri também considera que, da Antiguidade à Modernidade, houve renovação do conteúdo, mas manutenção da forma racional da soberania seja ela monárquica, aristocrática, ou popular.

<sup>41</sup> FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: editora Global, 2003. p. 509.

Comentarista otimista de nossa sociedade, Freyre não deixa de constatar que, à inglesa ou à francesa, a re-europeização do Brasil promovida pela urbanização acentua as formas de opressão de escravos por senhores, de pobres por ricos, de africanos, indígenas e seus descendentes por aqueles que, identificando-se mais diretamente com a cultura européia, absorveriam mais facilmente o processo de modernização. Nas cidades, expressões caracteristicamente brasileiras foram rapidamente substituídas por similares europeus: já não se ouviam as modinhas cantadas nas serenatas de rua, pois foram preteridas por música francesa ou italiana; já não se apreciavam os doces mestiços preparados nas cozinhas, pois eram considerados grosseiros para o fino paladar burguês. As camadas pobres foram as que mais sofreram com a intolerância às diferenças: sua opressão – articulada em conjunto pelas câmaras municipais, pelo poder judicial e pela polícia – foi freqüentemente aplaudida pelos meios de comunicação da época.<sup>42</sup> Proibiu rigorosamente nas ruas a circulação em trajés rústicos, assim como a montaria em cavalos de carga. Castigou-se severamente o porte por parte dos escravos de jóias ou armas, pois essas seriam insígnias das classes dominantes. Perseguiu-se violentamente os populares banhos nus assim como as danças, os batuques e os cultos que aliviavam os dias dos escravos. A repressão ganhou contorno político e adotou força policial: Freyre assinala que as inúmeras insurreições do século XIX decorreram da proibição de “*modo tão simplistamente policial de expansões de fervor religioso e de ardor recreativo às maneiras de suas velhas tradições e de velhos costumes de [...] cultura materna*”.<sup>43</sup> Enfim, a modernização brasileira do século XIX ao XX, afastando-se do primado lusitano, deu-se às custas da exclusão das culturas e modos de vida mestiços do seio das cidades. Podemos afirmar que *Os Sertões* de Euclides da Cunha, relato de campanha militar que adquiriu ao longo do caminho ares de manual de táticas que resistem à forma nacional, ressoou até encontrar em *Casa Grande e Senzala* e em *Sobrados e Mucambos* de Gilberto Freyre uma formulação teórica potente para a mestiçagem brasileira. Propomos, através da experimentação que Georges Bataille empreendeu entre etnologia e arte em *Documents*, fazer uma passagem dos primórdios das ciências sociais no Brasil – a

---

<sup>42</sup> Freyre menciona na página 515 a perseguição do maracatu dos “pretinhos do Rosário” pela polícia provincial, perseguição aprovada pelo Diário de Pernambuco, em 1856.

<sup>43</sup> FREYRE, *op. cit.* p. 513.

mestiçagem como flutuação da forma nacional *versus* eugenia – para as vanguardas artísticas – o informe como transgressão à figura humana *versus* tomismo – desse mesmo período na Europa. A experiência de Bataille se dá num contexto de agitação cultural (diferentes “ismos”: cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo e canibalismo) em uma Europa abalada internamente pela 1ª Guerra Mundial e às voltas com aventuras arqueológicas e etnográficas<sup>44</sup> (descoberta das artes pré-histórica e africana).

### 1.1.2. O Tomismo e as transgressões “ateológicas”

Em *A semelhança informe*, Didi-Huberman parodia Foucault<sup>45</sup> e afirma que “a forma e a transgressão devem uma à outra a densidade de seu ser”.<sup>46</sup> Como transgredir a forma? Que forma? Didi-Huberman analisa o trabalho de Georges Bataille na revista francesa de arte e etnografia *Documents*.<sup>47</sup> Diretor da revista entre 1929 e 1930, o que Bataille procurou transgredir era uma tese que exigia que cada coisa tinha sua forma. Transgredir a forma não significava evitar as formas – no sentido de produzir “não-formas” –, mas se engajar em um “trabalho das formas”: colocando em atrito processos e resultados, relações lábis e termos fixos, aberturas concretas e fechos abstratos, insubordinações materiais e subordinações à idéia, Bataille procurou um informe que não é o contrário da forma, mas uma contínua transgressão da forma. Que forma? A forma por ele denominada “figura humana”.

Bataille empreendeu uma reflexão crítica sobre a relação da forma e da semelhança, e em particular sobre o antropomorfismo. Atacou o que considerava duas execráveis vulgaridades: a do senso comum e a do tomismo<sup>48</sup> enquanto centro da metafísica ocidental. Para São Tomás de Aquino<sup>49</sup> “a semelhança é

<sup>44</sup> NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 18.

<sup>45</sup> FOUCAULT, Michel. “Préface à la transgression” em *Critique* XIX, 1963, n. 195-196, p. 755: “La limite et la transgression se doivent l’une à l’autre la densité de leur être”.

<sup>46</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 2003, p. 20.

<sup>47</sup> BATAILLE, Georges. *Documents*. NOËL, Bernard (org.). Paris: Mercure de France et Gallimard, 1968.

<sup>48</sup> Doutrina escolástica de São Tomás de Aquino, teólogo italiano (1224-1274), adotada oficialmente pela Igreja Católica.

<sup>49</sup> São Tomás de Aquino não foi o primeiro teólogo a refletir sobre o estatuto, o significado e as funções da imagem. A Idade Média conheceu inúmeras especulações teóricas, entre elas a iconoclastia que desperta a questão da semelhança. Por exemplo: diante da impossibilidade de

*compreendida segundo a conveniência na forma (secundum convenientiam in forma)”, é uma aequiformitas, uma “igualdade de forma”. Com efeito, em iluminuras medievais, vemos pai e filho com o mesmo rosto (anexo 4, figura 1), transcendência e antropomorfismo, ideal e evidência, senso metafísico e senso comum encontram-se inextricavelmente reunidos e eram todos combatidos por Bataille, tidos como “vulgaridades”. À Suma Teológica de São Tomás de Aquino, contrapôs sua prática “ateológica” para demonstrar que: por um lado, a semelhança tem uma estrutura de mito, pois não se trata de uma semelhança natural ou imanente (nesse caso, Caïn se assemelharia ao pai Adão ou ao irmão Abel), mas de uma semelhança sobrenatural ou transcendente, ou seja, o homem assemelha-se a Deus; por outro, a semelhança tem uma estrutura de tabu. Com efeito, a semelhança do homem a Deus era garantida pela interdição de tocar a árvore do conhecimento do Bem e do Mal. Uma vez ignorada a proibição, o homem perde a semelhança com Deus, a igualdade de forma torna-se inatingível gerando uma hierarquia intransponível entre o modelo e a cópia: o homem passa a vagar pelo mundo material como numa “região de dessemelhança”. A impotência de assemelhar-se a Deus foi subvertida por Bataille em uma dessemelhança radical obtida pela transgressão da figura humana.*

Reivindicando essa semelhança informe que Bataille empreendeu, com uma cruel alegria, seu trabalho de desconstrução mítica, invertendo a hierarquia entre o modelo e a cópia, subvertendo as relações do “alto” e do “baixo”, renunciando a todo mito de origem assim como a toda esperança de final redentor, quebrando o tabu do toque sobre o qual o mito cristão da semelhança se construiu. Como apreender o tabu fundamental? A semelhança se baseia em uma distância ontológica: o retrato “se assemelha” ao retratado justamente porque não possui a substância do retratado, porque enquanto cópia não se encontra no mesmo “lugar” hierárquico que o seu modelo. A conformidade ideal repudia a co-materialidade real. Na expressão “conveniente” da escolástica (cristã e aristotélica, mítica e metafísica) da semelhança, a matéria não deve tocar a forma. Deus gera efetivamente um filho homem através de Maria, mas sua virgindade assinala que

---

termos uma intuição fiel da divindade, os escritos do Pseudo-Dionísio Areopagita (final do século V, início do séc. VI) recomendam o uso de símbolos dessemelhantes provocando imediatamente uma dialética da anagogia entre a beleza do celeste e a crueza do terrestre. LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura – textos essenciais. Volume 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Rio de Janeiro: editora 34, 2004.

forma e matéria não se tocaram efetivamente. Bataille resgatou as semelhanças inconvenientes “rasgando” o tabu do contato.

Uma vez apresentada a tese tomista, Didi-Huberman dissecou os inúmeros processos empreendidos por Bataille de transgressão à essa forma entendida como semelhança fazendo com que conceitos, palavras e “aspectos”, normalmente separados pela “conveniência”, se toquem. A transgressão pelo toque abre os conceitos, as palavras e os aspectos. O que significa abrir os aspectos? Enquanto o conceito idealista-tomista, por exemplo, é rasgado pelo contato excessivo entre a cópia e o modelo, enquanto a palavra conveniente é rasgada no contato excessivo entre dois epítetos contraditórios, os aspectos são rasgados no contato excessivo entre imagens heterogêneas, mas apresentadas como similares: “*em todo caso, é a substancialidade, a estabilidade dos conceitos, das palavras e dos aspectos que se será atingida, aberta, decomposta.*” Ora, na medida em que a principal forma visual dessa substancialidade é o antropomorfismo, transgredir a forma significa transgredir o antropomorfismo. Rasgar a substancialidade significa privilegiar as relações e não os termos, construir outro modo de conhecimento, por contato! A transgressão é um *gai savoir visuel*, uma heurística das relações visuais onde reina disparate, discórdia e inconveniência, irredutíveis a uma pura diferença, pois sempre recriados nas diversas maneiras de tocar e atingir o antropomorfismo.

Bataille iniciou seu trabalho zombando do antropomorfismo ao colocar lado a lado a “figura humana” burguesa de noivos vestidos para a cerimônia matrimonial (anexo 4, figura 2) e a “figura humana” selvagem em toda sua generosa nudez frontal (anexo 4, figura 3). Do escárnio passou à crueldade, impondo o contato entre a mesma imagem do pudico casamento provinciano e um perturbador rito de iniciação (anexo 4, figura 4). A decomposição do antropomorfismo prosseguiu com a desproporção, procedimento que iria além do deboche proposto no artigo sobre a “figura humana”, em seu aspecto coletivo e ritual, para apreendê-la em seu aspecto corporal e orgânico mais sórdido. A foto de uma boca aberta (anexo 4, figura 5) provocava uma tal aproximação que revelava o “*fundo das coisas, o avesso da face, do rosto, [...] o mais informe*”.<sup>50</sup> Em seguida, três fotos de Boiffard (“*le gros orteil*”) ofereciam ao dedo do pé o que era normalmente privilégio dos rostos: retrato de dimensões generosas,

<sup>50</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 62. Frase de Lacan que, embora não explicita, parece se referir ao “informe” de Bataille.

enquadramento elaborado e fundo preto (anexo 4, figura 6). A polaridade do alto e do baixo, do nobre e do ignóbil ficava gritante nesse “*gros plan*” que não se reduzia a um detalhe: assim como no provérbio “reconhecemos o leão por sua unha”, aqui podemos deduzir o todo (a “figura humana”) através da visão da parte (a unha). Sempre distinguindo duas maneiras antitéticas de abordar as coisas visuais, pela conveniência do gosto ou pela violência do desejo, Bataille considerava que impor um grande dedo do pé no seio de uma revista de arte subvertia a estética clássica em geral. No espaço urbano, considerava a arquitetura clássica como a “figura humana” ou “fisionomia oficial” das sociedades ocidentais. Toda prática artística – do retrato humano ao artefato urbano, passando pelo design – tem uma “fisionomia oficial”. Em *Documents*, foram mostradas as falhas concretas que tornavam todo constructo perecível (anexo 4, figura 7): o orgânico desmente o arquitetural.

Bataille prosseguiu seu trabalho colocando em contato o corte como procedimento ou sacrifício (anexo 4, figura 8) e o corte como representação ou artifício (anexo 4, figura 9) de modo a apontar uma analogia cruel entre a exposição (*étalage*) espetacular das pernas das bailarinas parcialmente escondidas pelas cortinas do palco e o talho (*étal*) dos membros inferiores de animais realizados por açougueiros. Na contraposição entre o corte orgânico e o corte ótico, Bataille estabeleceu um paralelo entre a arte da crueldade e crueldade da arte, e assim apreender a sedução exercida pelos ritos de sacrifício, “*sedução obscura ligada à essa desfiguração, a esse ‘desmentido violento’ – e portanto a essa verdade – da “figura humana”*”. O órgão dessa sedução: o olho. Bataille provocou situações cada vez mais “irritantes” como o olho tocado, olho cortado (em *Cão Andaluz* de Buñuel e Dalí, anexo 5, figura 10a e 10b), olho retirado do rosto<sup>51</sup> (anexo 5, figura 11) ou olho devorado como uma “guloseima canibal”. Bataille expôs a contradição entre o caráter ocidental<sup>52</sup> do tabu de comer os olhos de animais e a incorporação das semelhanças encontradas em lendas indígenas, segundo as quais quem come os olhos de uma ave de vista aguda passa a ter vista aguda.

<sup>51</sup> BATAILLE, Georges. *Histoire de l’oeil* (1928), em *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1970-1988.

<sup>52</sup> Ocidental e, portanto, etnocêntrico, “branco”, não universal.

Até aqui apresentamos os processos “ateológicos” de escárnio, desproporção, desmentido, corte e incorporação. A forma também produz seu semelhante: “*O semelhante produz seu semelhante: no que diz respeito à “Figura humana”, entramos no domínio da efigie, do retrato, da máscara*”<sup>53</sup> (anexo 5, figura 12). As efigies de F. X. Messerschmidt (anexo 5, figura 13) exploram, por exemplo, as formas sintomáticas da deformação do rosto humano – gritos, bocejos, caretas –, onde o patético e o morfológico decompõem toda a retórica clássica da “expressão das emoções”. Messerschmidt traz excesso e exageração orgânica que decompõem a “figura humana”. Já as máscaras de couro dos rituais sadomasoquistas (anexo 5, figura 14) incorporam o semelhante: ao cobrir a pele humana, o couro animal devora, digere e faz desaparecer a “figura humana” modificando desse modo o estatuto ontológico de uma humanidade pensada à semelhança de Deus. Uma mulher com máscara de couro destitui a “figura divina”. A decomposição do antropomorfismo tradicional requer a decomposição do antropomorfismo divino e nos leva a compreender a dimensão “ateológica” do trabalho crítico de Bataille. A máscara é “*o caos tornado carne*” que se opõe à ordem idealizada na forma. A semelhança é destituída pela máscara e também tornada “coisa”: máscaras africanas (anexo 5, figura 15), pedras antropomórficas (anexo 5, figura 16), *O Primeiro Homem* de Brancusi (anexo 5, figura 17), cabeça-troféu do Equador (anexo 5, figura 18) e uma massiva escultura grega da Ásia Menor com o rosto completamente corroído pelo tempo (anexo 5, figura 19) são exemplos desses processos. Em *Documents*, encontramos uma noção extensiva e radical da máscara, ou melhor, dos tipos de relações que esse objeto implica. No artigo “Cabeças e crânios”, Bataille colocou lado a lado o retrato de uma européia obesa (anexo 5, figura 20) e uma máscara mortuária (anexo 5, figura 21) provocando, desse modo, um “irritante” contraste entre o olho vivo da mulher e as pálpebras costuradas da máscara, entre a pele branca e o couro curtido, entre a sobra e a ausência de carne, entre a suprema “cabeça de vida” e a extrema “cabeça de morte” (anexo 5, figura 22), um contato que evidenciava o trabalho fúnebre que mina, consome, escava toda vida. Estabeleceu um conflito entre a descarnadura que revelam ossos e crânios e seu embrulhamento (*enveloppement*) por peles. Máscaras de couro, rostos invadidos por sua própria carne e disfarces

<sup>53</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 89.

de carnaval (anexo 6, figura 23) são processos de opacificação ou revestimento mortífero, trágico ou grotesco, da “figura humana”. De modo semelhante, os embrulhamentos de passarelas por camelôs no Rio de Janeiro mencionados anteriormente são opacificação ou revestimento mortífero, trágico ou grotesco, da “forma urbana”.

Esses processos se estendem ao corpo humano no esfolamento. Ao descrever os *Massacres* (anexo 6, figura 24) estabelecendo uma relação entre o homem despedaçado da pintura de Antoine Caron (dissecado fisicamente) e o homem que procura ver seu interior (anatomizado psicologicamente), Michel Leiris renovou o olhar moderno sobre as pinturas renascentistas introduzindo reflexões psicanalíticas instigantes. Por ocasião de uma grande exposição de arte pré-colombiana, Bataille descreveu rituais “felizes” de esfolamentos humanos no México com uma crueldade alegre. Entre saber da violência e violência do saber, a imagem *Sacrifício por extração do coração* (anexo 6, figura 25 e 26) – abertura visual do interior dos corpos no ritual asteca – representava “o ato da mais extrema violência do homem ao seu semelhante, ou seja, de sua própria ‘figura humana’, à sua própria condição de semelhança.”<sup>54</sup> A “figura humana” era literalmente aberta, esmagada como uma massa sem forma, aglutinada ao rosto do sacerdote asteca, vestida e finalmente devorada por ele: o corpo esfolado é incorporado pelo sacerdote. Da abertura à incorporação, Bataille abordava o informe que, mais uma vez, não qualificava os termos, mas as relações.

Com efeito, as montagens figurativas de Bataille exigiam uma colocação em movimento das formas (*mise en mouvement des formes*) que constituía o grande desmonte teórico de todas as noções tradicionais da forma, da semelhança e do antropomorfismo. O informe qualificava certo poder das formas de se deformar sempre, de passar do semelhante ao dessemelhante através da abertura, esmagamento, aglutinação e incorporação por contato ou devoração tal como vimos no sacrifício asteca. A forma não era negada, mas rebaixada, privada daquele secular privilégio ontológico que Bataille atribuía a todo pensamento que exige “que cada coisa tenha sua forma”.<sup>55</sup> Se a forma não era critério de uma identidade ou substancialidade, o informe também não deveria ser critério de alteridade, ou seja, ele era apenas outra coisa que a “figura humana”. O informe

<sup>54</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>55</sup> BATAILLE, Georges, “Informe” em *Documents*, 1929, n° 7, p. 382.

era o paradoxo segundo o qual esse corpo aberto, esmagado, aglutinado e devorado apontava o possível destino de nossa própria semelhança.

Os exemplos mais precisos do antropomorfismo atingido pelos poderes do informe se encontram nas pranchas de teratologia humana do século XVIII (anexo 6, figuras 27 e 28) intituladas *Desvios da natureza*. O monstro provocava admiração e terror na medida em que não era o “outro” absoluto da “figura humana”, mas sua própria ameaça interna. Bataille assim abordava a ocorrência de gêmeos siameses: “*Porque ela foi uma semelhança materialmente realizada – uma semelhança incorporada – a identidade dupla e admirável dos gêmeos tornou-se a conglomeração de um único corpo monstruoso, um corpo de siameses. Tornando-se aderência, a semelhança se encarnava e se consagrava ao excesso, à monstruosidade, à morte (‘eles morreram nascendo’)*.”<sup>56</sup> A semelhança foi tão forte que a “figura humana” se afastou dela mesma. O informe de Bataille procedeu por mutilações e multiplicações, privações e exuberâncias, castrações e conglomerações orgânicas: um trabalho das formas.

O informe de Bataille era uma alteridade – o monstro como oposto dialético da regularidade clássica –, mas não era apenas isso. Era um esmagamento, mas não era apenas isso. Era abertura, era afastamento, era desvio do antropomorfismo idealizado. *Documents* conjugava o interesse pelo trabalho científico do passado com o trabalho artístico daquele momento. Em contraste com o mundo do sonho formalizado pelos surrealistas, apresentava a “materialidade realista” dos corpos de Picasso (anexo 6, figuras 29 e 30) ou das cabeças de Hans Arp (anexo 6, figura 31) que, segundo Michel Leiris, “*tornam tudo quase semelhante a tudo*”<sup>57</sup>, ou seja, uniam um excesso de semelhança a um processo de desfiguração. A propósito dos *Retratos* de Miró (anexo 6, figura 32), Leiris assinalava a combinação paradoxal de liquefação – fuga mole da substância, evaporação implacável das estruturas resultante do esmagamento – e petrificação. Referindo-se ao mesmo quadro, Bataille apontava a decomposição do rosto submetido a fenômenos de desaparecimentos e irrupções que produzem um lugar: o esmagamento podia ser definido como o devir-lugar da “figura humana”.

A “figura humana” encontrava-se submetida ao poder do lugar. O desastre ocorria em um “espaço” que Bataille definia como “*poder do lugar*” ou como “*a*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 147.

