

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FRANCIMARA SALVADOR

**AS FRONTEIRAS DE GIZ ENTRE
NARRATIVA, REAL, E FICÇÃO
NA ARTE DO AGORA.**

VITÓRIA
2018

FRANCIMARA SALVADOR

AS FRONTEIRAS DE GIZ ENTRE
NARRATIVA, REAL, E FICÇÃO
NA ARTE DO AGORA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

VITÓRIA
2018

RESUMO

Essa dissertação começou com o questionamento sobre o propalado fim da narrativa, e, ao mesmo tempo, do arrefecimento (ou sequer existência) da força transformadora da arte. O escrito que aqui se apresenta se inicia inquirindo sobre o olhar para trabalhos de arte, que concebem por vezes narrativas inteiras, ou trechos. Ou mesmo sobre a impressão fugidia, ao pensar sobre uma obra, de que nos afigura como uma narrativa. Além disso, esse tergiversar, resultado da pesquisa acadêmica, reflete, sobre a tendência na recente produção artística visual de questionamento das bordas entre realidade e ficção. O recorte dos artistas é inspirado somente no afeto particular da autora dessa escrita.

Conclui-se, com a proposição de que há inúmeras formas do embate entre arte e real, e com adesão às ideias de Jacques Rancière e Chantal Mouffe, de que a arte tem potencial transformador, e de subversão da hegemonia, e que essa narrativa da arte do agora se torna política à medida que se propõe ser resistência, como o Baudelaire, retratado por Walter Benjamin, resistente em pleno advento do capitalismo e modernidade.

Palavras-chave: Narrativa. Real. Realidade. Ficção. Político

RESUMEN

Esta disertación comenzó con el cuestionamiento del propagado fin de la narrativa, y al mismo tiempo, del enfriamiento (o siquiera la existencia) de la fuerza transformadora del arte. El escrito que aquí se presenta comienza interrogando la perspectiva sobre los trabajos de arte, que en ocasiones conciben narraciones enteras, o trechos, o incluso una impresión evasiva, al pensar sobre una obra, sobre qué nos parece narrativa. Además, ese tergiversar los resultados de la investigación académica se refleja en la tendencia de la reciente producción artística visual de cuestionamiento de bordes entre realidad y ficción. El corpus de artistas es inspirado solamente en el afecto particular autora de ese escrito. Se concluye, con la proposición de que hay innumerables formas del embate entre arte y real, y con adhesión a las ideas de Jacques Rancière y Chantal Mouffe, de que el arte tiene potencial transformador, y de subversión de la hegemonía, y que esa narrativa de la el arte del ahora se torna política en la medida que se propone ser resistencia, como el Baudelaire, retratado por Walter Benjamin, resistente en pleno advenimiento del capitalismo y modernidad.

Palavras clave: Narrativa. Real. Realidad. Ficción. Político.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,
que puxa válvulas, que olha o relógio,
que compra pão às 6 horas da tarde,
que vai lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.

Perdoai

Mas eu preciso ser Outros.

Eu penso renovar o homem usando borboletas

Manoel de Barros (2002)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Leonardo da Vinci, Mona Lisa, óleo s/tela, 77 cm x 53 cm, 1503-1506.

Fonte: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>

Figura 2: Leonilson, Ninguém, bordado sobre fronha de algodão, 22x43cm, 1992.

Fonte: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea>

Figura 3: Autoria desconhecida. Visão geral de instalação (materiais usados ou não no vídeo) Hunt for Unabomber, de Ola Pehrson. 2005. Fonte:

<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2007/hammer-projects-ola-pehrson/>

Figura 4: Autoria desconhecida. Detalhe de instalação (materiais usados ou não no vídeo) Hunt for Unabomber, de Ola Pehrson. 2005.

Fonte: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2007/hammer-projects-ola-pehrson/>

Figura 5: Autoria desconhecida. Detalhes de maquete. Hunt for Unabomber, Ola Pehrson. 2005. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2007/hammer-projects-ola-pehrson/>

Figura 6: Frame de vídeo da instalação, Hunt for Unabomber, Ola Pehrson, 2005.

Figura 7: Berna Reale, registro fotográfico da performance Palombo, 2013.

Figura 8: Nortton Dantas de Medeiros, O funâmbulo e o escafandrista, 2012. Acervo do artista.

Figura 9: Diego Velazquez, As meninas, óleo s/ tela, 318x276 cm, 1656. Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

Figura 10: René Magritte, Valores pessoais, óleo s/tela, 77,5 x 100 cm 1952. Fonte: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/oeuvre-phare/les-valeurs-personnelles-1952>

Figura 11: Fotografia de Yuri Barichivich. Manifestante com cabeça de estátua do Palácio Anchieta em Vitória, 2013. Fonte: <http://veja.abril.com.br/brasil/manifestacao-em-vitoria-termina-em-confronto-e-vandalismo/>.

Figura 11: [Sem título]. Página do Facebook do Grupo “Não é por 20 centavos, é por direitos.

Fonte:<https://www.facebook.com/20centavosES/photos/a.549747085084474.1073741828.549634551762394/560835763975606/?type=3&theater>>

Figura 12: Grupo Place, Patrimônio, 2013. Fotografia de intervenção.

Fonte:Acervo do grupo.

Figura 13: Pablo Picasso, Guernica, óleo s/ tela, 3,49 x 7,77 m,1937.

Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO.....	10
1.2 A artesanaria de narrar - Algumas aporias sobre o conceito de narrativa de Walter Benjamin e seu desdobrar nas artes visuais	
1.3 Três intentos da dissertação que aqui se introduz	
II. CAPÍTULO 1.....	24
1.1 Entre o fingir e o mentir: uma introdução a possíveis conceitos de ficção e de real	
1.2 Acerca de um possível conceito de ficção	
1.3 O real, o virtual e suas contaminações	
1.4 O retorno do real	
1.5 O real e seu excesso no teatro do real	
III. CAPÍTULO 2.....	37
2.1 Unabomber, por Ola Pehrson	
2.2 A caça ao que pode ser real em Unabomber e na mídia	
IV. CAPÍTULO 3.....	43
3.1 Berna Reale e o real que nos retira do real e nos lança novamente a ele	
V. CAPÍTULO 4.....	48
A arte que ficcionaliza o real com algo de surreal	
Quando a ficção se une à narrativa para criar reais: ou realismo mágico pop de Nortton Dantas de Medeiros.	
VI CAPÍTULO 5.....	60
O corpo no enfrentamento do real na arte política em Vitória, Espírito Santo – Grupo Place.	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS <i>ON-LINE</i>	77

I. INTRODUÇÃO

Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; (...) Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei.

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava.

Jorge Luis Borges, 2008

Inumeráveis são narrativas que povoam o mundo, e em todos os tempos. A narrativa começa com o próprio início da jornada da humanidade sobre a terra, em todos os lugares, sejam centros urbanos convulsivos ou remotos rincões, em todas as sociedades, ou mais abrangentemente que isso, em todas as espécies de grupamentos humanos. mulheres e homens de todas as classes constroem e usufruem de narrativas nos mais diversos gêneros: mitos, fábulas, dramas, tragédias, poemas, contos, trovas, canções, romances, pinturas, filmes, novelas, séries, documentários, vitrais, histórias em quadrinhos, *fan fictions*, em todos os tipos de grupos e esferas da civilização ou mesmo em ausência dessa (BARTHES, 2001 p.104-105).