*própria capacidade do informe, a capacidade de desproporção, de corte, de devoração, de massificação, de esfoladura e, enfim, de esmagamento, onde toda 'figura humana' se consagra ao desastre, ao desmentido, à verdade sintomática de sua perturbadora fragilidade.*"<sup>58</sup> Para abordar esse espaço como potência do informe, nos foi oferecida uma imagem simultaneamente aquosa e petrificada – o rio Sena durante o inverno 1870-1871 – e três artigos: um primeiro sobre a *Débâcle* que significa derretimento súbito do gelo que cobre um rio mas também debandada, um segundo sobre o cuspe e um terceiro sobre o informe. Partindo de polaridades já exploradas por Bataille – o alto e o baixo do corpo –, Michel Leiris evocou a posição paradoxal da boca no corpo humano: lugar da palavra e do amor responsável pela idealização da “figura humana”, a boca é também o lugar por onde o cuspe é expelido. O nobre rosto-palavra-idéia torna-se ignóbil buraco-excreção-lixo. “*Por sua inconsistência, seus contornos indefinidos, a imprecisão relativa de sua cor, sua humidade*”<sup>59</sup>, o cuspe é um informe liame que provoca o rebaixamento da “figura humana” e torna evidente o papel do contato em todos os jogos de dessemelhanças informes aqui apresentados. Com efeito, assim como o cuspe<sup>60</sup> atinge a “figura humana”, o informe de Bataille transgrediu o tabu do toque<sup>61</sup>, pois “*seria para os conceitos tradicionais de imagem e semelhança o que uma projeção aviltante de matérias humorais (de humor orgânicas) pode ser no rosto do Europeu*”.<sup>62</sup>

Apresentamos aqui algumas das experimentações empreendidas por Bataille na revista *Documents* em seu intuito de transgredir a “figura humana” tal como a teologia idealizou e tal como o estetismo, o formalismo e o modernismo

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>59</sup> BATAILLE, Georges. “Informe” em *Documents*, 1929, nº 7, p. 382.

<sup>60</sup> Didi-Huberman relativiza, contudo, o aspecto ignóbil do cuspe apontando que, em outros tempos e culturas, o cuspe é considerado como um bálsamo para curar feridas entre outras qualidades. p. 157.

<sup>61</sup> Nesse sentido, contra as seculares idealizações de que foi objeto a “figura humana”, o informe é um sacrilégio que funciona não apenas como a transgressão de um tabu do toque, mas como “*uma estranha transgressão do próprio toque, sua própria vocação de sacrifício*”. A imagem informe, “animada” por excelência, em *Documents*: E. Lotar, nos abatedouros da Villette, artigo “abatedouro” de Bataille: “*Eis a imagem por excelência 'do resíduo supremo', o monte informe do que foi animado, depois sacrificada* (Didi-Huberman). Didi-Huberman conclui assim a segunda parte do livro: “*compreendemos então que o informe procede também, e talvez, sobretudo, de uma colocação em movimento de nosso próprio desejo de mirar face a face o que decompõe a – nossa – 'Figura humana'. Uma colocação em movimento de nosso desejo de olhar em face, pelo menos acidentalmente, e numa proximidade tão forte que confina ao toque, nosso próprio luto da 'figura humana'*”.

<sup>62</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 158.

desenvolveram. O informe não é apenas uma antítese da figura humana, mas uma contínua experimentação da forma, por contato e contaminação.

### 1.1.3. O Modernismo e a irrupção da Antropofagia

Se a relação das práticas “ateológicas” de Georges Bataille com o tomismo – e com o estetismo, o formalismo e o modernismo que dele decorrem – foi, como Didi-Huberman assinalou, de transgressão, como qualificar a relação que a antropofagia teve com o Modernismo? A Antropofagia irrompeu<sup>63</sup> no modernismo – movimento que buscava no passado as raízes da nação para construir seu futuro – apontando os paradoxos da construção moderna. Podemos iniciar nossa reflexão prolongando o trabalho de Didi-Huberman em termos de análise de revistas ligadas ao movimento brasileiro desencadeado pela Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo em 1922 (anexo 7). Da revista *Klaxon*<sup>64</sup>, destacamos o enorme “A” situado no centro da capa que, como uma boca escancarada no meio do rosto, já anunciava o desejo de devoração. Da *Revista de Antropofagia*<sup>65</sup>, não é possível ignorar o desenho *Abaporu* (“o que come”) de Tarsila do Amaral que acompanha o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. E, deste mesmo *Abaporu*, não é possível ignorar a desproporção entre os tamanhos da cabeça e do pé que nos remete imediatamente ao *Le Gros Orteil* (o dedão do pé, em fotografia de J.A. Boiffard) acompanhado de texto de Bataille na revista *Documents*<sup>66</sup>. *Abaporu* é de 1928, *Le Gros Orteil* é de 1930: a semelhança não vai muito longe pois, enquanto a imagem de Boiffard e o texto de Bataille enfatizam a sedução do “baixo”, a imagem de Tarsila e o texto de Oswald assinalam simplesmente outras experiências da mente e outras perspectivas do corpo. Augusto de Campos considera que a *Revista de Antropofagia* e o *Manifesto Antropófago* tiveram como antecessores a revista *Cannibale* e o *Manifeste*

<sup>63</sup> Como o próprio Oswald de Andrade enfatizou, a antropofagia foi um “*lancinante divisor de águas*”. ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: São Paulo: Editora Globo, 2000, p. 95.

<sup>64</sup> A revista *Klaxon* teve nove números entre maio de 1922 e janeiro de 1923, e foi reeditada em 1972.

<sup>65</sup> Em sua 1ª denteição, a *Revista de Antropofagia* teve dez números de maio de 1928 a fevereiro de 1929 enquanto a 2ª, no “*Diário de São Paulo*”, teve dezesseis páginas publicadas entre 17 de março a 1º de agosto de 1929. A *Revista de Antropofagia* foi reeditada em 1975 com prefácio de Augusto de Campos.

<sup>66</sup> BATAILLE, Georges. *Documents*. NOËL, Bernard (org.) Paris: Mercure de France, Galimard, 1968.

*Cannibal* de Francis Picabia, mas se junta a Benedito Nunes<sup>67</sup> para criticar aqueles que procuraram reduzir a “antropofagia” brasileira ao “canibalismo” europeu, de inspiração dada-futurista.

Diferentemente pois do canibalismo, o desafio que o Modernismo se propôs era aquele de pensar, nas letras e nas artes, o Brasil que se modernizava através do desenvolvimento dos transportes, da proliferação das indústrias e do crescimento de suas cidades. O movimento promoveu a Semana Moderna de 1922, o *Manifesto Pau Brasil* de 1924, e uma primeira “dentição” da Revista de Antropofagia que, segundo Augusto de Campos, mais se assemelhava a um avestruz – “*ave de appetite onívoro e estômago complacente*”<sup>68</sup> – por abrigar, sem indigestão, tendências das mais variadas. Até que um primeiro conflito surgiu, provocando uma “dentição” bem mais agressiva. Enquanto o grupo nacionalista e nativista *Verdamarelo* (1926-1929) valorizava as raízes profundas de uma cultura brasileira adequada ao projeto desenvolvimentista e autodesignava-se como anta, os antropófagos elaboraram seu *Manifesto Antropófago* (1928) e reivindicaram o tamanduá<sup>69</sup> que engole formigas embora elas lhe queimem a língua. Um dos motivos da discórdia: o índio. Enquanto os *Verdamarelos* fizeram do índio sem existência carnal um mito primitivo de “homem natural” que inspira a unidade do espírito nacional, Oswald de Andrade fez emergir em seu manifesto a corporeidade do índio antropófago. Nascia então um inquietante indianismo às avessas.<sup>70</sup> Um segundo conflito tomou a forma de crítica feroz aos modernistas que tomaram o rumo da academia. Já no *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald declamava: “*contra o gabinetismo, a prática culta da vida que se aninha no Brasil Doutor*”. Nem Mário de Andrade se salvou. É nesta fase que a revista ganhou, nos dizeres de Augusto de Campos, uma “*dinamicidade comunicativa*”:

<sup>67</sup> NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

<sup>68</sup> CAMPOS, Augusto de. Introdução à reedição da Revista de Antropofagia, 1975. [http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/artigos\\_01.html](http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/artigos_01.html).

<sup>69</sup> Augusto de Campos cita os “antropófagos” em sua introdução à reedição em 1975 da Revista de Antropofagia: “*Não queremos anta, queremos tamanduá. O nosso bicho é o tamanduá bandeira. Nossa bandeira é o tamanduá. Ele enterra a língua na terra, para chupar o tutano da terra. As formigas grudam na língua dele, mordendo, queimando. Ele engole as formigas.*”

<sup>70</sup> O índio no *Manifesto Antropófago*: “*Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.*” E, mais adiante: “*Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.*”

“Transferindo-se para a página de jornal, a Revista de Antropofagia só aparentemente empobreceu... Ganhou dinamicidade comunicativa. A linguagem simultânea e descontínua dos noticiários de jornal foi explorada ao máximo. Slogans, anúncios, notas curtas, a-pedidos, citações e poemas rodeiam um ou outro artigo doutrinário, fazendo de cada página, de ponta a ponta, uma caixa de surpresas, onde espoucam granadas verbais de todos os cantos. Um contrajornal dentro do jornal.”<sup>71</sup>

Em sua introdução à *Utopia Antropofágica*, Benedito Nunes assinala que “os aforismos do Manifesto Antropófago misturam, numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às idéias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica”.<sup>72</sup> Trata-se, como veremos mais adiante, de “misturas” muito semelhantes aqueles que Dostoiévski utilizou em sua obra, tal como foi analisada por Bakhtin. Do *Manifesto*, Nunes destaca três planos: o plano simbólico da repressão, no qual a devoração transforma o tabu em totem, “desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva”<sup>73</sup>; o plano histórico-político da revolução caraíba que se torna protótipo de todas as revoluções e transformações sociais anteriores; e o plano filosófico inspirado em Montaigne, Freud, Nietzsche e Keyserling. Planos que levam Nunes a considerar a antropofagia como uma metafísica bárbara que faz do homem, e de sua ambígua “vontade de poder”, um rebelde generoso ou um guerreiro cruel.

Para além da análise formal, o que nos interessa em tal manifesto é a que ponto, para articular a mestiçagem das raças à hibridização das culturas, Oswald de Andrade incorporou o índio tupi e adotou seu ponto de vista: “*Tupi or not tupi, that’s the question.*” Entre as operações literárias ou artística indicadas por Didi-Huberman em sua análise da revista *Documents*, temos na incorporação uma das mais potentes. O anticolonialismo antropofágico se opõe não apenas ao colonialismo interno que trata os índios como um obstáculo à padronização da nacionalidade<sup>74</sup>, como também ao colonialismo europeu com suas formas política e religiosa. A afirmação de Oswald de Andrade, em seu devir índio Tupi, de que “*nunca fomos catequizados*” é confirmada por Eduardo Viveiros de Castro. Com

<sup>71</sup> Augusto de Campos em: [http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/artigos\\_01.html](http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/artigos_01.html).

<sup>72</sup> ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 2001. Introdução de Benedito Nunes, p. 15.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>74</sup> COCCO, Giuseppe. “Antropofagias, racismo e ações afirmativas” em revista Lugar Comum – estudos de mídia, cultura e democracia número 23/24, janeiro-abril 2008.

efeito, o colonizador europeu encontrou no gentio brasileiro uma resistência desconhecida – que ele procurou recobrir mais do que descobrir – e alguns enigmas: como é possível conceber um poder político sem coerção e como conceber uma forma religiosa sem crença? “*Não tinham fé porque não tinham lei, não tinham lei porque não tinham rei*”.<sup>75</sup>

Em sermão realizado num jardim europeu, Padre Antonio Vieira comparava estátuas de mármore com estátuas de murta para explicar a diferença entre as nações no que diz respeito à doutrina da fé. Algumas nações resistem bravamente às imposições externas mas, uma vez rendidas, são constantes. Já os índios, segundo Viveiros de Castro, são:

“gente receptiva a qualquer figura, mas impossível de configurar, [...] como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura. Eram como sua terra, enganosamente fértil, onde tudo parecia se poder plantar, mas onde nada brotava que não fosse sufocado incontinenti pelas ervas daninhas. Esse gentio sem fé, sem lei e sem rei não oferecia um solo psicológico e institucional onde o Evangelho pudesse deitar Raízes”.<sup>76</sup>

Nem raízes para o Evangelho, nem mitos de origem para o Estado-nação. Com efeito, a palavra de Deus – entre outros “pais” – era acolhida por um ouvido e ignorada pelo outro, fato que não indicava um dogma diferente, “*mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher*”<sup>77</sup> ou disposição a “*tudo engolir*”<sup>78</sup> que levava os jesuítas, imbuídos de antropologia tomista ibérica, a caracterizar a alma selvagem como inconstante ou mesmo amorfa. “*A religião tupi-guarani, como argumenta Helène Clastres, fundava-se na idéia de que a separação entre o humano e o divino não era uma barreira ontológica infinita, mas algo a ser superado: homens e deuses eram consubstanciais e comensuráveis; a humanidade era uma condição, não uma natureza*”.<sup>79</sup> Trata-se de uma teologia alheia a transcendência tal como fora elaborada pelo tomismo. Viveiros de Castro

<sup>75</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 218.

<sup>76</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op.cit.*, p. 184.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 185.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 190.

<sup>79</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op.cit.*, p. 205. E, na página 206: “[...] os Tupis desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la.”

aponta a necessidade de aprofundar a relação entre teologia e cultura – não apenas a religião como sistema cultural, mas também a cultura como sistema religioso<sup>80</sup> – para apreender as verdadeiras teodicéias em estado prático que são as sociedades indígenas. Não é, pois, de se espantar que os jesuítas tenham escolhido os costumes indígenas, sobretudo os “maus costumes”<sup>81</sup> entre os quais o canibalismo, como inimigo.

“*Só me interessa o que não é meu*”, dizia Oswald em seu *Manifesto Antropófago*: perfeita tradução literária do “*ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado*”.<sup>82</sup> O canibalismo tupinambá<sup>83</sup> não foi apenas um sistema funerário – evitação do enterramento e putrefação –, mas um costume motivado por vingança e honra que permitia “*a conversão da fatalidade natural da morte em necessidade social, e desta em virtude pessoal*”<sup>84</sup>, assim como a instituição da memória através da perpetuação da vingança. Viveiros de Castro ressalta a “*solene logomaquia*”<sup>85</sup> que, ao longo do rito, opõe os protagonistas: o cativo evoca suas vítimas no passado e lembra ao presente matador que, no futuro, ele tombará da mesma maneira. Trata-se, portanto, de duetos-duelos necessariamente dialógicos que falam do tempo.<sup>86</sup> E, neste ciclo temporal da vingança, a antropofagia é semiofagia, pois a carne é mais signo que alimento, e o rito é mais um “conversar com o outro” que um “comer o outro”. “*Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*”, diria Oswald se observasse um banquete antropofágico. Máxima socialização da vingança, que no caso tupinambá envolvia toda a aldeia – homens, mulheres, crianças e idosos –, o rito canibal era também “*uma encenação carnavalesca de ferocidade, um devir-outro que revelava o impulso motor da sociedade tupinambá – ao absorver o inimigo, o corpo social*

<sup>80</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op.cit.*, p. 191.

<sup>81</sup> Citados como “maus costumes” dos índios: canibalismo, poligamia, bebedeira, acumulação de nomes e honras. Todos esses “maus costumes” parecem girar em torno do desejo de vingança guerreira. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 226.

<sup>82</sup> James Clifford *apud* Viveiros de Castro, p. 196.

<sup>83</sup> Viveiros de Castro justifica que emprega o etnônimo “Tupinambá” “*para designar os diversos grupos tupi da costa brasileira dos séculos XVI e XVII [...] que falavam uma mesma língua e participavam da mesma cultura.*” (nota 4, p. 186)

<sup>84</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 233 (baseando-se em André Thevet).

<sup>85</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 235.

<sup>86</sup> “*Longe de ser um dispositivo de recuperação de uma integridade originária, e assim de negação do devir, o complexo da vingança, por meio deste agonismo verbal, produzia o tempo: o rito era o grande Presente.*” VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 238.

tornava-se, no rito, determinado pelo inimigo, constituído por este”<sup>87</sup>, onde “determinação pelo outro” deve ser entendido como “sua essencial alteração”.<sup>88</sup>

As sociedades tupinambás se constituíam pela incorporação da alteridade e não pela busca da identidade. Seu “(in)fundamento é a relação aos outros, não a coincidência consigo mesmas”.<sup>89</sup> A própria noção de identidade é alterada quando não é pensada como fronteira a ser definida – uma unidade substancial –, mas como um nexos de relações a serem desenvolvidas – inúmeras afinidades relacionais<sup>90</sup> –, seja na vingança canibal contra os inimigos tribais, seja na voracidade ideológica das crenças européias. Diferentemente

“da idéia de sociedade enquanto totalidade reflexiva e identitária que se institui pelo gesto fundacional de exclusão de um exterior”, [...], “a religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro, projetava uma forma onde o *socius* constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro dependia de um sair de si – o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais que movimento para fora. [...] Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância”.<sup>91</sup>

Relações, relações, relações, relações, relações, relações, relações. Nos anos 30 a crise do café estourou, a Revista de Antropofagia se desagregou e Oswald abdicou de sua posição de chefe de tribo antropófaga para se lançar no Partido Comunista Brasileiro. Com seu afastamento da militância marxista a partir de 1945, procurou dar consistência filosófica à Antropofagia. Em *A Crise da Filosofia Messiânica*, Oswald considera a antropofagia como ato religioso do “rico mundo espiritual do homem primitivo [...]. A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a vida humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite”?<sup>92</sup> São considerações que Oswald já havia esboçado no próprio *Manifesto Antropofágico* – “a luta entre o que se chamaria Incrariado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu tabu” – mas

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>89</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 195.

<sup>90</sup> James Clifford *apud* Viveiros de Castro, p. 196

<sup>91</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 220.

<sup>92</sup> Tese para concurso da Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1950. Publicado em ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 2001.

que, só nos anos 50, encontraram formulação teórica. Podemos assinalar a semelhança com as preocupações que deram origem às práticas ateológicas de Bataille frente ao tomismo: o tabu do toque entre forma e matéria. Contudo, a prática constituinte de sociedade analisada na vida ameríndia por Viveiros de Castro e proposta por Oswald para a cultura brasileira é mais potente que a transgressão de Bataille. Enquanto movimento cultural e artístico, a antropofagia não pode ser apreendida nem como nacionalismo nem como internacionalismo ou universalismo, mas como alteracionismo. “*VOCÊsetornaráEU*”<sup>93</sup>, dirão mais tarde Lygia Clark e Hélio Oiticica.

## 1.2. Rupturas dos anos 50 aos 70

As décadas seguintes se caracterizam pela emergência, no Brasil e no mundo, de uma infinidade de experimentações, especialmente nos grandes espaços urbanos, na passagem de uma era de produção fordista para uma era vagamente denominada “pós-fordista”.<sup>94</sup> Foucault usa o exemplo da cidade e sua disposição espacial e temporal para explicar três tecnologias de poder e, sobretudo, suas articulações.<sup>95</sup> A soberania, tecnologia arcaica, é exercida sobre os próprios limites de um território de acordo com a posição do soberano na cidade. A disciplina age sobre os corpos dos indivíduos dispostos em um espaço construído funcionalmente a partir de “*quadrillages*” de espaço-tempo que tem na cidade operária descrita por Foucault em “*Il faut défendre la société!*” seu

<sup>93</sup> “[...] o suporte principal do trabalho de Oiticica e Clark não era seus corpos próprios, mas os corpos de outros: o padrão *VOCÊ* o espectador *EU* o artista foi sensorialmente revertido por eles no fluxo conceitual *VOCÊsetornaráEU*.” BASBAUM, Ricardo, “Clark & Oiticica” In BRAGA, Paula (org.) *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

<sup>94</sup> HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: edições Loyola, 1993.

<sup>95</sup> FOUCAULT, Michel. “*Il faut défendre la société!*” – *Cours au Collège de France*. 1975-1976. Paris: Gallimard, Seuil, 1997, p. 223: “[...] os mecanismos disciplinares sobre o corpo e os mecanismos regularizadores sobre a população são articulados um sobre o outro. Um ou dois exemplos: considerem, se quiserem, o problema da cidade, ou mais precisamente essa disposição espacial, refletida, concertada que constitui a cidade-modelo, a cidade artificial, a cidade de realidade utópica, tal como a sonhamos, mas também constituímos efetivamente no século XIX. Consideremos algo como a cidade operária. A cidade operária, tal como ela existe no século XIX, é o quê? Vemos muito bem como ela articula, de certo modo perpendicular, mecanismos disciplinares de controle sobre o corpo, sobre o corpos, pelo seu “*quadrillage*”, pelo próprio recorte da cidade, pela localização das famílias (cada uma em uma casa) e dos indivíduos (cada um em um cômodo). Recorte, modo de dar visibilidade aos indivíduos, normalização dos comportamentos, espécie de controle policial espontâneo que é exercido pela própria disposição espacial da cidade.”

paradigma. A essa tecnologia tipicamente moderna se sobrepõe o dispositivo de segurança que projeta um *milieu* de modo a regular os eventos que o atravessam. Esse “meio”, ao mesmo tempo natural e artificial, aparece como um campo de intervenção. Enquanto a coerção soberana age sobre sujeitos de direito e a disciplina moderna atinge corpos suscetíveis de performances, o dispositivo de segurança procura modular uma população, isto é uma multiplicidade que só pode ser considerada no seio da materialidade na qual vive.<sup>96</sup> Vimos com Didi-Huberman a maneira como Bataille procurou “atingir a espacialidade” das figuras humanas. Veremos como narrativas podem “praticar os espaços” das aglomerações urbanas submetida às tecnologias de poder descritas por Foucault.

### 1.2.1. Espetáculo e Construção de Situações

Entre as mais expressivas experimentações espaciais e temporais em cidades em plena transformação podemos citar a Internacional Situacionista. O *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional*<sup>97</sup> é publicado por Guy Debord em maio de 1957 e serve de base para a reunião em uma Internacional Situacionista, em julho do mesmo ano, do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista<sup>98</sup> (o MIBI de Asger Jorn, Pinot-Gallizio, Walter Omo, Piero Simondo e Elena Verrone), da Internacional Letrista (a IL de Guy Debord e Michèle Bernstein) e da Associação Psicogeográfica de Londres (a LPA de Ralph Rumney)<sup>99</sup>. No *Relatório*, Debord faz um balanço de vanguardas históricas como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo: apesar do desejo comum de transformação, todas conheceram um rápido esfacelamento. O futurismo desabou no fascismo, o dadaísmo se desfez por conta de sua própria negatividade, o surrealismo incorreu no erro de considerar a imaginação inconsciente como uma

<sup>96</sup> FOUCAULT, Michel. *Sécurité, Territoire, Population – Cours au Collège de France*. 1977-1978. Paris: Gallimard, Seuil, 2004, p. 23

<sup>97</sup> DEBORD, Guy. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. Paris: Mille et une nuits, département de la Librairie Arthème Fayard, 2000. Texto apresentado na conferência de fundação da Internacional Situacionista de Cosio d'Arroscia em Julho de 1957.

<sup>98</sup> O MIBI – Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista – foi criado em 1953 por Asger Jorn. O Bauhaus imaginista se opõe ao Bauhaus funcionalista de Ulm.

<sup>99</sup> CHOLLET, Laurent. *Les Situacionistes – L'Utopie incarnée*. Paris: Découvertes Gallimard, 2004.

riqueza infinita e o movimento Cobra – Copenhagen/ Bruxelas/Amsterdã – não desenvolveu rigor teórico. São poucos os movimentos que escaparam ao contexto de “decomposição ideológica”<sup>100</sup> que permeava a Europa, os Estados Unidos e o Japão.

Em tal momento de refluxo mundial do movimento revolucionário, Debord incita a “minoría situacionista” à ação permanente. Definir novos desejos e expandir a vida, construindo “*ambiências novas que sejam ao mesmo tempo produto e instrumento de novos comportamentos. Para tal convém utilizar empiricamente, no início, as condutas cotidianas e as formas culturais existentes, mas contestando os seus valores*”.<sup>101</sup> A inquietação com vida cotidiana, formas culturais e práticas artísticas com objetivos revolucionários levam os membros da IS à concepção de um urbanismo unitário enquanto conjunto amplo e dinâmico de artes e técnicas que convergem para a composição integral do ambiente urbano, assim como a de uma psicogeografia enquanto estudo dessas ações sobre o comportamento humano.<sup>102</sup> Essa inquietação se deve sobretudo à percepção de que o capitalismo atua não apenas sobre o tempo de trabalho, mas também sobre aquele dedicado ao lazer: a luta de classes toma as feições de uma “batalha dos lazeres”. À divisão do trabalho – entre projeto e produção, entre autor e executor – corresponde uma forma específica de divisão no lazer: no teatro, no cinema, na imprensa ou na televisão, o que caracteriza o público é sua não-participação no processo criativo. A noção de “espetáculo” já se encontra em gestação. A construção de situações é claramente definida por Debord como uma nova forma de luta para estabelecer uma alternativa revolucionária à cultura dominante. Ao contrário do que aparenta sugerir, o conceito de “unitário” não se refere a uma hierarquização das artes e das técnicas que se subordinariam ao urbanismo e à arquitetura, mas à articulação de todas essas práticas – uma arte integral, e até mesmo uma superação da arte –, assim como ao agenciamento dessas práticas com todas as práticas sociais: “*o novo urbanismo encontrará seus primeiros*

<sup>100</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*, p. 21 (também em JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da deriva: escritos situacionista sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 49) : « *Plataforma de uma oposição provisória* » : “*A decomposição está em toda parte. Já não se trata do uso maciço da publicidade comercial que influencia cada vez mais os juízos sobre a criação cultural, o que era um processo antigo. Chegou-se a um ponto de ausência ideológica em que só funciona a atividade publicitária, com exclusão de qualquer juízo crítico prévio, mas não sem provocar um reflexo condicionado do juízo crítico.*”

<sup>101</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*, p. 30 e também JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 53.

<sup>102</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*, p. 33 e também JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 55.

*animadores na área da poesia e do teatro, entre os artistas plásticos e os arquitetos, nas fileiras dos urbanistas e sociólogos progressistas. Mas, mesmo que todos eles colaborem perfeitamente num trabalho conjunto, não serão capazes de realizar integralmente nossa visão. Será indispensável ainda o concurso de todos, de todos os que viverem, que efetuarem essa existência que consideramos a matéria da criação futura*<sup>103</sup>, afirma Constant na revista da Internacional Situacionista. Mais do que fixação da emoção, a fuga do tempo. Mais do que elaboração de formas, a construção de situações através de recursos experimentais – tais como jogos, derivas e desvios – e de uma psicogeografia a serviço do urbanismo unitário e do desenvolvimento cultural.<sup>104</sup>

Os jogos situacionistas se distinguem tanto dos jogos clássicos impregnados de espírito de competição, quanto dos lazeres modernos contaminados pela ideologia do consumo. A IS reivindica o desaparecimento dos elementos de competição na medida em que o “*sentimento da importância de ganhar ou perder o jogo*”<sup>105</sup> é apropriado pelas forças conservadoras como mecanismo compensatório da exploração imposta às classes dominadas, fato comprovado pelo desenvolvimento simultâneo de manufaturas e de clubes de jogos na Inglaterra. E reivindica, sobretudo, formas coletivas e inacabadas de jogos que rompem radicalmente com formas de competição entre indivíduos, perfeitamente delimitadas no tempo e no espaço. O jogo situacionista está, portanto, inscrito dentro de uma ética que dá sentido à vida, ao invés de tolher esse sentido para em seguida conferir ao resultado da competição uma justificativa moral que separa “*ganhadores*” de “*perdedores*”. Para aqueles que não levam a Internacional Situacionista a sério, Debord responde que o “*apenas jogar*” não exclui a seriedade. Jogos revolucionários subvertem jogos reacionários. Como veremos mais adiante, a questão do jogo é também desenvolvida por Bakhtin e, mais recentemente, por Rancière, para quem a liberdade do jogo no regime estético da arte se opõe à servidão do trabalho.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> CONSTANT. Revista *IS* n° 3, dezembro de 1959 em JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 108.

<sup>104</sup> CONSTANT. Revista *Potlatch* n° 30, julho de 1959 em JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 99: “O grande jogo do porvir”

<sup>105</sup> Internacional Situacionista, *IS* n° 1, junho de 1958 em JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>106</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Le Malaise de L’Esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 46. Para Agamben, em um contexto onde “*os jogos televisivos de massa fazem parte de uma nova liturgia, e secularizam uma intenção inconscientemente religiosa, fazer com que o jogo volte à sua vocação*”

A deriva<sup>107</sup> é mais uma das técnicas dos estudos psicogeográficos que participam da concepção situacionista de urbanismo unitário. Diferentemente dos percursos realizados para o trabalho ou para o lazer – viagem de negócios ou passeio de turismo, entre outros modelos de deslocamento –, a deriva se apresenta simultaneamente como uma entrega “às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar”<sup>108</sup> e como um domínio “das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo”<sup>109</sup> das possibilidades do espaço social. O método psicogeográfico se interessa preferencialmente pelos microclimas do tecido urbano em detrimento dos bairros oficiais, e leva em conta as representações que a população tem deles e não apenas fatores geográficos e econômicos. A IS é muito precisa no que diz respeito à participação, à escolha do tempo e do espaço, assim como à sua exploração através de deriva. Por exemplo, embora seja possível derivar sozinho, um grupo pequeno e consciencioso pode obter resultados mais objetivos. A duração média de uma deriva corresponde ao intervalo entre dois períodos de sono, mas nada impede que dure meses. Já o campo espacial – um quarteirão ou uma cidade inteira<sup>110</sup> – varia de acordo com os objetivos que vão do estudo do terreno aos resultados afetivos desejados. E enfim, no que diz respeito à tática de exploração do espaço escolhido, ela é ínfima diante da abertura ao imprevisto ou “encontro possível”. Como exemplos de derivas temos o “zanzar de carona por Paris em dia de greve dos transportes” ou o “perambular pelos subterrâneos das catacumbas cuja entrada é proibida ao público”<sup>111</sup>. Em suma, os recursos da deriva são inúmeros e, associadas a mapas e fotos aéreas, essas experiências permitem estabelecer os primeiros levantamentos psicogeográficos das cidades modernas, isto é, cartografias das diferentes moradias e sobretudo das ambiências urbanas tais como “a animação de uma rua,

---

*puramente profana é uma tarefa política*”. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 68.

<sup>107</sup> Deriva: modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência. JACQUES, Paola Berenstein. *Op.cit.*, p. 65.

<sup>108</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 87: “Teoria da Deriva”.

<sup>109</sup> *Idem*.

<sup>110</sup> “O campo espacial é antes de tudo função das bases de partida constituídas, para os sujeitos isolados, por seu domicílio, e, para os grupos, pelos pontos de reunião escolhidos. A extensão máxima desse campo espacial não ultrapassa o conjunto de uma grande cidade e seus subúrbios. Sua extensão mínima pode ser limitada a uma pequena unidade de ambiência: um único bairro, ou um único quarteirão se valer a pena (no limite extremo, a deriva-estática de uma jornada sem sair da estação parisiense de Saint-Lazare).” *Ibid.*, p. 90.

<sup>111</sup> *Idem*.

*o efeito psicológico de várias superfícies e construções, a mudança rápida do aspecto de um espaço por meio de elementos efêmeros, a rapidez com que a ambiência dos lugares muda, e as variações possíveis na ambiência geral de vários bairros*".<sup>112</sup> Essas cartografias favorecem a transformação do urbanismo, da arquitetura, do design e... da vida: *"a solução dos problemas de moradia, de trânsito, de divertimento só pode ser pensada em correlação com perspectivas sociais, psicológicas e artísticas convergindo para uma mesma síntese, no âmbito do estilo de vida"*.<sup>113</sup>

Por fim, o desvio de elementos estéticos pré-fabricados, outro importante recurso situacionista, é definido como *"integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente"*. Diante da redução da obra de arte a produto comercial, no lugar de uma pintura ou música situacionista por essência surge a proposta de usos situacionistas de obras. O desvio não se aplica unicamente às obras de arte, mas também aos produtos da cultura de massa como os quadrinhos, amplamente utilizados para divulgar as provocações do movimento. No Brasil do mesmo período, a Nova Figuração "desviou" notícias de jornal e tiras de quadrinhos, produtos enlatados como telenovelas e manifestações populares como futebol, e reconfigurou esses elementos em pinturas-colagens e ícones-pop de gente comum sem, contudo, eliminar a obra. Jogos, derivas e desvios são apenas alguns dos recursos para a construção de situações. A questão comum a todos eles é a participação do público no processo criativo: *"A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do 'público', senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas num sentido novo do termo, 'vivenciadores' "*.<sup>114</sup> Contudo, o problema da separação e da conseqüente hierarquização entre uns e outros terá apenas uma solução provisória na medida em que, na situação construída, permanece uma *"subordinação momentânea da equipe de situacionistas ao responsável de uma experiência isolada"*.<sup>115</sup> As propostas situacionistas se propagaram mundo afora por meio de panfletos,

<sup>112</sup> CONSTANT. Revista *Potlatch*, nº 30, julho de 1959 em JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 98

<sup>113</sup> DEBORD, Guy e CONSTANT. "A Declaração de Amsterdam" em *IS* Numero 2, dezembro de 1958 em JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 95.

<sup>114</sup> "Questões preliminares à construção de uma situação", Internacional Situacionista. *IS* número 1, junho de 1958. *Idem*, p. 62.

<sup>115</sup> "Questões preliminares à construção de uma situação", Internacional Situacionista. *IS* número 1, junho de 1958. *Idem*, p. 63.

periódicos, revistas<sup>116</sup> – *Internationale Lettriste*, *Potlatch*<sup>117</sup>, *IS* e *The Situationist Times* – e livros. Dez anos depois de lançar o *Relatório* sobre o qual se baseou a Internacional Situacionista, Debord desenvolve sua teoria do espetáculo naquele que foi uma das “bíblis” dos movimentos mundiais – antiautoritários, imperialistas, antiestatais, antipsiquiátricos, entre outros “antis” – de maio de 68.

Já na primeira frase de *A sociedade do Espetáculo* de 1967, Debord afirma: “*toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos.*”<sup>118</sup> Se trata de um *détournement*<sup>119</sup> da frase de Karl Marx que abre *O Capital*: “*toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de mercadorias.*” A irônica troca de uma palavra revela a sutil percepção, por parte de Debord, do capitalismo como uma produção de relações mais do que uma produção de mercadorias. Revela igualmente a percepção antecipada da passagem do capitalismo de uma fase industrial a uma fase pós-industrial e suas conseqüências culturais e políticas. A frase seguinte – “*tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação*” – é a chave para entender a profunda correlação entre a organização do corpo social introduzida pelo Estado moderno, a divisão do trabalho produzida pelo capitalismo industrial e a separação do público no espetáculo promovida pela indústria cultural sem, contudo, que esta percepção se transforme num discurso contra as invenções técnicas<sup>120</sup>. A problemática da representação nesses três níveis é desenvolvida ao longo do livro em seus aspectos espaciais<sup>121</sup> – o

<sup>116</sup> A *Internationale Lettriste* foi publicada de 1952 a 1954, a *Potlatch* teve 29 números de 1954 a 1957, *IS* teve 12 números entre 1958 e 1969 e a *The Situationist Times* teve 6 números de 1962 a 1967.

<sup>117</sup> A noção de *Potlatch* – a obrigação do dom – foi introduzida na França por Marcel Mauss com seu “Ensaio sobre a dádiva” publicado em 1925 que despertou interesse em autores como Bataille entre outros que freqüentaram a etnografia.

<sup>118</sup> DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992. A obra data de 1967.

<sup>119</sup> JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Marseille: Via Valeriano, 1995, p. 39.

<sup>120</sup> Sobre as invenções técnicas: “*As invenções técnicas que se encontram atualmente a serviço da humanidade terão papel importante na construção de futuras cidades-ambiências. É curioso e significativo que até o momento tais invenções nada tenham acrescentado às atividades culturais existentes, e que os artistas-criadores não se tenham servido delas. As possibilidades do cinema, da televisão, do rádio, dos deslocamentos e comunicações rápidas não foram utilizadas, e seu efeito sobre a vida cultural é ínfimo. A exploração da técnica e sua utilização para fins lúdicos superiores são uma das tarefas mais urgentes no sentido de favorecer a criação de um urbanismo unitário, na escala que a sociedade futura exige.*” CONSTANT. Revista *Potlatch* nº 30, julho de 1959. JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>121</sup> DEBORD, Guy. *Op. cit.*, capítulo “L’aménagement du territoire”, p. 127. Paris: Gallimard, 1992.

capitalismo organiza o território através do urbanismo – e em seus aspectos temporais<sup>122</sup> – o capitalismo ordena o tempo através do consumo. Em tempos de “*imaginação no poder*”, o anti-espetáculo preconizado por Debord ganhou os muros de Paris com cartazes e as ruas do mundo com jogos, derivas e desvios.

Em sua apresentação de *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*<sup>123</sup>, Paola Berenstein Jacques comenta que, embora a deriva não pretendesse ser vista como uma atividade propriamente artística e sim como uma técnica urbana, essa prática também se desenvolveu no meio artístico nos desdobramentos da Internacional Situacionista. Cita então o grupo neo-dadaísta Fluxus com seus *happenings* no espaço público e, no Brasil, artistas como Flávio de Carvalho com suas perambulações e Hélio Oiticica com seu *Delirium Ambulatorium*. O denominador comum seria o uso da “*cidade como campo de investigações artísticas e novas possibilidades sensitivas*”.<sup>124</sup>

Evidentemente, as investigações de urbanismo, arquitetura, design e arte em uma cidade como Paris – cujo prefeito Haussmann destruíra os cortiços e ruelas sinuosas de seu centro em prol de prédios e avenidas regulares desde meados do século XIX – pouco têm a ver com aquelas que as desmedidas metrópoles brasileiras instigam, com seu contraste entre utopia e heterotopia<sup>125</sup>, entre áreas urbanizadas e áreas favelizadas herdadas do colonialismo e da escravidão: o paradoxo brasileiro em toda sua potência.<sup>126</sup> A favela se apresenta como cidade-rizoma, cidade-mato<sup>127</sup>, cidade-murta<sup>128</sup>. Em *A Estética da ginga*, Berenstein Jacques, constata que “*os barracos das favelas são compostos de fragmentos; a aglomeração de barracos forma labirintos; (e) estes, por sua vez, se desenvolvem pela cidade como rizomas*”<sup>129</sup>. Propõe então aprofundar três figuras conceituais – Fragmento, Labirinto e Rizoma – com suas características espaciais e temporais,

<sup>122</sup> DEBORD, Guy. *Idem.*, capítulo “Le Temps Spectaculaire”, p. 115. Paris: Gallimard, 1992.

<sup>123</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 16 a 18..

<sup>124</sup> JACQUES, Paola Berenstein: [www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp176.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp176.asp)

<sup>125</sup> FOUCAULT, Michel. “Des Espaces autres” (artigo de 1967 publicado somente em 1984). *Dits et Écrits, Tome IV*. Paris: Gallimard / Seuil, 1994.

<sup>126</sup> COCCO, Giuseppe. *MundoBraz. O devir-Brasil do mundo e o devir-mundo do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

<sup>127</sup> A ocupação das favelas segue a lógica do mato em oposição à lógica da árvore e do arbusto da cidade formal. JACQUES, Paola Berenstein. *Op. cit.*, p. 106.

<sup>128</sup> Para Eduardo Viveiros de Castro (com base em sermão de Padre Antonio Vieira), a alma dos índios é “moldável” com relativa facilidade mas resiste ao “molde” pela sua própria inconstância. A nosso ver, favelas também possuem essa característica.

<sup>129</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 15.

através da obra de Hélio Oiticica. Uma obra que se faz mais processo e menos forma à medida em que o próprio Hélio se faz mais dionisíaco e menos apolíneo.<sup>130</sup> Berenstein Jacques se interessa pela maneira fragmentária de se construir barracos na favela. Fragmentos heterogêneos são achados ao acaso e acoplados independente de um projeto. Dessa construção que é o “abrigo” e sua grotesca incompletude se destaca não apenas uma maneira de ocupar o espaço, mas também a temporalidade do efêmero e do acontecimento, singularmente distinta da duração e da eternidade que impregnam a noção de “habitat” e seu ideal de perfeito acabamento buscado pelos arquitetos. Aprofundaremos a questão das diferentes temporalidades – *cronos*, *aion* e *kairós* – mais adiante. Filho do “asfalto”, Oiticica sobe o morro da Mangueira em 1964 e descobre formas de vida radicalmente “outras”: na favela, samba e carnaval rompem com a disciplina e o trabalho imposto aos corpos na dura batalha do dia-a-dia. Essa resistência encontra sua expressão nos *Parangolés*, abrigos provisórios do corpo em movimento. Aquele mesmo corpo que se vê separado do produto do seu trabalho no cotidiano se torna mais do que suporte da obra ao assumir plena participação no processo artístico: a obra incorpora o corpo e o corpo incorpora a obra. A dupla incorporação acontece na imanência da dança do passista na qual, segundo Berenstein Jacques, encontramos a idéia “do estar temporário, do estar em transformação, do tornar-se”,<sup>131</sup> do devir.

Novamente encontraremos a dança ao passar da experiência dos *Parangolés* à dos *Labirintos*. Diferentemente do labirinto mítico de Cnossos projetado pelo arquiteto Dédalo, a favela não tem projeto. Contudo, assim como o primeiro, se não se deseja recorrer a um fio-guia – um “*Ariadne-favelado*”<sup>132</sup> – que lhe mostre o caminho da saída, é preciso se deixar levar por uma percepção espacial corpórea que é háptica mais do que óptica. Quando se está dentro, “o labirinto-favela não pode ser captado num só olhar”<sup>133</sup> mas pode ser apreendido pelo ritmo do

<sup>130</sup> “O resultado de sua vivência na Mangueira, de sua experiência com o samba, a descoberta da dança, a descoberta do corpo, a passagem de uma arte apolínea (e seu nome Hélio vem de Hélios, ou Apolo, o deus-sol) para uma arte dionisíaca, de uma arte ainda transcendental para uma arte de imanência, teve como consequência direta a criação dos *Parangolés*.” JACQUES, Paola Berenstein. *Op. Cit*, p. 74.

<sup>131</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Op. Cit*, p. 31. Esses devires perturbam os poderes constituídos: Oiticica e os passistas da Mangueira com seus *Parangolés* foram impedidos de entrar no (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) por ocasião da exposição coletiva Opinião 65.

<sup>132</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>133</sup> *Ibid*, p. 66.

caminhar nos meandros das vielas inclinadas, nas “quebradas”. No contato dos pés com a terra, a ginga se liberta da disciplina do asfalto, experiência que Oiticica descreve como um “*descondicionamento social*”<sup>134</sup>. Oiticica deixa de lado a pintura – *Metaesquemas* e *Monocromáticos* – e a escultura – *Relevos Espaciais* e *Núcleos* –, e se dedica à construção de labirintos, entre eles os dois *Penetráveis* que constituem *Tropicália* de 1967. O primeiro é uma simples cabine dentro da qual se pode ler “A pureza é um mito”; e o segundo, um labirinto construído a partir de materiais precários como pedaços de madeiras e retalhos de tecidos, leva a uma televisão ligada que inspira o nome da obra: *Imagética*.