E as narrativas também podem estar impregnadas em nosso olhar à arte? Essa dissertação se inicia inquirindo sobre o olhar para trabalhos de arte, que concebem por vezes narrativas inteiras, ou trechos, ou mesmo sobre a impressão fugidia, ao pensar sobre uma obra, de que nos afigura como uma narrativa, além disso, esse tergiversar resultado da pesquisa acadêmica, reflete, segundo palavras de Maria Romagnoli Berthonico e Phillippe Dubois:

(...) “da tendência, na recente produção artística visual, de questionamento das bordas entre realidade e ficção. Considerando a imagem como resultado de uma manipulação, objetiva pensá-la como imagem-ficção na transformação do presente através da multiplicação de mundos possíveis. Nesse sentido, ela é considerada como resultado do *fingere* e como via de apreensão do real, que questiona a memória de nossa sociedade e que reconsidera seu papel e responsabilidade na construção da história e de coletividades. Conclui-se que a imagem é potência presente e atuante para se construir novas formas de se viver. (BETHONICO, DUBOIS, 2015, p. 54)

E os vãos entre o *fingire* , o real, a ficção e narrativa existem mesmo? Ou a proximidade e o entrelaçamento são tão amarrados que não nos deixam sequer designá-los em separado? Partindo da narrativa pretendo refletir sobre os outros conceitos, e porque escolher a narrativa? De fato esse excerto de Barthes livremente citado que abre esse prefácio, entra aqui como uma alegoria dimensionadora da importância da narrativa. Barthes não estará na abordagem argumentativa-teórica desse texto dissertativo porque sua obra é enquadrada no

estruturalismo, ou no pós-estruturalismo, e essa corrente teórica propôs encontrar substratos, ou melhor dizendo, elementos constitutivos em comum a todas as narrativas, o malogro do estruturalismo deve-se a esse cientificismo da literatura e da narrativa, esta dissertação encontrará outros colos teóricos para se acomodar, porém seria rasteiro e dogmático desconsiderarmos a importância da teoria estruturalista para o estudo da literatura, para a linguística e para a teorização da narrativa, em certo ponto Umberto Eco considerado por alguns, estruturalista, em tergiversares Gilles Deleuze e Félix Guattari, e mesmo Jacques Lacan entrarão como articuladores do pensamento e do diálogo ao qual se propõe esse escrito. Mas ao contrário da busca de elementos em comum, como fórmulas a seres detectadas em todas as narrativas, essa dissertação deparou-se com a necessidade de ampliar o olhar para cada obra, e a cada obra usar de uma base teórica, como se esses tempos polifônicos de agora trouxessem a tudo seus fundamentos em ruínas espasmódicas situados em miscelâneas, e quando muito, divididos em frágeis compartimentos separados ou unidos por tênues fronteiras de giz. Mesmo o desrespeito entre as escolas teóricas, com alicerçar aqui e ali com pedaços e fragmentos, é em si uma criação que reflete esses tempos, a narradora dessa dissertação (sim, essa também é uma narrativa) usa o método do aleatório na escrita à deriva, com irromper de parentescos improváveis, por exemplo, entre Benjamin e Deleuze, mas com o respeito de não ignorar essas diferenças, mas de colher aqui e ali fragmentos quem compõem a pesquisa e a reflexão. Porque se Barthes considera que a narrativa não tem em referência o real, conforme se lê aqui *apud Antoine Compagnon*:

A função da narrativa não é de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] “O que se passa”, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; “o que acontece”, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. (BARTHES, 2006, p. 101)

Os artistas que catalisaram essa reflexão, Berna Reale, Ola Pehrson, Nortton Dantas de Medeiros e Grupo Place, partiam, cada um a seu modo, de referenciais, não somente do Real, mas de Reais. Mas em meu recorte há também a aleatoriedade do que me impacta, do que me olhou, Didi-Huberman, ao traçar “a

inelutável cisão do ver”, começa afirmando que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.”¹, ou seja, por aquilo que nos afeta. Inspirado na proposição de J. Joyce em *Ulysses* “fechemos os olhos para ver”. Huberman manifesta o paradigma cognitivo, ao endossar Joyce, dizendo que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.”² Esta conjectura pode igualmente ser revirada “a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos [...] sobre uma obra de arte. *Feçamos os olhos para ver.*”³

O resultado de tudo, como não poderia ser diferente, é uma “Inconclusão” nessa dissertação, exatamente como uma obra nunca se conclui, mas apesar de concordar com Umberto Eco no que diz em *A Obra Aberta* que as obras de arte teriam como característica a ambiguidade e a auto-reflexibilidade, de tal maneira que, ainda que tomando uma forma fechada como um organismo equilibrado, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. (ECO, 2005, p. 40), já que a cada fruição o intérprete produz “uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Idem, p. 40), seu trabalho, que inspira um respeito quase sacro, não é a referência para esses escritos, mesmo que seja impossível ignorá-lo.

E o quê assinalo como “não conclusão” chamarei de considerações finais, porque a recepção da obra é o que há de menos explorado nos escritos sobre arte, e parece-me absolutamente arrogante imaginar que o que essa dissertação propôs, se conclui. Apesar dessa premissa, a afirmação que as obras de arte e os discursos dos artistas somam-se a política (inclusive no dissenso da democracia radical) e conseguem inscrever-se na narrativa que engendra possíveis transformações é minha conclusão.

¹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34.

² Idem, p.29.

³ Ibidem, p.34. Grifo do autor.

Umberto Eco é filiado ao belo de Kant, como o belo virtuoso, e isso perfaz a impossibilidade de filiação desses escritos à sua teoria, mesmo que em muitos pontos *A Obra Aberta* seja quase tocada por nossas considerações, passa-se ao largo justamente no cerne da concepção do que é arte e do que é narrativa.

Ao belo de Kant, ou sublime, ficamos com o que aponta Rancière em *Estética e Política*⁴: “A estética do sublime confere a arte uma missão histórica confiada às “vanguardas” (...) constituir um tecido de inscrições sensíveis em divergência absoluta com o mundo da equivalência mercantil dos produtos”. Ou seja, a arte do sublime coloca em oposição duas formas de sensibilidade, a do comum, e a superior, da arte, ou como enuncia Rancière “na análise kantiana, o livre jogo e a livre aparência suspendem o poder da forma sobre a matéria, da inteligência sobre a sensibilidade”⁵.

O conceito de narrativa que usarei primeiramente neste texto, segundo se verá a seguir, é uma digressão baseada em Walter Benjamin, mas o fato é que desde figuras de antigos livros bíblicos até uma santa ceia que adornava a casa de minha avó, tudo que era artístico me suscitava narrativas.

1.1 A artesanaria de narrar - Algumas aporias sobre o conceito de narrativa de Walter Benjamin e seu desdobrar nas artes visuais

Walter Benjamin, ao contrário de Barthes citado acima, de Todorov (e de todos os estruturalistas, mesmo com suas pluralidades) dimensiona a narrativa na esfera do orgânico, do artesanal: “Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila.” (Benjamin, 1996, p.107), há similaridade da narrativa com o aparato do mito, ela é o dom do ancião, do homem da aldeia que viaja e traz aos aldeões o que vivenciou, ou daquele que ganhou sua vida honestamente sem sair do país e conhece suas tradições, e as conta por meio

⁴ RANCIERE, 2010, p. 19.

⁵ Idem, p. 26.

da oralidade, da palavra e do gesto. A experiência (erfarung)⁶ é um conceito importante para a obra de Benjamin e para a sua elaboração do que seria a narrativa, ao mesmo tempo em que Walter Benjamin conceitua o moderno através da perda da capacidade e do interesse em contar e ouvir histórias devido ao advento do capitalismo.