### **1.2.2. Cidade e Metrópole: na terra Tropicália, a ginga; no (m)ar Divino, Maravilhoso, o happening.**

O momento *Tropicália* detonado pela instala o de Hélio Oiticica<sup>135</sup> se torna movimento *Tropicalista* pela música de mesmo nome de Caetano Veloso. A anti-arte – forma de arte erudita – se agencia com a cultura popular e com a cultura de massa, tal como desejara o próprio Oswald de Andrade ao afirmar que “*a massa ainda comer  do biscoito fino que eu fabrico*”. A Antropofagia Modernista se transforma em uma “superantropofagia” que, do início de 1967 a 1972, atravessa inúmeras práticas culturais: as artes visuais, a arquitetura, o teatro, a música, o cinema, o design propulsionado pelas indústrias culturais da época. As capas de disco e, sobretudo, os cartazes de cinema de Rogério Duarte – dito “Rogério Caos” – são peças preciosas. “*S  a Antropofagia nos une*”, dizia Oswald em seu Manifesto. “*Oswald os (nos) unia*”<sup>136</sup>, sintetizou Caetano anos depois. O que há de comum entre o modernismo antropofágico dos anos 20 e *Tropicália* do anos 60 e 70 são seus movimentos paradoxais. Por um lado o movimento “para dentro e para fora”, por outro o movimento “ao encontro e contra”. A incorpora o permanece presente: digestão e transforma o por nossos sucos

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 78.

<sup>135</sup> Nova Objetividade Brasileira (catálogo). Rio de Janeiro: MAM, 1967. Republicado em Hélio Oiticica (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992. E também em BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália – uma revolu o na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 221: Item 1: vontade construtiva geral; Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; Item 3: participa o do espectador; Item 4: tomada de posi o em rela o a problemas políticos, sociais e  ticos; Item 5: tendência a uma arte coletiva; Item 6: o ressurgimento do problema da antiarte.

<sup>136</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 245.

gástricos do imperialismo imposto ao país e do colonialismo imposto à cultura brasileira<sup>137</sup> por um lado e, por outro, devoração dos ufanismos desenvolvimentistas e das raízes identitárias do nacional-popular. “*Devorar toda a mitologia deste país*”<sup>138</sup>, incitava José Celso Martinez Corrêa. Ao mesmo tempo, a antropofagia passa por uma radicalização “*contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social*”, uma atitude não conforme às formas dominantes, na arte e na vida, praticada e teorizada por Helio Oiticica desde o “Esquema Geral da Nova Objetividade”.<sup>139</sup>

A antropofagia – deglutição e regurgitação – se manifesta por uma carnavalização que consiste na inversão do negativo em positivo, na subversão do alto pelo baixo, e sobretudo na mistura da cultura erudita, da cultura popular ligadas às “raízes” nacionais e da cultura de massa mais aberta às influências internacionais ou estrangeiras, cada qual com seus gêneros tidos como de “mau gosto”, grotesco, cafona, arcaico, caipira, rural ou, ao contrário, de “bom gosto”, elegante, chique, moderno, cosmopolita, urbano. O juízo varia de acordo com a classe social e com a visão de mundo de quem os observa. Imprensa marrom e imprensa alternativa se atraem e se repelem no grotesco-sério jornal *Pasquim*. O cinema novo se mistura com o cinema marginal<sup>140</sup>, o cinema pornográfico se casa com a chanchada de noivinha e geram a popular pornô-chanchada, ou ainda a pós-chanchada *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade que, por sua vez, embaralha a obra literária de Mário de Andrade com uma maneira de filmar *à la* Oswald de Andrade; A carnavalização “escorrega” prazerosamente na paródia, no escárnio, no deboche, em uma esculhambação tal que as fronteiras parecem diluir na “*geléia geral*”<sup>141</sup> brasileira que o jornal do Brasil anuncia”. Com efeito, todas essas interações de práticas com seus respectivos temas e gêneros, quando

<sup>137</sup> ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma” em BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 276.

<sup>138</sup> CAMARGO DE STAAL, Ana Helena (org.) *José Celso Martinez Correa. Primeiro ato - cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)* São Paulo: 34 Letras, 1998, p. 100.

<sup>139</sup> A Nova Objetividade Brasileira teve como precursores: Opinião 65 (RJ) e Propostas 65 e 66 (SP) entre outras propostas.

<sup>140</sup> Segundo Ivana Bentes, o filme *Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla reúne de antropófagos a tropicalistas, de cinemanovistas a cinemarginalistas embaralhando “*nacional e estrangeiro, bom gosto e mau gosto, ‘filmeços’ e cinema de arte, arte alienada, boçal e engajada*”. BENTES, Ivana. “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos” em BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p. 119.

<sup>141</sup> Geléia Geral: canção de Gilberto Gil e Torquato Neto a partir de expressão cunhada por Décio Pignatari para expressar uma diluição cultural generalizada. (SÜSSEKIND, Flora. *Op. Cit.*, p. 46).

exageradas nesses tempos de “super”, hiper” e “ultra”, geram uma aparente fusão que mascara, sob a alegria, a manutenção de diferenças e tensões internas.

Já a ruptura – ao encontro e contra, “pró e “anti”: “*rupturas em várias frentes*” disse então José Celso Martinez Correa<sup>142</sup> – se manifesta por uma radicalização que encontramos no “lado B” do tropicalismo em geral com Torquato Neto, Capinam, Tom Zé e Rogério Duarte e, de modo particular, no cinema underground com Rogério Sganzerla, José Agrippino de Paula, Júlio Bressane. Assim como o “lado A” – a Tropicália –, “o lado B” – Marginália – atravessou o cinema (cinema marginal, “*cinema fora-da-lei*”<sup>143</sup> de Sganzerla) e as artes visuais, entre outras práticas artísticas: *Seja marginal, seja herói*, lançava Hélio Oiticica com estandarte em homenagem de 1967 ao amigo-bandido Cara de Cavalo morto pela polícia, ou ainda em *Subterrânia*<sup>144</sup> de 1969. *Lute!*, dizia então Rubens Gerchman em letras monumentais. Radicalização dos temas e radicalização dos procedimentos artísticos: *cut and paste*, colagem seca, montagem dura, justaposição forçada. As vertentes radicais – udigrúdi, marginália, subterrânia – do tropicalismo surgem provavelmente do contexto adverso daqueles anos. “*Da adversidade vivemos*”, constatava Hélio Oiticica. Com efeito, se o movimento antropófago usufruiu de expectativas otimistas de transformações sociais, o movimento tropicalista sofreu repressão por parte da ditadura iniciada com o golpe de 1964 e reforçada pelo AI-5 de dezembro de 1968: governo militar autoritário, desenvolvimento industrial arbitrário, endividamento externo crescente e desigualdades sociais alarmantes. A resistência política e a renovação artístico-cultural se tornaram urgentes e coletivas. A violência na política incitava a violência na cultura onde a ruptura do tabu do contato entre palco e platéia, pela fricção entre os corpos dos atores e os corpos dos espectadores, torna todos “participadores”. Esse corpo-a-corpo introduzido pelo Teatro Oficina, pelo Teatro de Arena, pelo Teatro do Oprimido entre outros, também foi levado para a televisão. Para a televisão?

<sup>142</sup> CAMARGO DE STAAL, Ana Helena (org.) *José Celso Martinez Correa. Primeiro ato - cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)* São Paulo: 34 Letras, 1998, p. 126.

<sup>143</sup> BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 225.

<sup>144</sup> “*Subterra: romântico caçona clássico ortodoxo folk pop consciente místico lírico (+ neo + sub tudo) tropicália é o grito do Brasil para o mundo: não quero usar ‘underground’ (é difícil demais pro brasileiro) mas subterrânia é a glorificação da sub-atividade-homem-mundo-manifestação: não como detrimento ou glori-condição -> sim: como consciência para vencer a super-paranóia-repressão-impotência-negligência do viver [...]*”.

Retornemos ao labirinto *Tropicália* de dentro do qual, tal como um Minotauro pronto a nos devorar, a televisão irrompe repentinamente no centro da cena Tropicalista. O debate sobre a indústria cultural subitamente se sobrepõe ao debate sobre a cultura brasileira. Pois se a relação com a “cultura popular” era tida como “natural” pelas vanguardas artísticas, a relação com a “cultura de massa” implicava uma ruptura com a geração anterior e uma relação a inventar com a nova geração nascida junto com as indústrias fonográfica e cinematográfica e conformadas pelas ondas radiofônicas e televisivas. Embora a Antropofagia Oswaldiana tivesse prefigurado o “*homem natural tecnicizado*”<sup>145</sup>, a “*antropofagia na era de sua reprodutibilidade técnica*”<sup>146</sup> revelava-se problemática não apenas para a esquerda “tradicional”, mas para alguns dos principais detonadores do movimento que apresentavam seus motivos para desconfiar das indústrias culturais e dos meios de comunicação em mãos a poderes centralizadores.

Hélio Oiticica critica a redução do movimento da vida ao consumo: “*quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa*”.<sup>147</sup> Vindo da experiência neoconcretista e da recente descoberta da favela com sua cultura popular, naquele momento Oiticica não se interessou pelas vivências existenciais que a deglutição da cultura de massa possivelmente abria. No cinema, Glauber Rocha reconhece a potência do pensamento de Oswald “re-descoberto” por José Celso Martinez Corrêa ao encenar o Rei da Vela e adota a antropofagia enquanto “*ricezione integral, [...] ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os nostri succhi*”<sup>148</sup> em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas não adota a relação visceral dos

<sup>145</sup> ANDRADE, Oswald de. “Crise da Filosofia Messiânica” em *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 101.

<sup>146</sup> BENTES, Ivana. “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos” em BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p. 120.

<sup>147</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 109. Citado por Flora Süssekind em *Tropicália (Op. Cit.)*, p. 44.

<sup>148</sup> ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma” em BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 227.

tropicalistas com a indústria cultural e os meios de comunicação<sup>149</sup> – esse monstro que é a “mídia” –, mantendo sua postura crítica. Diferentemente, portanto, do cinema marginal que busca sua fonte diretamente no dejetivo e no abjeto da produção cultural industrializada e descartável para criar um clima infernal, o cinema novo mantém certa aura engajada e canonizável através de uma atmosfera messiânica, de cuja filosofia Oswald anunciara a crise ainda nos anos 50. No embate com a alteridade e também com a adversidade daquele momento, forja-se uma oposição entre a devoração de uma arte supostamente “alienada” e a conscientização de uma arte “engajada”. Quando, na realidade, mais do que romper com a música de protesto<sup>150</sup>, o que a canção tropicalista propunha era superar as dicotomias “forma *versus* conteúdo” e “expressividade *versus* intencionalidade”. Depois de trabalharem com músicos de São Paulo<sup>151</sup> que produziam de trilhas sonoras publicitárias a experimentações vanguardistas, e depois de usar guitarra elétrica no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo, Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam prontos para experimentar outra relação com a indústria cultural e com os meios de comunicação. “*A gente descobriu o mundo do consumo como uma nova área a atacar*”<sup>152</sup>, confirma Rogério Duprat. Descoberta de um novo mundo – urbano, industrial, comercial, tecnológico e midiático – ou invenção de novos mundos?

“Tropicalismo”: para Caetano Veloso, “*se essa é a palavra que ficou, então vamos andar com ela*”.<sup>153</sup> “*Abaixo o Tropicalismo! Viva o tropicalismo!*”, conclamou José Carlos Capinam. Um ano após o choque produzido por *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, Caetano Veloso e Gilberto Gil assumem o programa-happening *Divino, Maravilhoso* na TV Tupi de São Paulo. Segundo Celso Favaretto, “*organizava-se ceias na beira do palco enquanto cantava-se músicas de Natal, e até mesmo um velório chegou a ser organizado, com o*

<sup>149</sup> “Glauber se afasta do humor e da estética pop tropicalista dos novos baianos, mas podemos encontrar elementos desse tropicalismo solar num filme como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*”. BENTES, Ivana. *Op.cit.*, p. 106.

<sup>150</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: A. Editorial, 1996, p. 121-130.

<sup>151</sup> FAVARETTO, Celso. *Op. cit.*, p. 36: sobre Rogério Duprat.

<sup>152</sup> Fala de Rogério Duprat em *História da Música Popular Brasileira*, fasc. 30, pp.7-8, debate com Augusto de Campos. FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 38

<sup>153</sup> Caetano Veloso *apud* Carlos Calado, *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 185. Citado por Flora Süssekind em *Tropicália*, p. 44.

*descerramento de uma placa com o epitáfio* Aqui jaz o tropicalismo.”<sup>154</sup> Mais adiante, em sua análise da relação com o mercado, pergunta: “*se é verdade que os tropicalistas não se opuseram à exploração sensacionalista, tendo mesmo se divertido com ela, já que tinham um compromisso com o sucesso, por que esta atitude deveria excluir qualquer possibilidade crítica?*”<sup>155</sup> A reflexão-ação crítica sobre produção e consumo em tempos de indústria de entretenimento, desnecessária no momento antropófago dos anos 20 aos 40, faz-se urgente nos anos 50 aos 70 e toma o rumo de uma ocupação tática e tensa dos canais de difusão: A “*crítica-espetáculo (é) realizada de dentro mesmo do espetáculo*”, afirma Flora Süssekind.<sup>156</sup> Quando não é possível a incorporação desse “outro” que não é totalidade corpórea mas fluxo imagético, promove-se a improvisação da cena, provoca-se a participação do público, experimenta-se a ocupação dos meios de comunicação, em suma, gera-se o anti-espetáculo. Caetano Veloso, com sua imensa capacidade de trabalhar “*corpo, voz, roupa, letra, dança e música*”<sup>157</sup>, apurada pelo contato com outros tropicalistas, parece ter nascido “[...] *pra ser o superbacana/Superbacana Superbacana/ Super-bacana Super-homem*”.<sup>158</sup> Supervalorizado pelos meios de comunicação, Caetano posa zombeteiramente de super-herói e a superantropofagia se torna efetivamente superlativa. O anti-espetáculo dos Tropicalistas – no teatro, no cinema e na televisão – não é pois, tão distante da anti-arte de Hélio Oiticica: em todos essas práticas, encontramos a recusa do suporte como elemento fundamental da obra e a proposta do acontecimento como ruptura da representação e participação do público. O que distingue o anti-espetáculo da anti-arte é a dimensão massiva do seu público. Se não tivesse sido brutalmente interrompido pela ação repressiva do Estado, talvez teria sido diluído pela ação expansiva do Espetáculo. Ou não. Pois emerge nesse mesmo período uma cultura digital que vai procurar romper o caráter massivo-passivo do público que abordaremos mais tarde: o matriarcado de Pindoramídia?

<sup>154</sup> FAVARETTO, Celso. *Op. cit.* Uma descrição do Programa pode ser encontrada em: [http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/report\\_baianos.php](http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/report_baianos.php) (matéria da Folha de São Paulo de 30 de outubro de 1968)

<sup>155</sup> FAVARETTO, Celso. *Op. cit.*, p. 125.

<sup>156</sup> SÜSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60” em BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p. 106.

<sup>157</sup> SANTIAGO, Silviano. “Caetano Veloso, os 365 Dias de Carnaval” in: *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, n. 40, janeiro-fevereiro de 1973, p. 53.

<sup>158</sup> *Superbacana*, 1968, de Caetano Veloso.

### 1.2.3. O conto da galinha caipira na grande narrativa urbana

Retornemos ao asfalto e à poesia concreta de suas esquinas. Sabemos que cidades sem *grid* são tidas como frutos do “desleixo” tal como Sérgio de Holanda o descrevera em *Raízes do Brasil*<sup>159</sup> ao comparar os processos de urbanização espanhol e português em suas colônias respectivas, avaliação que levará o urbanismo brasileiro – e as práticas a ele relacionadas tal como a arquitetura e o design – a procurar seus próprios modelos de “modernidade”. No capítulo “*Marches dans la ville*” de *L’invention du quotidien*, Michel De Certeau faz uma distinção entre aqueles que vêem a cidade – *voyeurs* – e aqueles que nela caminham – *marcheurs* –. Do alto do *World Trade Center*<sup>160</sup> de Nova Iorque<sup>161</sup>, considera que uma observação à distância “*transforma em lisibilidade a complexidade da cidade e imobiliza em um texto transparente a sua opaca mobilidade*”.<sup>162</sup> Lá no cume da torre, o observador percebe apenas uma cidade-panorama, um quadro, um simulacro teórico, uma representação cuja existência depende do desconhecimento das práticas que se encontram lá embaixo onde, por sua vez, os “caminhantes” da cidade produzem uma multiplicidade de escritas que não conseguem ler na sua totalidade. Totalização do olho e multiplicação das práticas se distinguem indefinidamente. De Certeau propõe recuperar as práticas que escapam ao espaço “geométrico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Segundo Gerardo Silva, a Carta de Atenas<sup>163</sup> redigida em 1933 pelo

<sup>159</sup> Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda traz essa discussão no capítulo “O sementeiro e o ladrilhador”, quando compara a organização das cidades por espanhóis ou portugueses no nosso continente. Nas primeiras, o agrupamento ordenado aspirado pelos jesuítas não apenas traduz a ordem cósmica, mas induz a idéia de que o homem dirige e fabrica sua própria história. Nas segundas, essa ordenação foi, naqueles tempos, uma exceção. BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Séculos mais tarde, o Brasil moderno correrá atrás desse “atraso” construindo com Brasília o paradigma da cidade extremamente planejada e levará o urbanismo brasileiro, assim como as práticas a ele relacionadas tal como a arquitetura e o design a procurar seus modelos de “modernidade”.

<sup>160</sup> Destruído em 11 de Setembro de 2001 por um duplo ataque suicida de um comando islâmico.

<sup>161</sup> Rem Koolhaas mostra como a disciplina imposta pela planificação horizontal de Nova Iorque (em 13 x 156 blocos) gerou uma anarquia vertical. Nova Iorque é o paradoxo de um fluxo solidificado ou, em termos semelhantes embora invertidos o que dá no mesmo, de um caos formalizado (KOOLHASSE, Rem. *New York délire*. Marseille: Parenthèses, 2002, p. 20). Ao apresentar o trabalho de Rem Koolhaas, Hal Foster retoma esse paradoxo em *Design & Crime [and other diatribes]*. Londres: Verso, 2003, p. 46.

<sup>162</sup> DE CERTEAU, Michel. *L’invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990. p. 141.

<sup>163</sup> Escrita em 1933, por ocasião do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), por Le Corbusier, a Carta de Atenas segmenta a vida nas cidades em três funções fundamentais – moradia trabalho e divertimento – às quais soma-se a circulação. Gerardo Silva aborda a Carta

arquiteto e urbanista francês Le Corbusier é a “axiomática” mais influente na concepção da cidade moderna e a mais inadequada para apreender a multiplicidade de outras possíveis configurações metropolitanas. Assim como Bataille apontou a “figura humana” para lhe infligir dessemelhanças informes, De Certeau pretende apreender a “forma urbana” para analisar as práticas que a ela resistem.

De Certeau afirma que os fatos urbanos transformaram-se em conceito de cidade por meio de um discurso utópico cuja racionalização eliminou do espaço todo tipo de “poluição” que comprometesse o funcionamento da cidade por um lado e, por outro, substituiu suas particularidades históricas por um “não-tempo”. Uma espacialidade ordenada e estável constitui a cidade universal<sup>164</sup> cujo parceiro político é o Estado de Hobbes. Vimos como Hobbes se inspirou na hierarquia do corpo biológico para projetar seu corpo social. As utopias modernas resgataram a organização hierárquica e atemporal do corpo social hobbesiano para desenhar e edificar uma cidade-conceito fundada simultaneamente na atribuição das funções e na rejeição dos detritos da administração funcionalista. Contudo, De Certeau assinala o retorno das práticas que o projeto ou design da “cidade” excluiu por séculos: “*sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade legível, sem presas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de se gerir*”.<sup>165</sup> É impossível ignorar os mecanismos disciplinares e regularizadores tais como foram descritos por Foucault, mas é igualmente impossível ignorar as práticas- *Tropicália* dos cidadãos que teimam em subverter o princípio-*Brasília* de Cidade.

De Certeau se interessa por um “falar dos passos”: se o falar é uma realização sonora da língua, o caminhar seria uma realização espacial do lugar. O andarilho efetiva as possibilidades estabelecidas pela ordem materializada em concreto armado, mas também cria, entre atalhos e desvios, outras possibilidades para a “língua” espacial: uma ginga do asfalto. Assim como gramáticos e

---

como uma axiomática (são 95 princípios) que considera essas funções como universais, SILVA, Gerardo. *Uma aventura própria das cidades em 'Capitalismo e Esquizofrenia' de Gilles Deleuze e Félix Guattari*. Tese de Doutorado defendida no IUPERJ/UCAM em 2007.

<sup>164</sup> A moderna “cidade universal” tem história: já na Antiguidade, forjou-se uma “cidade ideal”, enquanto na Idade Média, procurou-se reproduzir materialmente a “cidade celestial”. MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>165</sup> De Certeau propõe analisar as ‘*práticas microbianas, singulares e plurais, que um sistema urbanístico deveria gerir ou eliminar e que sobreviveram ao seu definhamento*’. DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. 145.

lingüistas, arquitetos e urbanistas constroem espaços abstratos que funcionam como uma norma ou sentido próprio aos quais resistimos “praticando-os” em sentidos figurados irredutíveis a uma gramática. Uma sinédoque, por exemplo, consiste no uso de uma parte pelo todo. Mas, como veremos mais adiante, evocar através de uma galinha caipira a vida rural que imigrantes de todas as regiões brasileiras deixam para trás ao tentar a sorte na cidade grande vai muito além da forma de retórica. Aos processos caminhanes e às formações falantes, De Certeau acrescenta figurações oníricas. Os nomes próprios de ruas, praças, avenidas e largos formam como uma “*estranha toponímia, descolada dos lugares, planando por cima da cidade como uma geografia nebulosa de ‘sentidos’ em espera, e daí conduzindo as deambulações físicas [...]*”.<sup>166</sup> Em nossas perambulações, nos deixamos levar por nomes como Pinheiros, Faria Lima, Largo da Batata. Largo da Batata, da cenoura, do alface, do tomate ... Os hortigranjeiros vendidos outrora na Cooperativa Agrícola de Cotia e no Mercado Caipira inspiram, ainda hoje, as derivas urbanas de um imaginário rural que resiste.

Antes de nos aproximar do dispositivo “Galinha” do Coletivo BijaRi<sup>167</sup> (anexo 8), acionado em pleno bairro de Pinheiros, entre o Largo da Batata – e sua paisagem confusa de comércio barato, de vendedores ambulantes e de terminais de ônibus – e um elegante *shopping center* da Avenida Brigadeiro Faria Lima com seus sofisticados restaurantes e casas noturnas, procuremos entender as novas hierarquizações dos espaços urbanos contemporâneos. Condomínios fechados e *shopping centers* dotados de equipamentos eletrônicos ultra sofisticados procuram se distanciar de bairros e favelas sem infra-estrutura básica. Hoje, encontramos simultaneamente processos de desterritorialização que mantêm as aglomerações brasileiras permanentemente conectadas com as aglomerações globais e processos de reterritorialização que levam ao estabelecimento de relações muitas vezes inconciliáveis entre territórios contíguos. A expansão das redes comunicacionais tem papel significativo na desterritorialização global, mas também na reterritorialização regional: territórios organizados a partir de eixos que se

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>167</sup> O Coletivo BijaRi por ele mesmo: “*formado em 1996, por arquitetos e artistas, o BijaRi é um centro de criação de artes visuais, multimídia e arquitetura. Desenvolvendo projetos em diversos suportes e tecnologias, o grupo atua entre os meios analógicos e digitais propondo experimentações artísticas, sobretudo de caráter crítico. Intervenções urbanas, performances, vídeo, design e web design tornam-se os meios para estabelecer possibilidades de vivências onde a realidade é questionada*”.

propagam do centro para a periferia, seja na terra – ruas, rodovias e ferrovias – seja no ar – nas aerovias, mas também nas “ondas” televisivas e radiofônicas – articulam-se com o mar de infovias descentralizadas que é a internet. *Patchworks* e *networks* constituem as metrópoles contemporâneas. Segundo Giuseppe Cocco<sup>168</sup>, “o espaço metropolitano pós-fordista, reconfigurado pelos processos contraditórios de desterritorialização e reterritorialização, redesenha-se como um território policêntrico, constituído por um emaranhado de redes”. Cocco assinala a necessidade de pensar essas transformações da metrópole como abertura de possíveis espaços de luta. Nesse sentido, o Largo da Batata é um dos múltiplos “centros”<sup>169</sup> que suscita inúmeros interesses<sup>170</sup> – comercial, imobiliário, financeiro – e, portanto, provoca novas experimentações artísticas-armísticas.

Lembremos da distinção elaborada por De Certeau entre lugar e espaço: o lugar impõe aos elementos que o compõem uma ordem espacial e uma estabilidade temporal, ao passo que o espaço leva em consideração vetores de direção e variáveis de tempo que, ao sugerir as transformações possíveis, se opõem às formas imutáveis. Em Deleuze e Guattari podemos encontrar uma distinção semelhante entre espaço estriado que tem a cidade como arquétipo de lugar onde os percursos tendem a subordinar-se às paradas, enquanto o mar seria o espaço liso por excelência onde os pontos subordinam-se às linhas. Ou, como veremos, onde os *shopping centers* subordinam-se às [Ga]linhas! Retornando a De Certeau, um lugar “praticado” é um espaço: “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos caminhantes (*marcheurs*)”.<sup>171</sup> Enquanto o lugar é fundado por objetos eternos<sup>172</sup>, o espaço é produzido por

<sup>168</sup> COCCO, Giuseppe. “A cidade policêntrica e o trabalho da multidão” em revista Lugar Comum – estudos de mídia, cultura e democracia, número 9/10, setembro 1999-abril 2000, Rio de Janeiro: NEPCOM/UFRJ e editora E-papers.

<sup>169</sup> No seminário “Cidade Ocupada” – organizado pela Universidade Nômade e pelo SESC Paulista em 1 e 2 de Junho de 2006 – Gerardo Silva apresentou uma reflexão a partir do filósofo e sociólogo francês Henri Lefèvre, para quem a centralidade é o elemento constitutivo da cidade. Gerardo Silva pergunta: Que centralidade é essa? Lefèvre se refere a uma centralidade constituída ou a uma “produção” de centralidade? São perguntas relevantes para entender a “centralidade” específica do Largo da Batata.

<sup>170</sup> Esses interesses serão atendidos pelas diretrizes do novo Plano Diretor do Município de São Paulo, em discussão na Câmara Municipal, que prevê para o Largo do Batata funções típicas de centros: sede de governo local, espaços públicos, praça de serviços, áreas comerciais e equipamento cultural além do redesenho das linhas de transporte coletivo.

<sup>171</sup> DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. 173.

<sup>172</sup> De Certeau diz que, da pedra ao cadáver, “um corpo inerte parece sempre, no Ocidente, fundar um lugar e torná-lo figura de um túmulo.” DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. 174. Podemos efetivamente pensar nas placas comemorativas e nas estátuas pomposas que decoram os “lugares” fundamentais da cidade – a prefeitura, a praça, etc. – como elementos que remetem ao cemitério.

sujeitos históricos. A transformação de espaço em lugar ou de lugar em espaço é o jogo das narrativas. Retornemos à distinção inicial entre *voyeurs* e *marcheurs* que induz, por sua vez, aquela entre mapas e percursos. Ao descrever lugares podemos optar por um relato estático (“à sua esquerda, encontra-se o Largo do Batata”) ou móvel (“se virar à esquerda, vai encontrar o Largo do Batata”). De Certeau aponta que o primeiro tipo de relato apresenta um quadro – um “ver” –, enquanto o segundo induz um movimento – um “fazer”. O mapa como representação totalizante e o percurso como seqüência operacional constituem dois extremos de experiência espacial que se entrecruzam incessantemente. Ora, o mapa que na Idade Média privilegiava a prescrição de ações foi, ao longo da modernidade, confrontado por um mapa destinado à representação de lugares. Essa percepção de De Certeau se conjuga com aquela de Deleuze e Guattari segundo a qual, em termos estéticos, temos um embate entre a visão distanciada do espaço ótico caracterizada pela constância dos elementos através da constituição de uma perspectiva central e a visão aproximada do espaço háptico caracterizada pela variação contínua de suas orientações. Contudo, a esse ordenamento histórico-geográfico sempre se contrapôs uma infinidade de feitura de espaços-tempos por meio de narrativas.

O ordenamento geográfico depende estritamente da determinação de fronteiras, mais objetivas que subjetivas. De Certeau coloca a questão da delimitação como literalmente “fundamental” na análise da espacialidade: “*é a divisão do espaço que o estrutura*”.<sup>173</sup> Fronteiras concretas definem tanto paisagens rurais quanto tecidos urbanos mas, nessa definição, a narrativa desenvolve um papel decisivo. Mais do que capacidade de descrever, com “*poder distributivo e força performativa*”<sup>174</sup> (no sentido de fazer o que diz), a narrativa abre espaços. São muitas as contradições e conflitos no seio das narrativas: a fronteira traça imediatamente a ponte entre o espaço legitimamente constituído e a sua exterioridade (o espaço que lhe é estranho).

Galinha/BijaRi<sup>175</sup>: mas afinal, que intervenção foi essa? Uma esperta galinha ruiva foi solta em pleno Largo da Batata (anexo 8). Embora correndo o

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>174</sup> *Idem.*

<sup>175</sup> É um “*illicite errore*” da contemporaneidade. “*A antiga e erudita expressão ‘illicite errore’, empregada pelos tratadistas italianos do século XVI, referia-se às ações contrárias aos usos consagrados, à tradição, aos códigos, às regras, à moral, ou ao que estava legitimado pelas*

risco de virar canja ou frango assado, foi acolhida, fotografada e abraçada calorosamente como uma prima querida que acabava de chegar da roça. A mesma galinha, solta dessa vez na entrada de um elegante *shopping center*, foi violentamente expulsa pelos agentes de segurança do local.<sup>176</sup> Afinal, aquele não era “seu lugar”. A Galinha/BijaRi não pertencia aquele lugar onde poderia ser aceita unicamente sob a forma de uma galinha-bibelô em porcelana nobre, de um chique *tailleur en pied-de-poule* ou ainda de um sofisticado *coq au vin*. Não é lícito que ela traga para dentro do atemporal templo de consumo a trivialidade do cotidiano consumido como uma gordurosa coxinha de galinha da padaria da esquina ou a banalidade da existência de galinhas codornas, de galinhas d’Angola, de galinhas caipira, de todas as galinhas que acompanharam migrantes dos quatro cantos do país e que ali, no Largo da Batata em São Paulo, voltaram a se cruzar. A Galinha/BijaRi “trabalha” globalmente a Cidade enquanto forma universal diria Didi-Huberman, “pratica” localmente contíguos territórios conflitantes diria De Certeau ao apontar a contradição dinâmica entre cada demarcação e possibilidade de transposição através das interações possíveis entre a feirante e a lojista, entre o ambulante e a guarda municipal, entre peruas do *shopping* e galinhas do Largo do Batata. A Galinha/BijaRi é o “*paradoxo da fronteira: criados por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos comuns. A junção e a disjunção neles são indissociáveis. De corpo em contato, qual possui a fronteira que o distingue? Nem um nem outro.*”<sup>177</sup> O paradoxo da fronteira abala o princípio de ruptura.

Para De Certeau, a fronteira não pertence efetivamente a ninguém, ela é um “espaço-entre-dois” que não deve ser concretamente preenchido, mas mantido na sua ambígua lógica de travessia, de transgressão no sentido de atravessamento da forma ou lugar imutavelmente constituído. A Galinha/BijaRi é uma narrativa que constrói uma ponte virtual e sobretudo móvel, que transpõe as fronteiras, concretas ou simbólicas, entre o *Shopping Center* e o Largo da Batata, é uma “*transgressão do limite, desobediência à lei do lugar que configura a partida, a*

---

*normas estilísticas clássicas. Acreditava-se que o abandono dos cânones do passado avançaria para o arbítrio e para a impossibilidade do direito de criar. Terá a antiga advertência dos tratadistas serventia para a área do design contemporâneo?”*. Esse foi o mote do V Simpósio do LaRS – Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, 2006, para o qual procuramos contribuir com essa reflexão.

<sup>176</sup> A experiência galinácea foi realizada em São Paulo, 2001 e em Havana, Cuba, 2003.

<sup>177</sup> DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. 186.

*lesão de um estado, a ambição de um poder conquistador, ou a fuga de um exílio, de todos os modos a 'traição' de uma ordem*".<sup>178</sup> A proposta de Bataille era aquela de constituir, através de um jogo cruel de semelhanças e dessemelhanças, um saber por fricção e esfoladura entre arte e etnologia, sem maiúsculas; já na metrópole desfigurada por processos de desterritorialização e reterritorialização contemporâneos, a intenção do BijaRi foi aquela de provocar, através de um galiforme projétil – projeto e processo – de urbanismo, arquitetura e design<sup>179</sup> lançado entre as populações do Largo da Batata e os freqüentadores do *Shopping Center*, uma abertura entre as diversas formas de vida na cidade. Nesse sentido, a galinha não apenas aponta o problema – demarcações arbitrárias e excludentes –, mas estabelece o contato-conflito entre idealizadores e “praticantes” da cidade, entre mapa e percurso, entre representação e intervenção, entre uma morfologia – idealizada e traçada por urbanistas, arquitetos e designers – e as práticas da multidão. Se, para Deleuze e Guattari, “*no espaço liso, [...], a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica*”<sup>180</sup>, nos espaços ambíguos das metrópoles brasileiras, a [Ga]linha traça linhas que podem tornar o espaço estriado novamente liso.<sup>181</sup> Narrativas, narrativas, narrativas, narrativas, narrativas, narrativas, narrativas...

Paradoxalmente, não apenas padecemos, mas também desfrutamos de outros horizontes de crítica e intervenção. O Coletivo BijaRi, entre serviços formais prestados às grandes corporações e ações efêmeras mas articuladas com muitos outros coletivos similares disseminados pela metrópole, é produto e produtor das novas reconfigurações urbanas pós-modernas. A mobilidade e a flexibilidade do trabalho abrem um horizonte de luta<sup>182</sup>: exclusão e fragmentação por um lado, aberturas virtuais e liberdades produtivas por outro. Esse é o desafio da metrópole contemporânea caracterizada pela hegemonia do trabalho imaterial,

<sup>178</sup> *Ibid*, p. 188.

<sup>179</sup> Para o BijaRi, a Galinha é um “Objeto Analisador das Relações Presentes no Espaço”. Artigo “Arquitetura da resistência: um manifesto” em *O Estado de São Paulo*, caderno *Aliás*, domingo 16 de abril de 2006.

<sup>180</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 185.

<sup>181</sup> Hoje, à História e Geografia do Brasil dentro da globalização se defronta com um devir-mundo do Brasil e um devir-Brasil do mundo. COCCO, Giuseppe. *MundoBraz. O devir-Brasil do mundo e o devir-mundo do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

<sup>182</sup> Segundo E.P. Thompson, “*a classe não luta porque existe, mas existe porque luta.*” THOMPSON, Edward Palmer. *Witness against the Beast*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

formal ou informal, assalariado pelo mercado, subvencionado pelo Estado ou empreendido pela cooperação da multidão que promove aberturas em toda figura hierarquizada.

### 1.3. Resistências contemporâneas

Se os dispositivos de segurança foram criados para modular o evento nas cidades, resistir pode ser pensado como tornar o evento novamente possível em um espaço de hierarquização modulada. Deleuze e Guattari definem espaço liso como aquele que “*é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas ou percebidas*”<sup>183</sup>, e utilizam “modelos”<sup>184</sup> para apresentar as oposições simples e diferenças complexas entre espaço liso e espaço estriado<sup>185</sup>, assim como as misturas de fato “*que de modo algum são simétricas, e que fazem com que ora se passe do liso ao estriado, ora do estriado ao liso, graças a movimentos inteiramente diferentes*”.<sup>186</sup> Os modelos marítimo, físico e estético apresentam elementos instigantes para nossa reflexão sobre as resistências possíveis às “formas” Cidade, Trabalho e Arte-Design respectivamente. Vimos que Deleuze e Guattari apontam a cidade como o arquétipo do espaço estriado, enquanto o mar seria o espaço liso por excelência. O estriado – *logos* – é repartido entre os homens segundo intervalos e cortes determinados, enquanto o liso – *nomos* – implica a distribuição dos homens no espaço. Metrôpoles são espaços-tempos estriados na medida de seu *quadrillage*, na terra, no ar e no mar. Ora o *logos* (estriagem) é continuamente combatido pelo *nomos* (alisamento) em sua desmedida: “*imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas,*

<sup>183</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, p. 185.

<sup>184</sup> O modelo tecnológico diferencia o *patchwork*, com sua justaposição aleatória de pedaços de tecido, da trama e urdidura (fios horizontais e verticais): refletir sobre essa diferença no que diz respeito ao papel ou tela – suportes de design. O modelo musical distingue a variação contínua<sup>184</sup> (que apresentamos no capítulo dois) da ordenação de linhas melódicas horizontais e planos harmônicos verticais. E o matemático estabelece diferenças entre multiplicidades não métricas e multiplicidades métricas.

<sup>185</sup> Estriagem como “*duas séries e paralelas, que se entrecruzam perpendicularmente, e das quais algumas, verticais, desempenham mais a função de fixas ou constantes, as outras, horizontais, mais a função de variáveis. Muito grosseiramente, é o caso da urdidura e da trama, da harmonia e da melodia, da longitude e da latitude. Quanto mais regular é o entrecruzamento, tanto mais cerrada é a estriagem, mais o espaço tende a tornar-se homogêneo: é nesse sentido que a homogeneidade nos pareceu ser, desde o início, não o caráter do espaço liso, mas exatamente o contrário, o resultado final da estriagem, ou a forma-limite de um espaço estriado por toda parte, em todas as direções.*” DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, p. 197.

<sup>186</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, p. 180.

*restos de metal e de tecido, patchwork, que já nem sequer são afetados pela estriagem do dinheiro, do trabalho e da habitação*”.<sup>187</sup>

Observamos as transformações por que passam as metrópoles contemporâneas. Para aprofundar a reflexão sobre as possibilidades estéticas de resistência ao controle, propomos observar as transformações do trabalho a partir de autores do operário e do pós-operário italiano e francês<sup>188</sup> em sua ruptura com as interpretações dialéticas do processo revolucionário e em sua proposta de uma “autovalorização” entendida como “*encadeamento positivo e autônomo do sujeito da produção imaterial*”.<sup>189</sup> E propomos refletir sobre práticas imediatamente inseridas na metrópole no atual contexto de capitalismo pós-industrial, também denominado capitalismo cognitivo. Em que medida novas práticas do campo da arte-design<sup>190</sup>, sejam elas denominadas “relacionais”, “emergenciais” ou “multitudinárias” – em suas recombinações de processos artesanais, artísticos e criativos – indicam novas recomposições sociais antagonistas aos processos de hierarquização organizados pelo capital em sua forma pós-fordista e pelo trabalho em sua forma imaterial? A captura da “*performance*” pela empresa pós-fordista é reveladora das fortes tensões de nossa época. Talvez o próprio do capitalismo seja sua capacidade de transformação contínua, incluindo aquela de incorporar a própria crítica realizada nos anos 60 e 70.<sup>191</sup> Dentro da perspectiva de um campo da arte-design politicamente ampliado e tensionado, levantaremos a hipótese de um design monstruoso a partir da crítica ao dualismo individualismo *versus* holismo.

<sup>187</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, p. 188.

<sup>188</sup> Podemos citar entre os representantes do operário italiano Antonio Negri e Mario Tronti e, entre os do pós-operário, Giuseppe Cocco, Maurizio Lazzarato, Christian Marazzi e Paolo Virno entre outros. É importante assinalar que as transformações aqui descritas foram observadas e analisadas na Itália e na França entre outros países europeus mas que, em tempos de globalização, tendencialmente dizem respeito ao Brasil.

<sup>189</sup> LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 34.

<sup>190</sup> 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.

<sup>191</sup> Seria o capitalismo antropofágico? Seria incorreto afirmar isso na medida em que ele captura, coopta e faz cooperar, mas é incapaz por si mesmo de criar o novo, pois depende sempre das subjetividades que tenta docilizar. Em *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Luc Boltanski e Eve Chiapello (Paris: Gallimard, 1999) mostram como o capitalismo das últimas décadas incorporou tanto a “crítica social” com sua luta por igualdade, solidariedade e justiça social, quanto a denominada “crítica artista” com sua demanda por liberdade, autonomia e autenticidade, levando a toda uma série de ambigüidades com as quais nos defrontamos hoje no campo da arte-design. Maurizio Lazzarato mostra como no movimento dos “*intermittents du spectacle*” na França essas duas críticas se encontram e se reforçam.

### 1.3.1. Trabalho imaterial, capitalismo cognitivo

Segundo Deleuze e Guattari, no século XIX, um conceito socio-econômico de força de trabalho ou de trabalho abstrato<sup>192</sup> foi elaborado junto com um conceito físico-científico de força-deslocamento. O regime assalariado foi associado a uma mecânica das forças que procurava “*definir um valor médio constante para uma força de elevação ou de tração exercida o mais uniformemente possível por um homem-padrão*”.<sup>193</sup> A sociologia forneceu ao trabalho uma medida econômica e a física uma moeda mecânica. A partir dessa associação, toda ação livre foi disciplinada e toda a atividade humana foi traduzida como “trabalho” ou reduzida ao “lazer” que, por sua vez, se define a partir do trabalho. A estriagem do espaço-tempo foi desse modo generalizada. *En passant*, Deleuze e Guattari mencionam que as sociedades primitivas desconheciam o “trabalho”<sup>194</sup> produtivo e, como vimos anteriormente com Pierre Clastres e com Eduardo Viveiros de Castro, tampouco conheciam a “coerção” política e a “fê” religiosa”, diferentes exercícios da transcendência. Ora, a disciplina dos corpos, a normalização dos comportamentos e o controle das vidas vão além do chão e do horário da fábrica, e vão além do próprio conceito físico-social de trabalho: “[...] *o capitalismo já não opera tanto através de uma quantidade de trabalho como através de um processo qualitativo complexo, que coloca em jogo os modos de transporte, os modelos urbanos, a mídia, a indústria do entretenimento, as maneiras de perceber e sentir, todas as semióticas*”.<sup>195</sup> Trabalhamos por toda parte e o tempo todo, e trata-se de um tipo trabalho que não encontrou a sua medida, até porque se encontra em parte “misturado” à ação livre que é, como a vida, incomensurável.