Walter Benedix Schönflies Benjamin nasceu no dia 15 de julho de 1892, em Berlim, numa família de comerciantes judeus. Estudou filosofia, literatura alemã e história da arte entre Freiburg, Berlim, Munique e Berna. Descreveu a si mesmo como “criança burguesa bem-nascida”. Na adolescência, Benjamin participou do Movimento da Juventude Livre Alemã, de ideais socialistas, colaborando na revista do movimento. Casou-se com Dora Sophie Pollak em 1917 e emigrou para Berna (Suíça) com o intento de fugir do alistamento no exército alemão. Mas foi seu amor por Asja Lacis que o levou a conhecer o marxismo. “Walter Benjamin não é um autor como os outros: sua obra fragmentada, inacabada, as vezes hermética, frequentemente anacrônica e, no entanto, sempre atual, ocupa um lugar singular, realmente único, no panorama intelectual e político do século XX (LÖWY, 2005, p.13).

Segundo palavras do próprio Löwy, Benjamin era inclassificável:

Estamos habituados a classificar as diferentes filosofias da história conforme seu caráter progressista ou conservador, revolucionário ou nostálgico do passado. Walter Benjamin escapa a essas classificações. Ele é um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do “progressismo”, um nostálgico do passado que sonha com o futuro, um romântico partidário do materialismo. Ele é, em todas as acepções da palavra, “inclassificável”.(LÖWY, 2005, p.9)

A crítica à filosofia do progresso, citada por Löwy, é atrelada à conceituação do ato de narrar por Benjamin, que diagnostica o fim da importância das narrativas com o avanço do capitalismo industrial, é quase como se não pudesse se ouvir em meio ao barulho da efervescência das máquinas, carros, do burburinho das cidades, a voz

⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin e a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas Volume – I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Walter Benjamin tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense. 2012. P.8-10. 14

dos mais velhos, ou dos mais sábios, porque nossa experiência é completamente diferente da desses narradores, ou seja, Benjamin preconiza o fim da experiência e o início da suprema valorização da vivência. Ao mesmo tempo em que, no ensaio *Experiência e Pobreza* se afigura a perda do valor da experiência, devido à experiência limite da guerra “na época já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1996, p.115) quando mais à frente na mesma página, Benjamin discorre sobre o que pôs-se no lugar dessa experiência: cristianismo, vegetarianismo, yoga, astrologia, gnose, escolástica, espiritualismo poderia estar falando do agora, talvez se substituíssemos vegetarianismo por veganismo, e colocássemos em algum lugar alguns termos como empreendedorismo, neoliberalismo, *selfies*, fragmentarismo, redes sociais (que não poderiam caber exatamente em substituição, mas que somadas com mais alguns itens, como refugiados e divisão do mundo entre esquerda e direita, configurariam a contemporaneidade, ou uma proposta de).

A narrativa, que nunca teve, segundo Benjamin, a pretensão de transmitir apenas um acontecimento pura e simplesmente (como a informação o faz); integra o acontecimento à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. A narrativa seria então, vislumbrou Benjamin, substituída pela informação, neste trecho pode-se ver os contornos desse pensamento ao recorrer a uma narrativa de Heródoto:

Quando o rei egípcio Psamético foi derrotado e reduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. De ordens para que Psamético fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao passo com um jarro, buscar água. Enquanto todos os egípcios se queixavam e lamentavam com esse espetáculo, Psamético ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, conduzido pelo cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um de seus criados na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero. Essa história nos ensina o que é a verdadeira narrativa. A informação só tem valor no momento que é nova. Ela só vive

nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que explicar-se nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos. Assim, Montaigne retornou a história do rei egípcio, perguntando: por que ele só se levanta quando reconhece o seu servente? Sua resposta é que ele “já estava tão cheio de tristeza que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas”. É a explicação de Montaigne. Mas poderíamos também dizer: “O destino da família real não afeta o rei, porque é o seu próprio destino”. Ou: “muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei, o criado é apenas um ator” Ou: “as grandes dores são contidas e só irrompem quando ocorre uma distensão”. Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. (BENJAMIN, 1996, p.203-204)

Permito-me notar a partir desta passagem, e estabeleço depois que há um “clique” ou *insight* a respeito da interrogação acerca do que poderia ser a arte dentro dos domínios da informação, emaranhada em uma suposta “sociedade do espetáculo”, conforme diagnosticou Guy Debord (1997) em seu livro homônimo, no qual diz que tudo que antes era diretamente vivido veio a afastar-se e tornar-se encenação. Sendo informação, propaganda, publicidade ou consumo direto de entretenimento; sob quaisquer de suas formas particulares, o espetáculo se constituiu no modelo socialmente dominante. Debord parece circular acerca do conceito de arte em suas colocações. Com um pouco de deslocamento é fácil alcançar na arte essa dimensão da subjetividade em consonância com ou em oposição (ajustamento/enfrentamento) a esse padrão do espetacular; e isso denota exatamente o inverso do caráter verdadeiro, e até intimista, da narrativa definida por Benjamin. Observado desta maneira, então, onde ficaria o olhar de quem busca em tudo narrativas? Seriam modernos contemplando o pós-moderno? Esse modo de ser atingido pela arte é datado?

Importante lembrar que Guy Debord fez parte do situacionismo na década de 60, o qual essa Michael Archer chamou de Novo Realismo, que engloba o Pop, e outras manifestações.

No ensaio em que trata principalmente sobre a figura do narrador, Walter Benjamin argumenta que a narrativa é um gesto de ação sempre com abrangência coletiva e que envolve transmissão de saber:

Se a arte de narrar é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (...) A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1996, p. 197-221)

Walter Benjamin é o filósofo da modernidade, ou do período que se convencionou chamar modernidade, segundo Martha D'angelo:

Na modernidade, quando a significação de cada coisa passa a ser fixada pelo preço, a poesia de Baudelaire é fundamental pela apropriação que faz dos elementos dessa cultura para revelar a dimensão do *inferno* instalado em seu interior. A subversão do sentido das palavras em *As flores do mal* é, segundo Benjamin, uma forma de contraposição à reativação do mito empreendida pelo capitalismo. A desarticulação das relações espaçotemporais, intrínseca à modernidade, encontra na lírica de Baudelaire uma forma de resistência. (...) A bufonaria do comportamento de Baudelaire tem a ver com o fato de ele ser "obrigado a reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder" (Benjamin, 1989, p.159). (D'ANGELO, 2006, p.237)

Fica claro que Benjamin fala de Baudelaire para delimitar conceitos sobre o avançar do capitalismo, sua percepção do progresso a qualquer custo como catástrofe para o subjetivo, sua visão da história (tão importante ou mais do que a sua conceituação sobre narrativa), a perda do lugar do poeta, por exemplo, chega a se assemelhar com a perda do valor do narrador e da narrativa. Essa cidade que comporta o flâneur, em sua quebra do espaço-tempo não comporta a orquestração linear e aprumada no tempo, da narrativa. Ao retirar Baudelaire do vulgar da cidade moderna, Benjamin nos conceitua a modernidade e já aponta formas de resistência. A princípio, a definição benjaminiana nos será suficiente para enquadrarmos a arte dita moderna, mesmo que jamais tivéssemos sido modernos – à maneira de Latour.