Lazzarato e Negri afirmam a necessidade para o capital de uma subjetividade ambigualmente ativa pois que o consumidor não apenas é produzido, como também produz a si mesmo. É nossa subjetividade que é posta a trabalhar seja na produção dos conteúdos culturais da mercadoria, seja na ativação da cooperação produtiva. Portanto, mais do que produção de mercadoria, trata-se de

<sup>192</sup> Trabalho abstrato entendido como quantidade abstrata homogênea aplicável a todos os trabalhos, suscetível de multiplicação e divisão.

<sup>193</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, volume 5 p. 200.

<sup>194</sup> A preguiça é tema de Mário de Andrade em *Macunaíma*, nosso anti-herói nacional.

<sup>195</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, volume 5 p. 202.

uma produção de relação social na qual a nossa participação torna-se vital. Enquanto no modelo industrial, a produção e o consumo ocorriam separadamente, no modelo pós-industrial ambos se encontram perfeitamente integrados pelas interfaces da nova relação produção/consumo: a comunicação social. Com efeito, após o declínio da política clássica (a soberania) e da política da representação (vinculada a mecanismos disciplinares), chegamos a uma forma de poder que se torna cada vez mais uma política da comunicação, isto é, modulação dos sujeitos de enunciação (associada às tecnologias de controle). Às interfaces mencionadas – “a produção audiovisual, a publicidade, a moda, a produção de software, a gestão do território”<sup>196</sup> – acrescentamos os processos muitas vezes reunidos sob a etiqueta “design” como o *bro-ing*, o *namings*, o *styling*, o *branding*, o *marketing*, o *franchising* e o *financing*, e podemos eventualmente acrescentar a própria arte contemporânea. Todas elas têm a relação autoria / reprodução / recepção como modelo de produção: o modelo estético – que, como veremos, é mais háptico que óptico – torna-se hegemônico junto com o trabalho denominado imaterial com seus aspectos intelectuais e criativos, afetivos e imediatamente sociais. Em suma, além de valor econômico, esse “trabalho” que mal pode ser designado como tal produz subjetividades e um emaranhado de relações. Ademais, ele não se restringe à interface, mas permeia todas as etapas da produção e do consumo ou, visto que estamos dentro do modelo estético, todas as etapas da produção autoral, da reprodução e da recepção.

Contudo, essa situação traz ambivalências. Se, por um lado, o autor integra um processo de produção organizado industrialmente, por outro, por suas qualidades intelectuais, manuais e empreendedoras<sup>197</sup>, ele não perde a “*autonomia e a independência da sua constituição e do seu sentido*”. Por sua vez, embora os “produtos ideológicos”<sup>198</sup> se tornem mercadorias, pois que são simultaneamente resultado e pressuposto do processo, eles não perdem “*a capacidade de estarem sempre voltados a alguém, de serem ‘idealmente significantes’ e [...] portanto, colocam o problema do sentido*”.<sup>199</sup> E enfim, se o receptor é elemento integrante

<sup>196</sup> LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. R. de Janeiro: DP&A, 2001, p. 45.

<sup>197</sup> Lazzarato e Negri definem a atividade empreendedora como “*capacidade de management das relações sociais e de estruturação da cooperação social da qual faz parte.*” LAZZARATO e NEGRI. *Op. Cit.*, p. 50.

<sup>198</sup> As aspas são de Lazzarato e Negri.

<sup>199</sup> LAZZARATO e NEGRI. *O trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2001 p. 50.

do “produto ideológico” pois que é a ele que o autor se dirige, por outro o receptor é sujeito criador do “produto ideológico” visto que é através dele próprio que o produto se realiza efetivamente. Dessas três características, podemos concluir que o conjunto das relações sociais é produtivo ou “criativo”, enquanto o capital é meramente reprodutivo.<sup>200</sup> E podemos acrescentar que o modelo estético que se aplicava outrora ao produto dito “ideológico”, hoje se aplica a qualquer produto: do *software* ao *hardware*, mas também do livro ao par de tênis.

Afirmar que nos encontramos em contexto de hegemonia do trabalho imaterial não significa que somos todos intelectuais ou criadores-criativos – artistas-designers –, mas que todos desenvolvemos atividades híbridas de “trabalho” e “ação-livre” que possuem aspectos intelectuais, criativos, afetivos e cooperativos, e que a mais-valia se realiza hoje em todos esses aspectos. Lazzarato e Negri apontam a potência dos processos de subjetivação<sup>201</sup> como decorrentes das lutas dos anos 60 e 70 contra a divisão do trabalho e a conseqüente alienação. Como conseqüência, hoje, afirmar que o trabalho imaterial se torna hegemônico significa que no seio da fábrica pós-fordista, “*é a alma do operário que deve descer na oficina*”<sup>202</sup>, ou seja, o operário, qualificado ou não, é instigado a realizar escolhas mais do que obedecer ao comando exterior. E que, na fábrica pós-fordista em sua forma difusa no território metropolitano, a força de trabalho se torna uma intelectualidade de massa. Para esse *General Intellect* nos termos de Marx, a relação de trabalho não é mais simples subordinação ao capital, mas se coloca também em termos de independência aos espaços e tempos do capital. A mobilidade e a flexibilidade na metrópole resulta simultaneamente, mas não simetricamente, em exploração (trabalho) e potência (ação livre). Vimos que o operaísmo e o pós-operaísmo<sup>203</sup> apostam na constituição de uma subjetividade empreendedora e autônoma com relação ao trabalho assalariado. Isto não significa que os conflitos cessam, mas que essa subjetividade vai além do antagonismo, pois que há constituição de uma realidade social alternativa. Não se trata de uma

<sup>200</sup> “De fato, ele (o capital) exercita hoje sua função de controle e de vigilância de fora do processo produtivo, porque o conteúdo do processo pertence sempre mais a outro modo de produção, à cooperação social do trabalho imaterial.” LAZZARATO e NEGRI, *Op.cit.*, p. 31.

<sup>201</sup> LAZZARATO e NEGRI. *Op. cit.* p. 26.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>203</sup> COCCO, Giuseppe. Introdução à LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001: “A proposta de uma abordagem em termos de ‘operário social’ [...] articulava a centralidade de figuras sociais cujas dimensões produtivas não dependiam mais da inserção na relação salarial”, p. 21.

questão européia: no Brasil, a líder do movimento dos camelôs, Maria dos Camelôs afirma sua autonomia resistindo à violência policial e recusando a volta ao emprego.<sup>204</sup>

São conhecidas as formas de acumulação do capitalismo mercantilista entre os séculos XVI e XVII e de acumulação do capitalismo industrial entre os séculos XVIII e XX graças ao papel motor da manufatura manchesteriana e, em seguida, da fábrica fordista com sua produção massificada de produtos standardizados. Mas as formas de acumulação e de exploração que caracterizam o capitalismo cognitivo ainda são pouco conhecidas. Diferentemente do capitalismo industrial, o capitalismo cognitivo privilegia o trabalho vivo em detrimento do trabalho morto e a força-invenção em detrimento da força de trabalho. Ao declínio do paradigma energético do trabalho – transformação da matéria por meio da despesa dos corpos – é, segundo Yann Moulier Boutang<sup>205</sup>, substituído pelo paradigma numérico da rede – desenvolvimento das NITCs (Novas Tecnologias de Informação e de Comunicação)<sup>206</sup> e amplificação da cooperação dos cérebros.<sup>207</sup> A divisão do trabalho não desaparece mas se modifica quando, no lugar da realização de tarefas para serem executadas por inteligências tornadas medianas por isolamento ou sub-aproveitamento, o capitalismo cognitivo privilegia o trabalho cooperativo e o conhecimento compartilhado por cérebros interligados pela internet. O próprio nível de produtividade não mais depende da separação entre concepção intelectual e execução manual, mas são função da integração do intelectual no manual. Moulier Boutang afirma então a emergência de um novo paradigma do trabalho que se aproxima da Universidade e da arte. Se o capitalismo industrial recorreu predominantemente à *libido sentiendi* ou desejo de usufruir de bens materiais e à *libido dominandi* ou desejo de dominar o outro, o capitalismo cognitivo privilegia a *libido sciendi* ou desejo de adquirir e trocar conhecimento. O intelectual e o artista-designer que outrora se colocavam à frente das classes trabalhadoras – vanguardas – e que nos anos seguintes se posicionavam às margens de toda atividade produtiva – rupturas –, nessa nova

<sup>204</sup> Entrevista concedida por Maria dos Camelôs, líder do movimento dos camelôs no Rio de Janeiro (MUCA) à revista GLOBAL/Brasil número 7, ano 2007.

<sup>205</sup> MOULIER BOUTANG, Yann. *Le Capitalisme Cognitif – La nouvelle grande transformation*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007, p. 82.

<sup>206</sup> Ver também: COCCO, Giuseppe, PATEZ GALVÃO, Alexander e SILVA, Gerardo. *Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003.

<sup>207</sup> Abordaremos a questão da cooperação dos cérebros sera desenvolvida mais adiante com os aportes de Maurizio Lazzarato.

fase do capitalismo, se encontram capturados em suas redes.<sup>208</sup> A atividade produzida coletivamente na ciência e na arte produz incomensuráveis jazidas de riquezas que são incorporadas pelas empresas sob forma de trabalho gratuito ou insuficientemente remunerado através de dispositivos de captação e de formatação.<sup>209</sup> Sendo que “*a atividade humana que se encontra capturada não é o mel produzido pelas abelhas produtivas, mas sua atividade infinitamente mais produtiva de polinização das relações sociais*”.<sup>210</sup> Enfim, se a colméia é o paradigma do capitalismo industrial, a polinização é aquele do capitalismo cognitivo cujos dispositivos indicariam, segundo Moulier Boutang, o declínio das formas mais autoritárias de comando – do patriarcado familiar, do paternalismo político e do patronato empresarial. A figura do Leviatã parece se esfacelar, mas como resistir ao novo modo de acumulação e exploração? Propomos analisar configurações enxameantes e, para isso, afirmamos a necessidade de um outro conceito de criação<sup>211</sup> e uma nova teoria da criatividade social<sup>212</sup>.

### **1.3.2. Estética relacional, estética da emergência, estética da multidão**

O fato do modelo estético ter se tornado o paradigma do capitalismo cognitivo nos levou a investigar algumas propostas teóricas recentes do campo da arte-design. São elas a “estética relacional” de Nicolas Bourriaud<sup>213</sup> e a “estética da emergência”<sup>214</sup> de Reinaldo Laddaga. O que há de comum entre as duas é a

<sup>208</sup> “*A sua intervenção não pode ser reduzida a uma função epistemológica e crítica, nem a um envolvimento e a um testemunho de liberação; é no nível do próprio agenciamento coletivo que ele intervém. Trata-se, portanto, de uma ação crítica e libertadora, que se produz diretamente no interior do mundo do trabalho – para libertá-lo do poder parasitário de todos os patrões e para desenvolver esta grande potência de cooperação do trabalho imaterial, que constitui a qualidade explorada da nossa existência. O intelectual está aqui em completa adequação aos objetivos da libertação: novo sujeito, poder constituinte, potência do comunismo.*” LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2001, p. 41.

<sup>209</sup> MOULIER BOUTANG, Yann. *Op. cit.*, p. 111.

<sup>210</sup> MOULIER BOUTANG, Yann. *Op. cit.*, p. 218.

<sup>211</sup> SZTUTMAN, Renato (org.) *Eduardo Viveiros de Castro* (série “Encontros”). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. Entrevista de Eduardo Viveiros de Castro concedida a Pedro Cesarino: “*Temos de criar um outro conceito de criação*” pp. 164 a 187.

<sup>212</sup> Fazemos referência a Lazzarato e Negri que apontam Bakhtin como aquele que “*refutando assumir a divisão capitalista do trabalho como inevitável, elaborou uma teoria da criatividade social.*” LAZZARATO e NEGRI, *Op. cit.*, p. 53.

<sup>213</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 2001.

<sup>214</sup> LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia – La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

distinção entre arte moderna e práticas artísticas contemporâneas, assim como a introdução de uma política que a primeira proposta define como uma utopia de proximidade ou *dolce* utopia<sup>215</sup> associada ao mote “aprender a habitar melhor o mundo” e a segunda como o desenvolvimento de um “regime prático” de veículos, moradas e mundos comuns visto que “estamos todos no mesmo bote”.<sup>216</sup> Contudo, apesar da percepção compartilhada por ambas de algo como um “novo regime das artes”<sup>217</sup> que se afasta do regime de autonomia<sup>218</sup> que caracterizou a arte moderna, as duas teorias apresentam diferenças que analisaremos antes de introduzir nossa hipótese de uma “estética da multidão”.

Segundo Bourriaud, frente ao fracasso do projeto moderno de emancipação<sup>219</sup> que procurou construir o mundo de acordo com uma idéia preconcebida da evolução histórica, surgiu uma visão menos idealista e teleológica: o ideário da revolução – com socialidades tais como assembléias, *sit in* e cortejos, e aparatos visuais tais como faixas, cartazes e panfletos – foi descartado e substituído por uma cultura de *reliance* que, com o desenvolvimento mundial do regime de encontro intensivo característico das cidades, gerou um terreno propício para o desenvolvimento de novas práticas artísticas desde a década de 90. A arte deixou de produzir objetos por meio da pintura, da escultura, da arquitetura e do design, e se transformou em atividade que consiste em produzir relações com o mundo através de signos, formas, gestos e, só eventualmente, objetos. A arte tornou-se relacional na medida em que “toma

<sup>215</sup> BOURRIAUD, p. 10. A Bourriaud incomoda muito o fato que muitos interpretam, com certa razão, a sua proposta de “estética relacional” como “forma edulcorada de crítica social” e trata do assunto no capítulo *Un art sans effet?* p. 86)

<sup>216</sup> Laddaga propõe efetivamente pôr em questão a atual forma do capitalismo menos através das “instituições dos coletivismos de Estado do que outras – mais antigas – figuras do domínio público, o *commons*, o comum” (p. 90). E é com essa noção do “comum” que encerra sua reflexão na página 293.

<sup>217</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 11 (Capítulo “La forme relationnelle – les pratiques artistiques contemporaines et leur projet culturel”); LADDAGA, Reinaldo. *Op. cit.*, p. 261.

<sup>218</sup> “‘Autonomia’, tal como era formulada no contexto da cultura moderna das artes, não significava simples separação: nesta tradição, a arte era concebida como uma prática que, se isolava partes ou elementos do domínio do comum, o fazia para que a sua combinação em uma ‘segunda totalidade’ (como dizia Theodor W. Adorno) ou em uma acumulação simples de fragmentos fosse exposto um fundo que ficaria ali presente, inadvertido e gravitando sobre as situações. Contudo, as práticas da arte podiam desenvolver sua potência de verdade, de revelação, de exposição, inclusive de crítica, somente ali onde não se deixassem regular por imperativos econômicos, legais, morais ou sequer políticos”. LADDAGA, Reinaldo. *Op. cit.*, p. 261.

<sup>219</sup> Segundo Bourriaud, duas correntes filosóficas – uma racionalista modernista e uma de libertação pelo irracional (Dada, Surrealismo, Situacionismo) – se opuseram ao longo do século XX contra a concepção autoritária e utilitarista de formatação das relações e dos seres humanos.

como ponto de partida teórico e prático o conjunto das relações humanas e o seu contexto social, mais do que o espaço autônomo e privado”<sup>220</sup> que caracterizou a arte moderna. Além de enfatizar a distinção entre moderno e contemporâneo, Bourriaud se apropria de um termo de Marx para qualificar o local privilegiado dessas relações: o interstício. Por oposição ao fluxo da comunicação, a exposição de arte contemporânea seria um interstício que “*não nega as relações em vigor, mas as distorce e projeta em um espaço-tempo codificado pelo sistema da arte e pelo próprio artista*”.<sup>221</sup>

Nesses espaços expositivos, se desdobram práticas artísticas cujo aspecto relacional deve ser abordado por uma estética<sup>222</sup> que, distanciando-se de uma teoria da arte, se aproxima de uma teoria da forma. A estética relacional de Bourriaud procura se inscrever na tradição de um “materialismo do encontro”<sup>223</sup>, isto é, de um materialismo que considera o nascimento do mundo a partir do encontro aleatório, mas durável, sem origem e sem objetivo, de átomos esparsos. Define-se então como “mundo” ou “forma” todo “*encontro durável*”.<sup>224</sup> Nesse sentido, a forma relacional é forma porque faz “*tenir ensemble*” momentos de subjetividade, sendo que essa “cola” se torna menos visível na medida em que nossa experiência visual, com o advento da fotografia, do cinema e das tecnologias digitais, se tornou mais complexa. Uma *performance* por exemplo, apesar da ausência de cola concreta, é percebida como um mundo. Ela não se dá como coisa, mas como fato que substitui a forma material por uma dinâmica aglutinadora. As práticas artísticas contemporâneas devem, portanto, ser apreendidas como formações que, diferentemente das formas modernas, só ganham consistência no jogo das interações humanas, entre o artista e o observador: os artistas propõem momentos de socialidade e objetos produtores de socialidade.<sup>225</sup> A cultura interativa característica da rede internet se traduziria, no campo da arte, em uma abordagem relacional da exposição e na intersubjetividade como essência da prática artística contemporânea. A estética relacional é então

<sup>220</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.* p. 14 e 117.

<sup>221</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 87.

<sup>222</sup> No glossário de Bourriaud, estética é uma “*noção que distingue a humanidade das outras espécies animais. Enterrar seus mortos, rir, se suicidar são meros corolários de uma instituição fundamental que é a vida como forma estética, ritualizada, posta em forma.*” BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 114.

<sup>223</sup> Bourriaud se refere a Althusser.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 33.

definida como a “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas configuram, produzem ou suscitam.”<sup>226</sup>

É curioso o modo como Bourriaud faz rimar intersticial com institucional quando sabemos que, assim como a arte moderna, a arte contemporânea tem espaços privilegiados de exposição, além de tempos específicos de celebração: templos e liturgias. No lugar da arte no cotidiano desejada pelos movimentos dos anos 60 e 70, o cotidiano introduzido na arte se traduz em estilização da vida reduzida à forma-exposição. Nem artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica escaparam nos últimos anos da espetacularização institucionalizada. A intersubjetividade de Bourriaud pretende se basear na teoria de uma subjetividade que caminha no sentido de uma individuação continuamente construída ou, nos termos de Felix Guattari, formação de complexos de subjetivação “*indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas*”.<sup>227</sup> Com efeito, Guattari desnaturaliza e des-territorializa a subjetividade entendida como domínio próprio do sujeito estendendo-a aos agenciamentos maquínicos<sup>228</sup> da sociedade, pois considera que esses encontros estão na base dos processos de individuação. Ademais, frente à produção capitalista de bens materiais e imateriais, Guattari considera que psicanálise e arte contribuem para a construção de “territórios existenciais” que podemos qualificar como resistentes. Vemos então os processos de singularização tal como apreendidos em termos existenciais por Guattari se afastar consideravelmente das práticas artísticas tal como abordadas por Bourriaud em termos relacionais: enquanto o primeiro abre a arte para a heterogeneidade ambiental, social e mental, o segundo tende a enclausurá-la no espaço artístico intersticial, quando não meramente institucional. A atribuição por parte de Guattari de um papel importante à arte enquanto articulação ético-política entre o meio, o social e a subjetividade – em sua “ecosofia”, o paradigma estético se

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>227</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.* p. 98; GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. Paris: Galilée, 2005, p. 19.

<sup>228</sup> Com base em Guattari, Bourriaud cita como agenciamentos maquínicos: 1) meio ambiente cultural (“família, educação, meio, religião, arte, esporte”); 2) o consumo cultural (“os elementos fabricados pela indústria da mídia, do cinema, etc.”); 3) “maquinárias informacionais”, que formam o registro a-semiológico, a-lingüístico da subjetividade contemporânea, pois que “funcionam paralelamente ou independente do fato que produzam significações.” BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 95.

sobrepõe ao paradigma cientista<sup>229</sup> – relativiza a autonomia das teorias formalistas do modernismo<sup>230</sup> afirmando-se como zona de hibridação que recusa sua constituição como atividade específica de uma corporação particular – um *corps de métier* formado por artistas, neste caso, relacionais.<sup>231</sup> Pois a simples transformação do “autor de obras” em “operador de relações” (e, por que não dizer, “um designer de relações”?) por parte de Bourriaud não impede o corporativismo do artista e a univocidade do campo. Para além da intersticialização dos artistas e da institucionalização de suas práticas, é perceptível na proposta de Bourriaud uma tendência à despotencialização de autores como Félix Guattari. O dissenso das teorias e práticas artísticas dos anos 60 e 70 é reduzido ao consenso contemporâneo.<sup>232</sup>

No recente *Manifesto Altermoderno: o pós-modernismo está morto*<sup>233</sup>, o artista relacional se transforma pelas mãos de Bourriaud em “*homo viator*” ou “*protótipo do viajante contemporâneo cuja passagem por signos e formatos remete a uma experiência de mobilidade contemporânea*”. Um tipo de experiência que parece se esvaziar à medida em que é transportada por passagens aéreas pelo circuito internacional de Bienais e Trienais com uma estética *zero cal*<sup>234</sup> ou *light* servida a bordo. É de fato muito tentador concordar com aqueles que interpretam a proposta de estética relacional como “*forma edulcorada de*

<sup>229</sup> Para Eduardo Viveiros de Castro, o artista é um xamã e o cientista é um padre. Entrevista a Angela Melitoupoulos e Maurizio Lazzarato em nossa casa em 4 de novembro de 2009.

<sup>230</sup> Bourriaud faz referência à Clement Greenberg.

<sup>231</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 106.

<sup>232</sup> Éric Alliez atribui à ruptura de uma arte nascida nos anos 90 com a arte crítica dos anos 60/70 uma característica dupla e paradoxal (a “estética relacional” de Nicolas Bourriaud): ela “*só pode se inscrever na perspectiva ‘relacional’ de uma estética marcada pelas categorias do consenso – dar novamente o sentido de um mundo comum consertando as falhas do liame social, recosturando pacientemente o ‘tecido relacional’, revisitando os espaços de convivência, procurando através de tateios formas de desenvolvimento e de consumo duráveis, emitindo energias leves que possam se infiltrar nos interstícios das imagens existentes, etc. – na medida em que transpõe as forças das práticas teóricas e artísticas mais inovadoras dos anos 60/ 70 nas formas modestas, nas ‘modestas ramificações’ de uma micro-política da inter-subjetividade supostamente válida como forma-exposição exclusiva (do jogo e do que está em jogo) da arte contemporânea.*” ALLIEZ, Éric. “*Post-scriptum sur l’esthétique relationnelle: capitalisme, schizophrénie et consensus*” Revista *Multitudes* 34. Paris: Amsterdam, 2008.

<sup>233</sup> <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>

Ver também: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002163.html>

<sup>234</sup> Operações despotencializadoras são comuns: segundo Ivana Bentes, a “estética da fome” de Glauber Rocha foi transformada em uma “cosmética da fome” em filmes como *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, *Central do Brasil* de Walter Moreira Salles e *Eu Tu Eles* de Andrucha Waddington. BENTES, I. “Sertões e Favelas nel cinema brasileiro contemporaneo: Estetica e Cosmetica della Fame”. In: Gian Luigi De Rosa. (Org.). *Alle Radici del Cinema Brasiliano*. Milão: Salerno, 2003, v. 1, p. 223-237.

*crítica social*”.<sup>235</sup> Neste mesmo manifesto, Bourriaud afirma que “o multiculturalismo e o discurso de identidade estão sendo ultrapassados por um movimento planetário de ‘creolização’.”<sup>236</sup> Contudo, embora supostamente vislumbre a creolização<sup>237</sup> entre nações, a arte relacional parece ignorar a hibridação entre práticas artísticas. Bourriaud só menciona a comunicação – que, em sua vertente visual, participa do campo da arte-design sob várias denominações: artes decorativas ou aplicadas, artes gráficas, design gráfico, comunicação visual – para responsabilizá-la pela rejeição das relações não funcionais. Bem diferente é, por exemplo, a posição da crítica de arte Rosalind Krauss que não crê “na pureza ou na oposição ontológica entre arte e mídia.”<sup>238</sup> Com efeito, em suas variações, a comunicação pode constituir uma vigorosa aliança na luta contra “os efeitos desastrosos da homogeneização, essa violência exercida pelo sistema capitalista sobre os indivíduos”.<sup>239</sup> Em suma, o que nos atraiu nesta teoria de formações não se confirma por conta dos próprios limites intersticiais que se impõe, à margem das monstrosidades que subjetividades e sociabilidades resistentes desdobram em nosso meio ambiente metropolitano, isto é, na “selva” inteira<sup>240</sup> – e não apenas nos “campos” acadêmicos e nas “hortas” comunitárias<sup>241</sup> regadas por recursos institucionais na medida em que se dobram às suas lógicas – como território de luta contra a hierquização e a homogeneização realizada pelas tecnologias de controle. Enquanto para Bourriaud a

<sup>235</sup> Bourriaud trata do assunto no capítulo *Un art sans effet?* p. 86.

<sup>236</sup> “Muitos sinais indicam que o período histórico definido pelo pós-modernismo está chegando ao fim: multiculturalismo e o discurso de identidade estão sendo ultrapassados por um movimento planetário de “creolização”. O relativismo cultural e a desconstrução, que substitui o universalismo modernista, não nos dão armas contra a dupla ameaça da cultura de massa uniforme e de uma regressão tradicionalista de extrema-direita”. BOURRIAUD, Nicolas. *Manifesto Altermoderno*.

<sup>237</sup> “A creolização se expressa na linguagem, mas este não é seu único canal de expressão: a creolização é a possibilidade de criar monstros [...]. Ou seja, a creolização é uma potência disruptiva que resiste, desorganiza e faz romper os códigos e hierarquias do poder, daí sua dimensão politicamente monstruosa.” CORSINI, Leonora. “A potência da hibridação – Edouard Glissant e a creolização” na revista Lugar Comum – estudos de mídia, cultura e democracia, número 25/26, maio-dezembro 2008, p. 212. Rio de Janeiro: Universidade Nômade e editora E-papers.

<sup>238</sup> Entrevista de Rosalind Krauss na Folha de São Paulo (Ilustrada E5) de 7 de outubro de 2009.

<sup>239</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>240</sup> Dossiê “*Ville productive, luttes et subjectivités*” organizado por COLLIN, Michèle e SZANIECKI, Barbara em revista *Multitudes*. Paris: Amsterdam, número 33, verão 2008.

<sup>241</sup> Dossiê “*Une micropolitique de la ville: l’agir urbain*” organizado por PETRESCU, Doina, QUERRIEN, Anne e PETCOU, Constantin em revista *Multitudes*. Paris: Éditions Amsterdam, número 31, inverno 2008.

altermodernidade é poliglota, para nós ela é necessariamente polifônica no sentido potente que Bakhtin atribui ao termo.

Uma vez que incorporou a crítica social – o capitalismo como fonte de desigualdade e destruição do laço social – e a crítica artista – o capitalismo como fonte de homogeneização e repressão da atividade criativa<sup>242</sup> – e capturou o paradigma estético para dentro de sua produção, o capitalismo realiza hoje uma pura gestão da nossa “cooperação entre cérebros” que transforma a mobilidade e a flexibilidade conquistadas com as lutas de 60 e 70 em mera precariedade. Como dissemos anteriormente, a “estética da emergência”<sup>243</sup> proposta por Reinaldo Laddaga compartilha com a “estética relacional” de Nicolas Bourriaud algumas questões. Com efeito, ambas introduzem práticas dos últimos anos que se apresentam como colaborativas, distinguindo-se nessa postura das práticas vanguardistas da primeira década do século XX. Laddaga desenvolve a tese de um novo regime das artes a partir da crise do moderno dentro de um contexto de mudanças paradigmáticas no âmbito da comunicação. Enquanto a formação dos Estados modernos fomentou tecnologias de unificação das Nações, o atual processo de globalização promove tecnologias de socialização imediatamente transnacionais. Além de se estenderem do contexto nacional ao transnacional, produção e recepção de “massas” se combinam com produção e recepção de “nichos”. O rito pontual da televisão se articula, por exemplo, com o fluxo contínuo da internet. Essa situação gera simultaneamente integração e fragmentação<sup>244</sup> mundial. Se por um lado verifica-se o declínio da fruição individual da obra (literária ou artística), por outro o aumento do compartilhamento coletivo de algumas práticas indica um novo regime das artes com diferentes articulações entre o “como fazer arte” – modelos de ações e aquisição de habilidades – e o “como ser artista” – modelos de subjetividade e percepção de si-mesmo.

<sup>242</sup> Sobre a incorporação da crítica social e da crítica artista pela nova forma de capitalismo, ver BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.

<sup>243</sup> LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia – La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. Parte dessas reflexões são fruto de nossa presença na série de 5 aulas ministradas por Reinaldo Laddaga no período de 11 a 15/09 de 2006 numa parceria entre o Departamento de Artes e Design e o Departamento de Letras da PUC-Rio.

<sup>244</sup> Para abordar a “fragmentação” contemporânea, Laddaga se refere a JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1995.

Laddaga analisa projetos colaborativos dentro de um período que coincide com o de Bourriaud, qual seja, aquele que tem início no final dos anos 80 com o desmantelamento do bloco socialista, com o surgimento do neoliberalismo econômico e com o recrudescimento de políticas de segurança, e que se prolonga até os primórdios de nosso século XXI. Com efeito, Laddaga observa a articulação, nesse período, de um número crescente de indivíduos socializados na cultura das letras e das artes mas não necessariamente com formação específica que, mais do que interessados em produzir obras, parecem decididos a criar espaços comunicacionais dotados de mecanismos, recursos e regras do jogo. Através dessas plataformas, artistas e não artistas podem colaborar durante longo tempo na realização de projetos que visam a transformação de um estado de coisas, isto é, projetos com uma dimensão prática e com grande circulação entre espaços da arte, tradicionais ou alternativos.

Para analisar projetos como *Vyborg*<sup>245</sup>, *Park Fiction*<sup>246</sup> e *Venus*<sup>247</sup> entre outros, Laddaga problematiza os movimentos paradoxais da contemporaneidade entre integração e dispersão através da tensão que opõe o ícone pré-moderno e a obra moderna. Enquanto a primeira requer produção coletiva e exibição em condições ritualizadas, o que caracteriza a segunda é a produção individual e exposição em ambiente reservado onde o objeto, subtraído do seu entorno natural, provoca estranhamento e valor crítico. O ícone pré-moderno promove a unidade e a continuidade das comunidades holísticas, a obra moderna confirma a fragmentação e a interrupção do espaço e do tempo das sociedades individualistas. Laddaga procura apreender como os projetos colaborativos de artistas e não-artistas se relacionam com essas duas polaridades. Indica então a antropologia contemporânea da arte de *Alfred Gell*<sup>248</sup> que, em *Art and Agency*, desenvolve o conceito de agenciamento como desejo do produtor de imagens de

<sup>245</sup> O projeto *Vyborg* teve início com a restauração de uma biblioteca na cidade de mesmo nome situada no extremo oeste da Rússia, e tornou-se um filme – *What's the time in Vyborg?* (2002) – a partir da intervenção da artista norte-americana e finlandesa Liisa Roberts que mobilizou toda a comunidade local (LADDAGA, Reinaldo. *Op.cit.*, p. 69).

<sup>246</sup> O projeto *Park Fiction* teve início na cidade alemã de Hamburgo onde moradores do bairro de St Pauli, um tanto degradado se organizaram nos anos 90 contra a especulação imobiliária e a favor de outras formas de convivência social no espaço público. Ver SCHÄFER, Christoph. “*Sur les palmiers, la neige*” em: revista *Multitudes*. Paris: Éditions Amsterdam, número 31, inverno 2008.

<sup>247</sup> O projeto *Venus* foi lançado por Robert Jacoby sob o impacto da crise de 2001 na Argentina tinha o propósito de criar de uma moeda para realizar intercâmbios no seio de uma comunidade ligada direta ou indiretamente à arte. LADDAGA, Reinaldo. *Op.cit.*, p. 92.

<sup>248</sup> GELL, Alfred. *Art and Agency*. New York: Oxford University Press Inc., 1988.

atuar sobre o outro. A atuação se mantém na ambígua contradição entre o compartilhamento e o exercício do poder sobre o outro. Para além do tradicional e para além do moderno, com suas respectivas transcendências – teológica reacionária e teleológica revolucionária –, esta tensão bem contemporânea introduzida pela atuação se abre, na imanência de seus processos, para algo como uma produção direta de sociedade.<sup>249</sup> Diferentemente de Bourriaud que vê o artista contemporâneo como um operador de relações indeterminadas, ao apresentar o artista como atuador Laddaga reintroduz as relações de poder e os conflitos que lhes são inerentes em particular quando aponta as correspondências entre formas de arte e formas de trabalho, ou melhor, a captura da arte pelo trabalho, questão já mencionada que aprofundaremos mais adiante com Paolo Virno.

Em seu último capítulo, Laddaga conclui sobre a emergência de um regime prático sem distinção rígida entre ciência e arte, e, sobretudo, um regime de transparência – expressão de Karin Knorr Cetina inspirada no desenvolvimento de sistemas de fonte aberta – que, por sua vez, levem projetos artísticos sem demarcação disciplinar a “*desenvolver imagens, textos, arquiteturas do espaço e do som, de modo a favorecer a exploração por parte de coletividades numerosas, de nebulosas sociais nunca condensadas, de seus veículos, moradas ou mundos comuns*”.<sup>250</sup> Embora compartilhem essas considerações, nossa questão não é apreender o que há de propriamente “novo” nesse regime da arte, mas destacar estéticas de resistência no contexto que descrevemos e, com esse intento, procuramos aprofundar o sentido de “estética”.

Para Rancière, estética não é o nome de uma disciplina, mas o nome de um regime da arte<sup>251</sup>. Filósofos como Kant e Hegel não criaram as “*reconfigurações das relações entre o escritural e o visual, da arte pura e da arte aplicada, das formas de arte e das formas de vida pública ou da vida ordinária e mercantil que definem o regime estético da arte*”<sup>252</sup>, mas procuraram elaborar as condições para

<sup>249</sup> Segundo expressão de Pierre Rosanvallon. LADDAGA, Reinaldo. *Idem*, p. 163.

<sup>250</sup> LADDAGA, Reinaldo. *Op. cit.* p. 293.

<sup>251</sup> A estética é o discurso que enuncia a ruptura de uma relação a três: enquanto o regime representativo da arte era garantido por uma relação entre *mimesis*, *poiesis* (maneira de fazer) e uma *aisthesis* (maneira de ser), o regime estético da arte permite a relação direta entre *poiesis* e *aisthesis*, sem legislação e mediação da *mimesis*. RANCIÈRE, Jacques. *Malaise de l'Ésthetique*. Paris: Galilée, 2004, p. 16.

<sup>252</sup> *Sob o nome de estética, eles apreenderam e pensaram o deslocamento fundamental: as coisas da arte de ora em diante se identificariam cada vez menos de acordo com os critérios pragmáticos*

pensá-las. Rancière acrescenta que designa por estética “*um regime geral de visibilidade e inteligibilidade da arte e um modo de discurso interpretativo ele próprio pertencente às formas desse regime.*”<sup>253</sup> A inteligibilidade e a interpretação da arte nesse regime torna-se ela própria estética ao manter junto pensamento da arte e sentimento estético. O pensamento da mistura sensível é ele próprio um pensamento misturado com a sensibilidade. Nesse sentido, o regime estético da arte apresenta uma “desordem” onde hierarquias como a suposta superioridade da inteligência ativa sobre a passividade sensível se desfazem ludicamente. Essa característica o distancia do regime representativo da arte enquanto responsável por atribuir faculdades sensíveis diferentes àqueles que se encontravam em posições sociais diferentes. A ordem estabelecida entre “natureza humana” e “natureza social” se assemelha à ordem eugênica entre “nascer bem” e “governar bem” que apresentamos no início do trabalho por meio de Negri. A estética assim definida leva à percepção de que esse regime estético da arte traz consigo uma política, ou melhor, uma metapolítica.

Com efeito, vimos que o regime da arte das últimas décadas se apresenta como afirmação da função comunitária da arte ou compartilhamento do mundo comum. A percepção de que corpos artísticos e políticos recortam espaços e tempos<sup>254</sup> sob diferentes modos leva Rancière a distinguir duas “políticas” da estética e, para fazê-lo, retoma a primeira formulação da política inerente ao regime estético da arte: *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) de Schiller. Nela, a estátua grega *Junon Ludovis* é apresentada como uma deusa liberada da inquietação de se propor fins e de ter que realizá-los, e considera o próprio espectador de tal ociosidade como num estado de “livre jogo” – tema que seduziu os modernistas e volta a seduzir os pós-modernistas. “*Como compreender que a atividade ‘gratuita’ do jogo possa fundar ao mesmo tempo a autonomia própria da arte e a construção de formas de uma nova vida coletiva?*”<sup>255</sup>, pergunta-se Rancière. Paradoxo da autonomia<sup>256</sup> ou da politização da arte. Para os defensores da primeira “política” – “arte sublime das formas” –, a *Junon Ludovis*

---

de “maneiras de fazer”. *Elas se definem cada vez mais em termos de “maneiras de ser sensíveis.”* RANCIÈRE, Jacques. *Malaise de l'Ésthetique*. Paris: Galilée, 2004, p. 20.

<sup>253</sup> RANCIÈRE, *Op. cit.*, p. 20. (nota de pé de página).

<sup>254</sup> Rancière se refere a esses “recortes” como a uma partilha do sensível: RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

<sup>255</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>256</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Malaise de l'Ésthetique*. Paris: Galilée, 2004, p. 42: Rancière se refere ao paradigma modernista de autonomia material da obra.

é autônoma no sentido que é estrangeira à toda vontade e à toda combinação de meios e fins e, por essa indisponibilidade radical separada em um espaço específico, assinala a promessa de uma humanidade livre; para os defensores da segunda – “arte modesta dos comportamentos” –, ela é autônoma porque é expressão de uma comunidade cuja experiência de liberdade passa por não separar a arte da política e da vida cotidiana<sup>257</sup>.

Na “arte sublime das formas”, “*a forma afirma sua politicidade afastando-se de toda forma de intervenção sobre e no mundo prosaico. A arte não deve se tornar uma forma de vida. Nele, ao contrário, é a vida quem tomou forma.*”<sup>258</sup>. Essa posição de auto-suficiência da obra e de indiferença ao que lhe é exterior considera que é preciso salvar a arte de sua transformação em ato político, assim como de sua assimilação às formas de vida estetizadas ou estilizadas. Essa formulação que pode ser encontrada na estética de Adorno e na de Lyotard para quem a tarefa das vanguardas artísticas é de traçar as fronteiras entre obras de arte e produtos da cultura mercantil tem, como primeira conseqüência, a restrição da circulação democrática dos saberes, dos comportamentos e dos valores.<sup>259</sup> Ora, tamanha preocupação em preservar a “pureza” definindo um “próprio” da arte pode levar à armadilha da “propriedade” do mercado da arte. E, como segunda conseqüência, a de restringir a arte ao testemunho ético e reduzir a política à um estado de exceção “*da qual somente um Deus pode nos salvar.*”<sup>260</sup> Duas conseqüências extremamente problemáticas.

Já a “arte modesta dos comportamentos” – assim como, outrora, os movimentos *Arts and Crafts*, *Arts Décos*, Bauhaus e Situacionismo entre outros – se inspiraria no programa de Hegel, Schelling e Hölderlin<sup>261</sup> – *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão* – que definiu não apenas uma idéia de revolução estética, como também uma idéia de revolução *tout court*. A identificação introduzida por Marx entre o homem produtor e o homem estético –

<sup>257</sup> “Por um lado, a estátua é promessa de comunidade porque ela é arte enquanto objeto de uma experiência específica e institui assim um espaço comum específico, separado. Por outro, ela é promessa de comunidade porque ela não é arte, porque ela apenas exprime uma maneira de habitar um espaço comum, um modo de vida que não conhece nenhuma separação entre esferas de experiência específicas.” *Idem*, p. 52.

<sup>258</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Op. Cit.*, p. 57

<sup>259</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>260</sup> *Idem*, p. 62. É possível perceber, nas entrelinhas, uma referência às hipóteses de Giorgio Agamben.

<sup>261</sup> *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, circa 1795-1797.

o homem produz ao mesmo tempo os objetos e as relações sociais nas quais eles são produzidos – fez com que vanguardas marxistas e vanguardas artísticas se encontrassem na década de 20 em torno de um mesmo programa, qual seja, a construção dos edifícios da vida nova e de maneiras de viver com base em uma arte que elimina sua própria singularidade entre as outras artes. Um programa que, para Rancière, não deve ser interpretado como totalitário e que aponta o “*nó [...] entre a singularidade da aparência ociosa e o ato que transforma a aparência em realidade.*”<sup>262</sup>

Longe de “resolver” a tensão entre as duas “políticas” da estética – decorrente do “nó” entre ócio e ato –, reivindicamos o conceito de multidão<sup>263</sup> e, sobretudo, aquele de uma estética da multidão<sup>264</sup> para analisar práticas artísticas a partir das novas configurações políticas, das novas formas de trabalho e de uma ontologia da resistência. Deixaremos de lado propostas como a do artista Philippe Parreno que, em sua exposição *Made on the 1<sup>st</sup> of May*, convida o público a praticar seus *hobbies* em uma linha de montagem estilizada<sup>265</sup>, para observar prioritariamente manifestações como a parada *EuroMayDay* que acontece a cada 1º de maio em vinte cidades européias. Antes, contudo, examinaremos algumas propostas teóricas sobre possíveis resistências na prática do design.

### 1.3.3. Design holístico, outros designs possíveis...

Em *Design and Crime (and other diatribes)*<sup>266</sup>, Hal Foster sustenta que, à imagem do *Style 1900* – referência ao movimento *Art Nouveau* da virada do século dezenove que submeteu arquitetura e objetos de todo um período a uma decoração floral –, estaríamos vivendo um *Style 2000*, isto é, um design total<sup>267</sup>. Naquela época de industrialização acelerada, o austero arquiteto Adolf Loos lançou o texto *Ornament and Crime* que, como o título já anunciava, tratava da

<sup>262</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Malaise de l'Ésthetique*. Paris: Galilée, 2004, p. 55.