Não estamos entrando em uma nova era; não continuamos a fuga treloucada dos pós-pós-pós-modernistas; não nos agarramos mais à vanguarda da vanguarda; não tentamos ser ainda mais espertos, ainda

mais críticos, aprofundar mais um pouco a era da desconfiança. Não, percebemos que nunca entramos na era moderna. Essa atitude retrospectiva, que desdobra em vez de desvelar, que acrescenta em vez de amputar, que confraterniza em vez de denunciar, eu a caracterizo através da expressão não moderno (ou amoderno). É um não moderno todo aquele que levar em conta ao mesmo tempo a constituição dos modernos e os agrupamentos de híbridos que ela nega. [...] Tanto os anti-modernos quanto os pós-modernos aceitaram o terreno de seus adversários. Um outro terreno, muito mais vasto, muito menos polêmico, encontra-se aberto para nós, o terreno dos mundos não modernos. (LATOURE, 1994, p. 51).

Voltando ao que se principiou, uma das primeiras obras que me fizeram buscar sua narrativa foi a *Monalisa*, com o sorriso clichê, mesmo quando contemplado pela primeira vez. A fatal necessidade de saber a respeito daquela mulher e de todas as de sua época, como também do pintor que a retratou me capturaram.



Figura 1: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, óleo s/tela, 77 cm x 53 cm, 1503-1506 .

Fonte: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>

A *Monalisa* não era algo em si, mesma. A olhava e ela era carregada de meus poucos conhecimentos de menina de 10, 11 ou 12 anos de então. Ela parecia antiga, a sépia em sua pele, as árvores e talvez montanhas (eu ainda não podia entender a representação da perspectiva) escuras ao fundo, o leve e macio ondular do tecido em seus braços, e sim, mesmo sem ter me deparado com nada a respeito dela, eu

sabia que seu sorriso era um enigma. Ou talvez assim fosse permitido às mulheres sorrirem naquela época.

Por meio dessa experiência estética, as narrativas me enlevavam e levavam, conduzindo-me a “assistir” arte. Lembro-me também de Leonilson e a palavra bordada na fronha do travesseiro como catalisadora de meu próprio processo de criação de escrita, que passava pela ficcionalização da vida. É por essas perspectivas que situo a criação autoral da minha forma de entender ou tentar se espectadora, ou mesmo participadora da arte nas fronteiras de giz entre arte e real, ficção e fato, mentira e verdade. Ou no amálgama entre esses. E este se pretende um estudo sobre esses conceitos, pressupostos, substantivos e sobre o debruçar e refletir neste tempo sobre a arte. E sobre os elos entre esses conceitos no meu recorte afetivo e de impacto, do que me impacta e me move a pensar, participando assim da arte no mundo.



Figura 2: Leonilson, *Ninguém*, bordado sobre fronha de algodão, 22x43cm,1992.

Fonte: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea>

Não obstante, inserido no contexto acadêmico, o presente texto pretende servir de humilde tartamudear para o mapeamento de fatos cronológicos, escritos, trabalhos de arte e pensamentos que resultarão uma reflexão a respeito do que seria a arte na atualidade, que vai além do conceito de arte contemporânea, num recorte pessoal do que me interessa em arte contemporânea, segundo:

A expressão “arte contemporânea” é redundante à medida que, se for arte, será sempre, necessariamente, contemporânea, já que não se pode fazer arte de um tempo ao qual não se pertence. Qualquer tentativa neste sentido resulta num produto acadêmico que pouco ou mesmo nada tem a ver com arte (GONZAGA, 2012, p. 23).

O que seria a arte em tempos de espetáculo, de hiper-realidade, de polarizações políticas expostas e contrapostas ao alcance de todos, fora do privado, aliás, estamos na era do fim do privado, de narrativas do eu e/ou de seus simulacros, das redes sociais e dos *reality shows*, da virtualidade e das performances transmitidas em tempo real pelos computadores? Elucubrando sobre tal pergunta, há a possibilidade de se pensar o espaço da subjetividade da arte em atrito com a realidade por meio do termo “pedagogia do real”, que no estudo será adotado:

Por “pedagogia da realidade” compreendo o uso de estéticas realistas em várias modalidades e expressões como meio de ilustrar retratos da realidade contemporânea de uma forma legível para espectadores ou leitores. Trata-se de uma pedagogia porque estes registros oferecem pautas interpretativas permeadas pelo sentido comum de problemas cotidianos compartilhados. Estas pedagogias da realidade realista não são homogêneas justamente porque as realidades são disputadas e socialmente fabricadas (JAGUARIBE, 2010, p. 7).

1.2 Três intentos da dissertação que aqui se introduz

Para esta reflexão que construo enquanto escrevo, três segmentos de minha dissertação: a arte como enfrentamento do real; a arte que ficcionaliza o real com algo de surreal; a arte que político para atuar no real. Para tanto, escolho obras que tenham causado o afeto, que seria esse algo entre o afeto de Baruch Spinoza, “*Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída*”⁷, para Spinoza, *afecto* ligado ao verbo afetar, que esse filósofo do Século XVIII dividiu entre alegria e tristeza, e entre o que pode nos fazer padecer de inércia ou agir, de afecção, do que nos move, assim como uma obra pode nos levar a agir, afinal, há muito de ação em sensação, em sentir. Sensações perfazem posição de contemplação e criação de pensamento, de tecelagem de

⁷ SPINOZA, 2009, p.97.

pareceres, de reflexão_ pensar talvez numa teoria dos afetos em arte, o que nos causa ira, curiosidade, simpatia, repugnância, inspiração, amor, ódio, enlevarção. Mais uma vez nos remetendo a Joyce: fechar os olhos para ver.

Ao mesmo tempo, a articulaçãõ do pensar enquanto ficcionalizaçãõ, criaçãõ e produçãõ de arte é o cerne deste trabalho em todos os segmentos e, por isso, essa dissertaçãõ pretende debruçar-se sobre a existênciã de um ponto ancestral de ficcionalizaçãõ do olhar. O que é a arte senãõ o engendramento de nossas ficções e verdades, de nossas ficções de verdades enquanto espectadores e assimiladores de trabalhos artísticos, de nossas ficções enquanto criadores?

E esses vãos precários, ou interseções em que se inscreve essa capacidade inerentemente humana, que é a de narrar, justificam, em primeiro lugar, a criaçãõ deste texto. O recorte das imbricações entre real (factual, verdade, realidade) e ficçãõ (imaginário, ilusãõ, mentira) pode criar facetas de interpretações e transcrições do tempo e da arte ao mesmo tempo em que situar-se-ãõ em um âmbito intrinsecamente ligado ao contexto social, como bem simplificou o artista Cildo Meireles em seu texto de 1970 *Inserções em Circuitos Ideolõgicos*:

Eu me lembro que em 1968-69-70, porque se sabia que estãvamos começãdo a tangenciar o que interessava, jã não trabalhãvamos com metãforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situaçãõ mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se estava fazendo, tendia a se volatilizar e esta jã era outra característicã. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em funçãõ do que poderiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeçã: trabalhar com a idêia(sic) de pùblico. Naquele perìodo, jogava-se tudo no trabalho e este visava atingir um nùmero grande e indefinido de pessoas: essa coisa chamada pùblico. Hoje em dia, corre-se inclusive o risco de fazer um trabalho sabendo exatamente quem é que vai se interessar por ele. A noçãõ de pùblico, que é uma noçãõ ampla e generosa, foi substituída (por deformaçãõ) pela noçãõ de consumidor, que é aquela pequena fatia de pùblico que teria o poder aquisitivo (MEIRELES, 1981, p. 24).