<sup>263</sup> Conceito que Laddaga havia abandonado pelo caminho – talvez por falta de aprofundamento da obra de Antonio Negri, embora cite o operismo italiano –, por considerá-lo “*geral demais para descrever o que se produz em tal situação concreta.*” LADDAGA, Reinaldo. *Op. Cit.*, p. 206.

<sup>264</sup> SZANIECKI, Barbara. *Estética da Multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

<sup>265</sup> Bourriaud menciona o trabalho de Philippe Parreno como exemplo de estética relacional. BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 8, 32, 34.

<sup>266</sup> FOSTER, Hal. *Design and Crime (and other diatribes)*. Hal Foster. London, NY: Verso, 2002.

<sup>267</sup> Em *Malaise de l'Ésthetique* (Paris: Galilée, 2004), Rancière comenta a frequente acusação de totalitarismo a movimentos como o *Arts Décos*, o Bauhaus entre outros.

condenação a todo ornamento. Nele, Loos apresentava um “pobre menino rico” que pedia a um designer adepto do *Art Nouveau* que colocasse arte em cada coisa do seu entorno. Apesar de ter satisfeito seu desejo nos mínimos detalhes, se sentia deprimido. Saciado, ele se sentia desprovido da possibilidade de voltar a desejar e vivenciava uma morte-em-vida. Segundo Foster, o que faltava a este homem de outrora e que falta ao de hoje é um *running-room*, algo como um espaço de desenvolvimento da cultura e da subjetividade. Foster problematiza então a relação entre saciedade e desejo, ou melhor, a ausência desse último no contexto contemporâneo.

Sabemos que, no passado, enquanto designers do *Art Nouveau* agregaram arte aos objetos utilitários, modernistas funcionalistas elevaram o objeto utilitário ao nível da arte. Hoje, este velho embate entre o estético e o utilitário teria sido subsumido no comercial<sup>268</sup>, no qual a oposição de outros tempos aos efeitos da industrialização – da qual o *Art Nouveau* se fez porta-voz – é substituída pelo deleite com as possibilidades de desmaterialização e manipulação promovidas pelas novas tecnologias digitais. Sempre segundo Foster, não há resistência no design contemporâneo, fato preocupante diante de sua atuação cada vez mais abrangente e difusa. Moldados pelo *design*, nossos corpos (da pele plastificada ao DNA modificado) e nossas mentes (da opinião mais superficial às profundezas da memória) moldam, por sua vez, algo que podemos denominar biocapitalismo. Formatados pelo *branding*, nossos espaços (da intimidade de nossas casas à vastidão das metrópoles, passando pelas universidades que se tornam fábricas ou *shoppings*) e nossos tempos (das cadências do trabalho produtivo às interrupções dedicadas ao lazer consumista, passando pela atenção capturada pelos mais diversos dispositivos) formatam, por sua vez, algo que podemos denominar cogcapitalismo, ou capitalismo cognitivo tal como apresentado por Yann Moulier Boutang. Foster denomina “mediação” geral da economia a centralidade da mídia na economia, e economia política do design a centralidade da economia no design. Neste cenário, o sujeito construído tal como foi promulgado pela cultura pós-moderna teria se tornado, na realidade, um sujeito projetado pelo design. Nosso entorno toma as feições de um mundo de desejos sem sujeito, nos termos

---

<sup>268</sup> É da crítica ao “comercial” que trata o artigo anterior – *Brow Beaten* – do mesmo livro. Nele, Foster critica o livro *Nobrow: The Culture of Marketing, The Marketing of Culture* no qual John Seabrook afirma que todas as classes sociais se encontram no *Megastore*.

de Foster; um mundo de des-subjetivação, nos termos de Agamben: o investimento da vida pelo capital cognitivo se traduziria numa suspensão da própria vida – uma vida-em-morte – para a qual o design contribuiria ativamente.

Sempre em *Design and Crime*, Foster nos apresenta o designer canadense Bruce Mau. “Um crítico cultural, um guru futurista ou um consultor de corporações”<sup>269</sup> ou simplesmente um “surfista” pergunta-se Foster sobre Mau a partir da leitura de seu livro *Life Style*, mistura de trabalhos formidáveis com pequenos credos e teorias sobre design. Em *Lyfe Style*, Bruce Mau inicia a apresentação de seu portfólio junto com um panorama pessimista do mundo no qual o designer é chamado a atuar. Aproximando-se do campo de arte-design, afirma que a velha infra-estrutura da imagem “*envolve projetos em grande escala, de capital materialmente concentrado, freqüentemente fisicamente proeminentes, politicamente sensíveis e típicos do apogeu da carreira de seu arquiteto chefe. Esses monumentos do passado incluem terminais de estradas de ferro, projetos hidroelétricos e, por cima, museus [...]*”, enquanto a nova infra-estrutura “*é dispersa, descentralizada e evolutiva. Construída ou enriquecida pelos usuários ou em resposta a eles, a nova estrutura da imagem consiste em sistemas, acordos, alianças e padrões*”.<sup>270</sup>

Esses podem incluir: sistemas de *brands*, sistemas de crédito, clubes de fidelidade, *marketing* demográficos, Jogos Olímpicos, companhias aéreas internacionais, circuitos monetários planetários, negócios globais de imagens e de mídia, ou de *software* e internet. Enquanto a velha estrutura da imagem pretendia ter como base um projeto cívico coletivo (supomos que Bruce Mau se refira à construção da nação associada à produção e consumo de massa e à organização de classes em torno da relação salarial), pela sua dispersão, descentralização e evolução, a nova estrutura lança um desafio aqueles que ousam imaginar um projeto coletivo ou uma vida que não se reduza ao *shopping*, diz Mau. Ambígua, a economia global da imagem é simultaneamente uma totalidade predatória e um espaço aberto à potência de re-invenção humana. Enquanto Deleuze e Guattari descrevem as passagens e as combinações entre espaços estriados e espaços lisos,

<sup>269</sup> FOSTER, Hal. *Design and Crime*. Hal Foster. London, NY: Verso, 2002, p. 24.

<sup>270</sup> MAU, Bruce. *Life Style*, New York: Phaidon, 2000, p. 53.

Negri enfatiza os antagonismos do novo modo de produção nas metrópoles.<sup>271</sup> Realidade simulada, informação acelerada, celebridades franqueadas, violência intensificada, imagens carregadas de aura: para responder à eficiência da economia global da imagem, Mau aponta a urgência de um design engajado.<sup>272</sup>

Foi com engajamento que Bruce Mau propôs o enfrentamento de certas dicotomias aproveitando-se das novas tecnologias como o *Postscript* ou indistinção técnica entre texto e imagem: a revolução digital teria possibilitado o fim das oposições entre tipo e imagem, entre figura e fundo, entre forma e conteúdo e, finalmente, oriunda da divisão técnica do trabalho, a oposição entre o responsável pela “*form-giving*” (o designer) e aquele que se encarrega do “*content-making*” (o autor). O trabalho editorial do estúdio de Bruce Mau ganhou destaque a partir do livro *Zone ½*. Um livro de reflexão intelectual aliado a inovação formal que, segundo o designer, “performou” seu conteúdo. Mau elogia a editora que lhe dá tempo para ler o livro antes de se dedicar ao seu design. Mau leu autores como Pierre Clastres, Georges Bataille, Guy Debord e... Gilles Deleuze. E elabora o design editorial da *Zone Books*. Confiante na relevância do livro mesmo em tempos de cultura digital e ciente do apreço por parte do público americano de autores europeus, mistura tipografia minimalista de influência européia com fundo cinemático de tradição americana. Esse jogo é bastante diversificado: enquanto na maioria das capas a imagem envolve os tipos, no caso de *A Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord, os tipos são preenchidos pela imagem. Mau também joga com as superposições de imagens e tramas gerando efeitos misteriosos que capturam a atenção do leitor e a nossa que, enquanto designer, procura descobrir os procedimentos<sup>273</sup> que estão por trás desses efeitos. Apesar da

<sup>271</sup> “*La métropole est le lieu où s’accumulent toutes les contradictions et les antagonismes d’un nouveau mode de production.*” NEGRI, Antonio. *La métropole est à la multitude ce que, autrefois, l’usine était à la classe ouvrière: à propos d’un vieux dicton et des certaines expériences de lutte plus proches.* <http://seminaire.samizdat.net/>

<sup>272</sup> São muitos autores que procuraram apresentar “tipos” de design e de designers. Nigel Whiteley apresenta o “designer formalizado”, “designer teorizado”, “designer politizado”, “designer consumista”, designer tecnológico” e, enfim, o “designer valorizado”. WHITELEY, Nigel. “O designer valorizado” em revista Arcos. Rio de Janeiro: Esdi/Contra Capa, volume 1 número único, outubro de 1998.

<sup>273</sup> As experiências de Bruce Mau com o computador lembram aquelas realizadas por Eugene Feldman e, mais tarde, por Aloisio Magalhães. Aloisio comenta: “*para ele [Eugene], a gráfica e seu equipamento tecnológico eram instrumentos, ferramentas que ele utilizava como alguém usa um lápis, ou como alguém mais que usa uma pena ou um pincel. Gene utilizava o aparato tecnológico da impressão gráfica como uma ferramenta, diretamente, sem etapa intermediária, e sempre a utilizava em sentido criativo.*” MAGALHÃES, Aloisio. “Eugene Feldman, visto por

beleza de seus projetos, não é possível até esse ponto vislumbrar em que medida sua prática permitiria a abertura do mundo totalizado e totalitário tal como ele nos apresentou, a não ser que se considere que a beleza, em si, já é transformadora. Ora, a separação da atividade de arquitetos, designers e artistas do seu contexto social mais amplo não deixa de promover, nos catálogos produzidos por Mau, a celebração individualista da genialidade e do culto monoteísta da obra. Retornando à tipografia, por seu caráter cognitivo e associativo, ela se torna uma ferramenta central quando a forma da economia contemporânea está voltada para a captura e manipulação da atenção do consumidor ou do público.<sup>274</sup> Ao invés de enfatizar as tensões provocadas pela poderosa associação entre biocapitalismo e cogcapitalismo, Mau afirma ser possível apropriar-se das históricas contradições gráficas e tipográficas – como a simetria e a anti-simetria de Jan Tschichold – e conciliá-las no design dos livros da *Zone Books*.

Segundo Mau, durante séculos, prevaleceu na recepção uma aberrante separação<sup>275</sup> entre o *reader* e o *viewer* que a produção fordista só fez exacerbar. Lembra que, para Marshall McLuhan<sup>276</sup>, a Bíblia de Gutenberg foi fruto de uma separação que, por sua vez, iria levar à produção do Ford T.<sup>277</sup> Para exemplificar a associação entre sistema de *grid* e linha de montagem, Mau faz a distinção entre dois grandes grupos de tipógrafos: enquanto os “*complex-grid group*” tais como Muller-Brockman ou Massimo Vignelli produzem uma infinita variedade de peças gráficas a partir de um rigoroso sistema ortogonal que existe desde a coluna de Trajano em Roma, mas que é efetivamente favorecido pela moderna produção em massa, os “*free-form typographic poets*” tais como Piet Zwart, Robert Massin e Edward Fella tensionam a convenção e favorecem a expressão singular. Por um lado, ordem e economia de um regime disciplinar, por outro expressão e

---

Aloísio Magalhães” em LEITE, João de Souza (org.) *A Herança do Olhar – O Design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

<sup>274</sup> LAZZARATO, Maurizio. *As Revoluções do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

<sup>275</sup> MAU, Bruce. *Life Style*. New York: Phaidon, 2000, p. 442: “*estamos emergindo de um momento anômalo na história do design tipográfico até a segunda metade do século XX, a abordagem holística era a norma. O designer era tanto o leitor intimamente próximo de um texto quanto seu comunicador visual. Como para Eric Gill, para quem a escrita e o projeto eram partes de uma mesma prática. Somente na história recente essas atividades se separaram e os designers começaram a perder interesse pelo conteúdo. Este é um fenômeno aberrante que agora está sendo revertido.*”

<sup>276</sup> Marshall McLuhan é citado por Mau em MAU, Bruce. *Op.cit.*, p. 437.

<sup>277</sup> O Ford T preto lançado por Ford tornou-se o produto paradigmático da produção taylorista-fordista massificada.

exploração de uma aventura poética. Essa divisão é notória e é retomada, por exemplo, por Timothy Samara em *Grid: Construção e Desconstrução*<sup>278</sup>: a construção da *grid* nasce com a Revolução Industrial para responder a uma nova ordem e suas finalidades, a desconstrução procura questionar esse racionalismo e introduzir aspectos emotivos e aleatórios. Mau traça um esquema onde coloca em jogo essas tradicionais oposições: imagem *versus* texto, dinâmico *versus* estável, poética *versus grid*, assimetria *versus* simetria e, finalmente, expressão *versus* economia.<sup>279</sup> Contudo, zeloso por compatibilizar sua atividade econômica com seu experimentalismo expressivo, considera que hoje uma nova abordagem da tipografia pode harmonizar essas tensões: “Uma nova abordagem da tipografia permite a conciliação desses opostos datados. Podemos gerar uma tipografia que é simétrica e assimétrica, que tem a eficiência da produção baseada em *grid* e a fluidez da poética liberada da forma”.<sup>280</sup> Sua proposta é, portanto, a de articular uma abordagem holística que integre tecnologicamente todos esses elementos em uma forma e, como veremos, que organize metodologicamente todos os seus colaboradores em um coletivo. Esta abordagem teria sido favorecida pelo advento do computador *Macintosh* e de softwares como *Fontographer*. Como designer usuária de *Mac*, compartilhamos o entusiasmo pelas possibilidades criativas abertas pelos avanços tecnológicos, mas das tensões apontadas por Mau consideramos que não há “síntese” possível, ainda menos por um viés tecnológico (o que Mau aponta, e que Foster justamente critica<sup>281</sup>), porque se trata de manifestações de visões e produções de mundo inconciliáveis sob a economia política do capitalismo contemporâneo. Os novos paradigmas que indicamos anteriormente revelam, por sua vez, novas contradições. Mau não as nega<sup>282</sup>, mas as camufla por trás da tecnologia.<sup>283</sup> De nossa parte, ao enfatizar a importância de um design monstruoso, não desejamos negar a eficiência da *grid* mas apontar efeitos de poder que a abordagem de Mau afirma apaziguar.

<sup>278</sup> SAMARA, Timothy. *Grid: Construção e Desconstrução*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>279</sup> MAU, Bruce. *Life Style*. New York: Phaidon, 2000, p. 442.

<sup>280</sup> MAU, Bruce. *Life Style*. New York: Phaidon, 2000, p. 440.

<sup>281</sup> FOSTER, Hal. *Design and Crime (and other diatribes)*. Hal Foster. London, New York: Verso, 2002, p. 18: “Ele (o design contemporâneo) se deleita em tecnologias pós-industriais, e fica feliz em sacrificar a semi-autonomia da arquitetura e da arte às manipulações do design.”

<sup>282</sup> MAU, Bruce. *Life Style*. New York: Phaidon, 2000, p. 439: “Torna-se claro que a história da forma tipográfica é uma história da produção técnica e que os dois invariavelmente interferem um no outro. E enquanto há sempre uma fronteira radical interessada em quebrar essa relação, a forma permanece fundamentalmente guiada por uma economia de produção.”

<sup>283</sup> O conflito teologia reacionária *versus* teologia revolucionária resultaria em tecnologia neutra.

“A *grid* é uma forma de dividir o espaço para controlá-lo”, diz André Stolarski. “[...] a *grid* é uma opção de construção de informação baseada na ordenação e na hierarquização das informações e dados [...]”<sup>284</sup>, diz Evelyn Grumach. “A *grid* é a maneira mais racional de juntar todos esses elementos” conclui Luiz Agner. Parece haver consenso entre os designers sobre a incontestável função da *grid* no design. O fato é que, ao dividir a página do papel ou a tela do computador para melhor controlar, ordenar, racionalizar e hierarquizar as informações que nelas circulam, divide-se para melhor controlar, ordenar, racionalizar e hierarquizar aqueles que as produzem. Ou seja, existe uma relação contínua entre as “estriagens” realizadas pela economia global da imagem nos diferentes campos cidade, trabalho e arte-design. Através da *grid*, a hierarquização dos elementos artísticos e criativos (pinturas, fotografias, desenhos, registros de ações artísticas, vinhetas, grafismos entre outros) se articula à hierarquização dos elementos tipográficos (títulos, subtítulos, textos, legendas, entre outros) e, juntas, essas hierarquizações no papel impresso e na tela digital promovem a hierarquização de seus produtores no espaço urbano: entre produtores de imagens e produtores de textos; entre editor-chefe, editores gerais, sub-editores específicos e colaboradores; entre autores e revisores, entre artistas e designers ou, de modo geral, entre trabalhadores tidos como produtores ou criadores e aqueles considerados reprodutores ou braçais. E, de modo mais geral ainda, entre capital e trabalho. A divisão do trabalho é reforçada ou diluída em função da utilização mais ou menos flexível das várias *grids* superpostas. Ou melhor, a divisão do trabalho é central na medida em que ela determina “para dentro” as *grids* da arte-design e, “para fora”, o *quadrillage* do território e as estriagens dos fluxos urbanos, articulando de tal maneira os mecanismos de disciplina e de controle tal como Foucault, Deleuze e Guattari os descreveram.

Mau parece ciente da tensão entre trabalho e ação livre quando diz que o trabalho do designer existe entre a pureza da invenção e a contaminação do compromisso, embora não explicita a natureza do compromisso. Mau denuncia os “*cloacking devices*” do design – o programa *Photoshop* por exemplo –, isto é, os dispositivos de camuflagem característicos da economia global da imagem, mas

---

<sup>284</sup> As intervenções de André Stolarski (diretor de design da Tecnopop), Luiz Agner (professor de Desenho Industrial da UniverCidade) e Evelyn Grumach (sócia do eg.design) se encontram em <http://www.egdesign.com.br/novidades.php?id=14> e fazem parte de matéria da revista Webdesign.

usa “*cloacking devices*” do discurso para camuflar a problemática estético-política em problema tecnológico, ao qual acrescenta um aspecto metodológico. Com efeito, em “*A studio is not a tree*”<sup>285</sup>, Mau nos apresenta seus funcionários e seus clientes ou, em termos propositalmente genéricos, seus “colaboradores”. Em termos de colaboração interna, o que nos é apresentado não chega a ser a captura da cooperação pela empresa tal como abordaremos com Virno mais adiante, pois o próprio Mau reconhece que “*o espaço entre pessoas trabalhando juntas é prenhe de conflitos, fricções, exaltação, deleite e vasto potencial criativo*”<sup>286</sup>, mas está longe de constituir o rizoma que o título de inspiração Deleuze-Guattariana sugere. Em termos de colaboração externa, o que Mau nos apresenta é um “*collaborative editorial role*” ou, em outras palavras, uma co-autoria em projetos de design realizados com os grandes nomes da arquitetura, da arte e da intelectualidade em geral. São eles Rem Koolhaas e Frank Gehry no urbanismo e na arquitetura, Michael Snow e Douglas Gordon na arte, e Sanford Kwinter, Jonathan Crary, Michel Feher, Hal Foster na teoria. Se vimos anteriormente como a abordagem holística integra os avanços tecnológicos, vemos agora como ela pretende organizar os agentes sociais. Vemos se formar diante de nossos olhos uma suposta micro narrativa de grandes autores cuja previsível colaboração em grandes projetos se distancia a passos largos da “ação livre” constituinte de um potente cordel dos “Sem” – Sem Teto, Sem Emprego e Sem Máquinas Expressivas –, um “Sem” que é um “Com” múltiplo, aberto e intempestivo com seus monstruosos agenciamentos. As Multiformances e Plataformas que aqui apresentaremos nos fazem deslumbrar outros designs possíveis<sup>287</sup>: para além do design engajado, um design encarnado enquanto expressão do *General intellect* ou intelectualidade generalizada da contemporaneidade.

<sup>285</sup> MAU, Bruce. *Life Style*. New York: Phaidon, 2000, p. 220. O título “A studio is not a tree” de um dos capítulos do livro de Bruce Mau é sem dúvida uma paródia do título do livro *A city is not a tree* de Christopher Alexander (1965), onde o autor compara estruturas urbanas de planejamento com estruturas arborescentes de pensamento.

<sup>286</sup> MAU, Bruce. *Op.cit.*, p. 89 (“*An Incomplete Manifesto for Growth*” / *Collaborate*).

<sup>287</sup> Sabemos a influência que a escola de Ulm teve na constituição da Escola Superior de Desenho Industrial (NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil – origens e instalação*. RJ: 2AB, 1998.). Contudo, essa influência conheceu resistências: em 1968, na “*exposição montada pela Esdi na Primeira Bienal de Desenho Industrial no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde, um pouco à maneira tropicalista e incorporando a iconoclastia antropofágica de Pignatari, se expõe catarticamente a consciência de ser designer no Brasil. O refluxo cultural e político pós-AI 5 esvazia essa discussão; permanece no seu vácuo, o referencial ulmiano como substância técnica.*” DIAS LESSA, Washington. “A Esdi e a contextualização do design” in: DE SOUZA LEITE, João. *A Herança do Olhar – a herança de Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2003.