Quando Cildo, em seu depoimento, tangencia uma ideia de real, em “Estava-se trabalhando com a situaçãõ mesmo, real” pode-se criar um paralelo com a visãõ da psicanálise sobre o real, No conceito freudiano de realidade psíquica, adotado e superado em Lacan, para o qual o real é inseparável dos conceitos de imaginário e do simbólico, que juntos formam sua tríade essencial. Para Sigmund Freud (1856-1939), a realidade psíquica é mais rica que a realidade material. No texto *Projeto para uma psicologia científica* (1895), Freud aponta que aparelho psíquico é um

aparelho de memória, ou seja, ele registra traços de experiências que lhe servirão de guia para suas ações futuras. (FREUD, 1950 [1895] p. 351).

No Seminário sobre *A ética da psicanálise*, Lacan, (1959-60) afirma que o princípio de realidade – operação agenciada pelo eu - faz muito mais do que simplesmente promover o controle das excitações, ele a *retifica*. Para a psicanálise o princípio de realidade, está basicamente em oposto ao princípio do prazer “grosso modo, de um lado é o inconsciente, do outro a consciência” (LACAN, 2008, p.43), e o princípio do prazer é o que nos move. Em palavras mais simples: nos alimentamos porque temos prazer com o alimento, e mesmo que ele não seja tão prazeroso, o desprazer da fome é maior que o desprazer do alimento, então comemos. Se somos movidos apenas pelo princípio do prazer, não conseguiríamos, por exemplo, trabalhar, para a manutenção de nossa sobrevivência, por isso somos movidos pelo princípio do prazer, ao passo que somos *atravessados* pelo princípio da realidade.

Tanto para Freud quanto para Lacan, a realidade é precária. E é justamente na medida em que seu acesso é tão precário, mas seus mandamentos decisivos e exercem tirania em nosso ser. “Enquanto guias para o real, os sentimentos são enganadores” (LACAN, 2008, p. 43), o princípio da realidade promove também uma *retificação*, naquilo que seria a tendência original do aparelho psíquico, ou seja, a descarga via alucinação, opondo-se a ela, ou seja, cabe ao princípio de realidade a tarefa de *guiar o sujeito para que ele chegue a uma ação possível*, através do teste de realidade. (LACAN, 2008, p.40-42).

As duas conceituações, a de Freud que fundou o conceito de realidade psíquica em oposição e complementação à realidade exterior, e de Lacan, têm em comum a afirmação da fragilidade da realidade para o ser. Essa precariedade da realidade é nosso maior desamparo, se na infância ela é articulada com a satisfação da brincadeira, através da percepção de que a fantasia existe, e é dela que vem a possibilidade de brincar, e por ser brincadeira e não real, que é amiúde confortadora e divertida, na vida adulta escondemos as nossas fantasias, e pensamos até que apenas nós mesmos as temos. Donald Winnicott fala através do ensaio que consta no livro *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*, de João A. Frayse-Pereira que “a obra de arte abre um espaço de experiência em que se articulam paradoxalmente, constitutivamente o sujeito psicológico e o mundo”. O que nos

remete imediatamente para o conceito de experiência em Walter Benjamin e nos trazem o *insigth* de que talvez a nova forma de narrar seja através da arte visível, para esses tempos de capitalismo tardio que se apresentam e consigo trazem o devorar do tempo e do espaço de narrar.

Parece-me pertinente esse lugar da arte na experiência, e mais ainda na tomada do artista de uma posição que açambarca a coletividade, há desde o pós-Segunda Guerra aos dias atuais, além de Cildo Meireles, citado acima, há um conjunto representativo de artistas que trazem a abordagem na arte no escopo do social, como Arthur Barrio, Joseh Kosuth, Julio Le Parc, um pensamento em que o interesse não está centrado só na obra de arte e sim no seu conteúdo, “o que conta não é mais a arte, é a atitude do artista.”⁸

E Beuys enfatiza:

Todos nós somos chamados, em primeira pessoa, para, engajando-nos, dar nossa contribuição. A questão principal consiste em acordar o homem do refluxo individualista, subtraindo-o do “privado”. O presente é caracterizado em toda parte por uma forte tendência à despolitização, à privatização, ao conformismo. É tarefa nossa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem a se interessar pelo “social”, a retomar o seu inato sentido de coletivismo.⁹

⁸ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 27.

⁹ BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 324. (Conferência pronunciada no Palazzo Taverna, Roma, em 1972).

II. CAPÍTULO 1

1.1 Entre o fingir e o mentir: uma introdução a possíveis conceitos de ficção e de real

No princípio não era o verbo; no princípio eram as mãos. Havia aventuras onde o homem primitivo estava imerso, mas, ao contrário de outros animais, ele poderia tocar essas experiências com mais acuidade (FLUSSER, 2016¹⁰):

As mãos são controladas pelos olhos. Levou centenas de milhares de anos até que tivéssemos aprendido a olhar primeiro e agir depois, a fazer preceder a práxis pela teoria. As dificuldades a superar eram a efemeridade e a privacidade da visão: fez-se necessário fixar a visão e torná-la publicamente acessível. Fez-se necessário inventar imagens, pois as imagens são abstrações da dimensão da profundidade da circunstância, projeções de volumes sobre superfícies (em Lascaux, por exemplo). Graças à imaginação o homem se afastou da circunstância, introduziu entre ele mesmo e o mundo objetivo o terreno do imaginário que lhe permite orientação contextual, e com isto o homem se transformou em *homo sapiens sensu stricto* (FLUSSER, 2016).

Flusser defende que as imagens acabaram por se tornarem opacas e encobrirem aquilo para o que eram criadas a desvelar. Além disso, o mito e a magia das imagens que causavam a idolatria (o pensador cita as imagens nas cavernas e também as religiosas) foram mais adiante substituídos pelo pensar e pelo elucubrar; como se as imagens fossem alinhando-se até se tornarem lineares, ou seja, transformarem-se em texto. Dito isso de outra forma: no começo tudo era aventura, o ser humano estava imerso em atos, ações, mas havia algo de especial nesses primatas mamíferos que andavam em duas pernas e tinham polegares opositores. Esse ser “é munido de mãos que lhe permitem segurar as ‘aventuras’, captá-las, apreendê-las e compreendê-las. Por tal ato, o homem transforma o ambiente em circunstância composta de objetos” (FLUSSER, 2016), objetos esse que talvez tenham permitido ao ser humano de então ter tempo para refletir, para o lazer e

¹⁰ Documento em meio eletrônico.

para, como disse Johann Huizinga_ em seu clássico estudo antropológico de dimensões fisológicas *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*_para criar a ludicidade. Sim, tomando o jogo como um fenômeno cultural e ancestral, o delineando sob uma extensa perspectiva histórica, recorrendo inclusive a estudos etimológicos e etnográficos de sociedades distantes temporal e culturalmente, Huizinga reconhece o jogo como algo inato ao homem e mesmo aos animais, considerando-o uma categoria absolutamente primária da vida, logo anterior à cultura, tendo esta evoluído no jogo. *"A existência do jogo é inegável. É possível negar, se se quiser, quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, o bem, Deus. É possível negar-se a seriedade, mas não o jogo"*. Huizinga define a noção de jogo de forma ampla como *" uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida cotidiana'"*. Fica a um passo de definir que a capacidade de fazer arte, é próxima de um jogo, quando pensamos em poesia como se praticava na Grécia Antiga, em certas manifestações do corpo como torneios e na música que obedece a regras definidas para que se obtenha determinados sons, faz-se uma visão do que poderia ser um jogo em narrar, em ficcionalizar e na criação e fruição de arte.

Para Flusser, as mãos dão ao homem a possibilidade de criar o primeiro *medium visual* (termo que ele usa para referir-se aos objetos culturais, que são "os primeiros portadores de informação armazenada e transmissível") e elas atuam conjugadas ao controle dos olhos. Alguns milhares de anos depois houve a necessidade de desprivatizar o olhar e, principalmente, tornar o que era apreendido pelos olhos menos efêmero: eis que, para solucionar essa volatilidade, criam-se as imagens. A visão fixa. E com a necessidade de ter imagens veio o passo atrás, como em Lascaux. Com isso, veio a imaginação, o evento que é início da ficção e da narrativa.

Esse imaginar algo que se fixa em imagens será considerado, neste texto, o início da ficção, numa conceituação ampla que desdobrar-se-á ao largo deste capítulo e de todos os outros. Ainda, segundo Flusser, as imagens traduziriam os textos como as

imagens medievais traduziam as escrituras sagradas, mas, somente no virar de uma curva da história, é que as imagens se separam dos textos novamente; daqueles textos escondidos em mosteiros, privados, apartados do povo, como tantas vezes lemos e vimos em *O nome da rosa*, romance de Umberto Eco sobre a Idade Média no qual vemos o quando o conhecimento era designado a poucos, ao contrário, façamos esse salto no tempo, da capacidade de narração e ficção, que estavam, agora em retorno à citação a Barthes na introdução desse escrito: em qualquer indivíduo seja em qual lugar estiver.

1.2 Acerca de um possível conceito de ficção

Em seu livro *¿Por qué lá ficción?*, Jean-Marie Schaeffer traz uma espécie de tratado sobre a ficção, não se detendo apenas em literatura ou nas artes visuais. Para além disso, ele tece um panorama dessa que ele considera parte central da cultura humana: a nossa capacidade de produzir e consumir ficção. Logo no preâmbulo, Schaeffer faz uma didática enumeração de pontos cruciais, que são eles:

- 1) Para compreender a *mimesis* e a ficção é necessário desarmar a argumentação antimimética: “os pressupostos da posição antimimética estão ligados a uma profunda incompreensão da *mimesis*, como testemunha o amálgama insidioso entre ficção e ilusão enganosa” (SHAEFFER, 2002, p. 16). Schaeffer prossegue e estabelece que a ficção está presa ao debate entre o sofista¹¹ e o filósofo e afirma que ninguém quer estar no lugar do perdedor (o sofista), porque a fundação da ficção é mais sombria, vinculada a qualquer concepção particular de genealogia de atividades de simulação. Contudo, esta concepção pode ensinar-nos coisas importantes – senão sobre o que é ficção, pelo menos sobre o que não é.

¹¹ Sofisma ou sofismo (do grego antigo σόφισμα-ατος, derivado de σοφίεσθαι "fazer raciocínios capciosos") em filosofia é um raciocínio falacioso, é como se chama uma refutação aparente, refutação sofística e também a um silogismo aparente ou silogismo sofístico, mediante os quais se quer defender algo falso e confundir o contraditor. Um exemplo: todos os cães são brincalhões, ou seja, todos os brincalhões são cães.

- 2) A noção de ficção imediatamente faz surgir elucubrações sobre conceitos de imitação, fingimento, simulação, simulacro, representação, semelhança etc. No entanto, embora todas essas noções desempenhem um papel importante nas distintas formas de compreensão do conceito de ficção, raramente se utilizam de maneira inequívoca. Portanto, não é em absoluto surpreendente que a própria noção de ficção não seja totalmente captável, descritível. Daí a importância de uma elucidação de seus termos, a qual deveria permitir-nos situar a ficção em nossa maneira de relacionarmos-nos com o mundo e nele atuar.

- 3) Muitas espécies animais têm desenvolvido capacidades miméticas e, não poucas, conseguem articular tais capacidades a serviço de algum fingimento. Por outro lado, muitos mamíferos são capazes de mudar suas capacidades motrizes de seus usos originais para produzir com elas simulacros lúdicos, a exemplo dos cães simulando brigas, na verdade, imersos no puro exercício de brincar. Contudo, a espécie humana parece ser a única com capacidade para produzir e consumir ficções narrativas elaboradas. A imitação é a primeira maneira de os seres humanos aprenderem tantas e fundamentais atividades como andar, falar, comer, chorar, gritar, abraçar, rir etc., mas a competência ficcional requer um conjunto de habilidades de grande complexidade. Dito de outra forma: a divisão entre o real e a ficção é uma conquista humana.

- 4) A ficção pode adotar diversas formas e sua conceituação deve contemplar senão todas as suas formas, mas ao menos as mais importantes; e é necessário que se abarquem tanto os jogos ficcionais como os do sentido canônico do termo. A noção de *mimesis* de Platão “coloca no mesmo saco” (palavras do autor) a ficção literária e a representação pictográfica. Segundo essa concepção, um quadro figurativo seria uma ficção pelo simples fato de ser uma imitação (uma representação analógica da realidade) antes que uma percepção, pois está baseada em um fingimento lúdico.

- 5) Por que os seres humanos se entregam às atividades ficcionais e por que consomem com tanta fruicção as ficções criadas por seus pares? Esta questão

foi abordada por Aristóteles em *Póetica*. Desde então, temos feito alguns progressos no que se refere ao conhecimento, por exemplo, da predisposição antropológica à imitação (séria e lúdica) das relações entre imitação e modelagem e, mais genericamente, do funcionamento da ficção. Porém, essencialmente esses novos saberes confirmam suas hipóteses e corroboram o marco geral de suas análises.

A essa pergunta do quinto postulado, Schaeffer estabelece que essas respostas ainda não serão definitivas e alude a reflexões sobre o senso comum que ele situa, antes de tudo, como antropológico. A questão que perpassa todas as páginas de *¿Por qué la ficción?* é uma só: o que faz com que nós humanos nos tornemos a cada dia mais criadores e consumidores de ficção? Pensemos, então, no hoje, tendo em vista que o livro de Schaeffer se inicia com a análise acerca de um artigo que saiu num jornal sobre a personagem de jogos virtuais Lara Croft. Se atualizarmos no tempo a maciça presença dos jogos de computadores e celulares desde a mais tenra infância da realidade virtual, da hiper-realidade, dos milhares de espectadores das séries de TV ou de canais de *streaming*, na continuidade e busca de superação do cinema, no teatro mesmo – quando esse desafia os limites do real e da ficção e na nossa construção ficcional nas redes sociais –; podemos dizer que nunca estivemos tão entregues à fruição da ficção. Ao prazer dos enredos. E a configuração divisional agora é entre o real e o virtual.

1.3 O real, o virtual e suas contaminações

Dentre os inúmeros teóricos que investigam as novas tecnologias, há aqueles que aplaudiram a evolução informática e os que pontuam o aniquilamento dos afetos, a potência da sociedade do espetáculo, a perda da espontaneidade e diversos outros enfoques que sugerem catástrofes e plastificação da vida, dissolução dos desejos, uma crise nunca antes vista no corpo, a diluição do subjetivo no simulacro e outras análises de cunho pessimista acerca das novas realidades.

Em “Real e virtual”, texto de Jean-Louis Weissberg publicado em *Imagem-máquina*, organização de Andre Parente (2011), o autor elabora:

A operação da simulação nunca cessou: “fazer parecer real o que não é” foi invocado para dar conta tanto da escultura grega quanto da perspectiva (a famosa ilusão de profundidade), da pintura dita *trompe-l’oeil* até o apogeu do movimento barroco. Que esta apreciação se traduza em prevenções ou louvores é aqui secundário. Cada época teve seus simulacros. A nossa tem como particular ter feito nascer entidades híbridas, situadas entre o que é real (segundo o modo o objeto) e o que não é (segundo o modo da representação). A simulação informática liga-se a esse estado de não separação entre imagem e objeto, num movimento em espiral que mobiliza uma enorme aparelhagem técnica e conceitual (WEISSBERG, 2011, p. 117).

A partir daí, Weissberg enumera a representação ao longo dos períodos cronológicos da arte. Seu postulado principal ao longo do texto é o não-pressuposto de uma dicotomia entre duas verdades: real em oposição ao virtual, imagem em oposição ao objeto. Ao contrário disso, o texto de Weissberg parece um dos que, ao modo de Flusser, permanecerão, se o deste perdurar por seu forte conteúdo profético, de visionário, já que aquele (que em muitos pontos está em consonância com o de Flusser) é ousado a ponto de emitir a opinião de que tudo pode cair por terra face a uma nova descoberta tecnológica ou científica. Além disso, há o apontamento de que a categorização entre imagem e objeto, entre real e virtual, é tipicamente de um mundo em que havia a representação de algo, de alguma coisa. Uma verdade em detrimento da outra seria o caminho mais fácil a uma visão obtusa da possibilidade do humano perante novas pesquisas. Seria a negação.

A trajetória mais brilhante não é a que leva do real à simulação, mas a que contém os dois, que os assemelha e transforma cada componente em desafio ao outro: não mais virtual puro, mas o compacto real/virtual que é uma forma ainda mais desconcertante (WEISSBERGER, 2011, p. 120).

1.4 O retorno do real

Grosso modo, *realidade* vem do latim “realitas” ou “coisas”. Hal Foster, em seu livro *O retorno do real* (1996), no capítulo de mesmo nome, insere algo que aprofunda e, melhor ainda, circunscreve no campo da arte as elucubrações acerca do real ao analisar a série *Death in America* (Morte na América), de Andy Warhol, do começo dos anos 1960:

Nesse seminário¹², Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso o real não pode ser representado, só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*. *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, “*não é Reproduzieren*” (p. 52); repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar também como síntese de meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição (FOSTER, 2006, p. 127).

A confusão ou intersecção entre o real, o faltoso, a repetição e a ficção remetem diretamente ao conceito de ficção de Maurice Blanchot no capítulo “A linguagem da ficção”, em seu livro *A parte do fogo* (1997):

O que é um chefe de escritório? Mesmo que ele me fosse minuciosamente descrito, como acontece mais tarde, mesmo que eu penetrasse completamente todo mecanismo da administração do castelo, eu permaneceria sempre mais ou menos consciente do pouco que sei, pois essa pobreza é a essência da ficção, que é a de me tornar presente o que a faz irreal, acessível somente à leitura, inacessível à minha existência; e nenhuma riqueza de imaginação, nenhuma exatidão de observação poderia corrigir essa indigência já que está sempre implícita na ficção e sempre colocada e retomada por ela através do conteúdo mais denso ou mais próximo do real que ela aceite receber (BLANCHOT, 1997, p. 78).

Blanchot prossegue dissertando sobre como as palavras nos perpassam por não estarem dentro de nós, pois desaparecem após dado seu sentido, e chega ao ponto de concluir que “uma pura consciência as atravessa, e tão discretamente que às

¹² O seminário é *O inconsciente e a repetição* (1964).

vezes elas próprias faltam. Tudo então é nulidade. E, todavia, a compreensão não para de se realizar, parecendo mesmo exigir um ponto de perfeição” (BLANCHOT, 1997).

No capítulo “O possível e o real” de *O pensamento e o movente* (1933), Henri Bergson reflete sobre o quanto nossa imaginação é pobre, abstrata e esquemática em comparação ao acontecimento que se produz; admite que o mundo é também abstrato e que a realidade concreta compreende os seres vivos com consciência que o habitam e, a partir daí ele, o mundo passa a existir a partir desses seres, inclusive entre eles, os vegetais, e todos os outros seres vivos. Mesmo nestes há “evolução regrada, progresso definido, envelhecimento gradual” e tudo isso obedece a uma “inteligência sobre-humana” que poderia ser entendida, correndo riscos de sermos simplificadores, como um Deus supremo.

Nietzsche cria uma oposição a esse preceito:

As características dadas ao “verdadeiro ser” das coisas são as características do não-ser, do *Nada* – construiu-se o “mundo verdadeiro” a partir da contradição ao mundo real: um mundo aparente, de fato, na medida em que é apenas uma *ilusão ótico-moral*. (...) Dividir o mundo em um “verdadeiro” e um “aparente”, seja à maneira do cristianismo, seja à maneira de Kant (um cristão *insidioso*, afinal de contas), é apenas uma sugestão da *décadence* – um sintoma da vida que declina. (...) O “mundo verdadeiro” – uma idéia que já não serve mais para nada, que não obriga mesmo a mais nada – uma idéia que se tornou inútil, supérflua; conseqüentemente, uma idéia refutada: suprimamo-la! (Dia claro; café da manhã; retorno do bom senso e da serenidade; rubor de vergonha de Platão; algazarra dos diabos de todos os espíritos livres.) (NIETZSCHE, 2006, p. 19; p. 19; p. 22)

Para Nietzsche, a religião cristã e a filosofia de Kant são muito semelhantes: ambas pretendem melhorar o homem não a partir do que ele é – aposta na qual ele acredita –, mas aniquilando suas paixões e seu corpo. Portanto, podemos notar que para o filósofo alemão o mundo real é aquele que os sentidos podem apreender. Nietzsche é exemplarmente e contundentemente contrário às utopias, aos ideais e às morais porque não acredita na existência objetiva de valores, porque, para ele, metafísica e moral distorcem o mundo real.

No conceito de real que aqui adotaremos, não passaremos ao largo do “*cogito ergo sum*” de Descartes, que considerou a existência a partir do sujeito, ou seja, a realidade a partir do eu no mundo e criou a noção de subjetividade como central. Descartes é considerado pela cátedra, ao lado de Hegel, um filósofo do idealismo, corrente esta que entende o mundo a partir da primazia do indivíduo: “o idealismo considerará, preferentemente, o conhecimento como uma atividade que vai do sujeito às coisas, como uma atividade elaboradora de conceitos, ao final de cuja elaboração surge a realidade das coisas” (MORENTE, 1980, p. 68).

Esse real em que ecoam essas grandes conceituações da filosofia será somado, no capítulo seguinte, ao conceito de realidade para que se desdobre a investigação de alguns tipos primordiais de arte: aquela que se imbrica com o real ou mesmo se justapõe diretamente a ele “Eu me lembro que em 1968-69-70, porque se sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real” (MEIRELES, 1970) e a que se refugia dele. Em contrapartida, a configuração desse real, e o que ele mesmo representa, amplia o leque de possibilidades transtornando as noções de arte, o conceito de real, de ficção, de narrativa e de todo o circundante. Para tanto, segue-se a conceituação do real de Alain Badiou com inferências de Slavoj Žižek.

1.5 O real e seu excesso no teatro do real

Em *Bem-vindo ao deserto do real!*, Slavoj Žižek considera os ataques suicidas ao World Trade Center, ocorridos no dia 11 de setembro de 2001, um marco de ruptura que nos devolveu à realidade e que nos fez ver o quanto éramos felizes antes. Nesse mesmo escrito, ele cita Cuba, lugar em que as renúncias são sentidas/impostas como prova de autenticidade do evento revolucionário. Cuba se torna um verdadeiro museu a céu aberto, onde carros e outros veículos da década de 1950 trafegam milagrosamente entre prédios antigos, à espera de algum acontecimento. Žižek analisa a postura dos cubanos, imersos em privações que se tornam virtudes, no que a psicanálise chamaria de *lógica da castração*, esperando a

figura messiânica de Fidel Castro (trocadilho de castração) morrer para que, enfim, possam encontrar a vida. Seria encontrar o real ou a ficção imaginada e sonhada cujas narrativas vêm em cartas e *e-mails* daqueles que partiram para Miami? Talvez possamos sabê-lo em breve, já que, quando escrevo esse capítulo, Fidel está recém-falecido, o que causa diversas narrativas. Algumas delas, por exemplo, sugerem uma consternação mundial a respeito do fim do último grande líder moderno, enquanto outras falam que o povo cubano estava de costas para a passagem do caixão. Somente o tempo e uma pesquisa aprofundada trarão algumas respostas sobre esse acontecimento.

Para Žižek, por meio dos escritos já citados, Cuba é um verdadeiro desafio que se nos (cidadãos pertencentes aos capitalismo nossa sofreguidão de consumo) mostra. Ao mesmo tempo, na TV cubana, além dos noticiários e informes políticos, assistem-se a muitos cursos de inglês (5 a 6 por dia): Cuba se fundamenta em seu real e ele se fixa ao mesmo tempo em que quer evadir-se a Miami ou a programas de TV.

Žižek parte a relatar a onda de extremismo na Alemanha da década de 1970 depois do colapso do movimento de protesto dos estudantes da *Nova Esquerda* e lembra que um dos seus “rebentos” foi o terrorismo da *Fração do Exército Vermelho* (o grupo Baader-Meinhof, em *alemão: Rote Armee Fraktion ou RAF*), também conhecido como Grupo Baader-Meinhof, que foi uma organização guerrilheira alemã de extrema-esquerda, fundada em 1970, na antiga Alemanha Ocidental, e dissolvida em 1998. Um dos mais proeminentes grupos extremistas de guerrilha urbana da Europa pós-Segunda Guerra Mundial, seus integrantes se autodescreviam como um movimento comunista e anti-imperialista, engajado numa luta armada contra o que definiam como um “Estado fascista”. A premissa era de que as massas estavam imersas na sua posição política consumista e que não seria possível acordá-las com os meios comuns de desalienação; era necessária uma intervenção violenta direta, com, por exemplo, bombas contra os supermercados. E Žižek conclui que “isso indica o paradoxo fundamental da ‘paixão pelo Real’: ela culmina no seu oposto aparente, num *espetáculo teatral* – desde o espetáculo dos julgamentos de Stalin até os atos espetaculares de terrorismo” (ŽIŽEK, 2003, p. 23,24).

Há uma oposição ou um parentesco no que Zizek fala com o conceito de simulacro proposto por Jean Baudrillard, em seu livro *Simulacro e Simulação* (1981) que em seu primeiro parágrafo da edição da Relógio D'água, traz o termo “deserto do real” com grifo do autor?

Curioso é que “deserto do real” é uma citação tomada por Zizek, que inclusive dá título ao seu livro, mas retirada da fala de Morpheus, o líder da resistência que recebe com essa frase o herói, personagem de Keanu Reeves no filme *Matrix* (1999), _Bem-vindo ao deserto do real!

É justamente dita quando Keanu Reeves desperta da irrealidade, criada por megacomputadores e acorda numa Chicago desértica e cheia de ruínas carbonizadas, em virtude de uma guerra global.

Os irmãos Wachowsky assumem Baudrillard foi uma das inspirações da trilogia, nada mais comum do que esse procedimento por parte de um Zizek famoso, entre outras posturas, por priorizar a cultura pop em detrimento da erudição.

Jean Baudrillard, em sua obra de extremos, considerado por muitos um dos maiores pensadores de nossa era, irrompe com a ideia de um real que já não mais existe, tornado hiper-real não em ficção, ou dissimulação, ou fingimento, mas em simulacro. É o real sem referente, miniaturizado “dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem”¹³ a simulação é para Baudrillard, algo que se opõe a representação. É da ordem da negação do signo como valor. É o aniquilamento da função referencial na imagem. E até mesmo na medicina, a psicossomática é citada por Baudrillard, como uma das questões da medicina e da psicanálise, acostumados ao embate com a verdade. E agora num terreno movediço do simulacro. Nos pressupostos da imagem em tempos de real, Baudrillard enumera: “ela é reflexo de uma realidade profunda; ela mascara uma realidade profunda; ela mascara a ausência de uma realidade profunda; ela não tem relação com nenhuma realidade, é seu simulacro puro”¹⁴.

¹³ (BAUDRILLARD, 1991, p.9)

¹⁴ (Idem, 1991, p. 13)

Em tempos em que as novas tecnologias superam nossa capacidade de adaptação, em que a vida perdura precariamente em meio aos excessos comunicacionais, nos quais a informação supera a realidade em criação de novos reais, de irrealidades, de *fake news*; Baudrillard parece ser uma bússola com sua absoluta dissolução das ilusões. E nos lembra que seguimos em simulacros de encontros em aplicativos criados para esses fins, que vivenciamos amizades que nunca se encontram no mundo de uma mesa de café, ou mesmo, ponto que nos interessa, que a arte perdeu seu referencial ao ressaltar que o simulacro é o segundo nascimento das coisas, acrescentando que o primeiro é a representação.

Simular é fingir ao extremo da ausência, criar sem correspondente com a realidade. Segundo Baudrillard, há três ordens de simulacros que sucederam-se a partir do Renascimento:

A primeira delas: contrafacção, esquema dominante na época clássica, desde o Renascimento até a Revolução Industrial.

A segunda se refere à produção, esquema dominante da era industrial.

A simulação é a terceira e o esquema dominante da fase atual, regulada pelo código.

O simulacro de primeira ordem atua na lei natural do valor; o de segunda ordem, na lei mercantil do valor e, o de terceira ordem, na lei estrutural do valor. É a simulação que caracteriza a era pós-industrial. O que vale é o valor da troca, onde o real é produzido, e o modelo, a matriz do objeto, assume uma distância tal entre real e imaginário, que o real se transforma em verdadeira utopia, adotando a imagem como objeto perdido ou “o digital está entre nós (...). Ele está em todo lugar no qual a oferta devora a demanda. (...). Vivemos sob a modalidade do *referendo* porque não há *referencial*¹⁵”. (BAUDRILLARD, 1976, p. 63 a 92). Baudrillard coloca no centro de tudo o capital, sua base marxista se faz presente na constatação de que o poder do império dispõe do real, indo mais além podemos afirmar que o capital decide o que é real, o que não serve para assim ser chamado, logicamente o real não existe a partir do momento em que é definido pelo poder.

¹⁵ BAUDRILLARD, 1996. p. 80. Grifos do autor.

Sobre a não-referencialidade com o real, nisso pode haver contradição com o primeiro artista a ser abordado nessa produção de conteúdo e reflexão: Ola Perhson buscou num referencial a obra que aqui descreveremos, mas será que esse referencial existiu conforme se afigurou na informação? Ou ao menos existiu? É o que parece apontar a obra: a dúvida é o cerne de *Hunt for the Unabomber*.

III. CAPÍTULO II

3.1 Unabomber, por Ola Pehrson

A obra em que todos os conceitos anteriormente citados ou explicitados se interseccionam, a vídeo-instalação *Hunt for the Unabomber*, do artista sueco Ola Pehrson, exibida na 27ª Bienal de Arte de São Paulo (2006) e que havia sido exposta no ano anterior em Estocolmo (Imagem 01), pode ilustrar minha compreensão desse entrecruzamento entre real, factual, ficção e teatralidade.

Ola Pehrson nasceu em Estocolmo, em 1964 e morreu em 2006 num acidente de carro. O artista sueco conseguiu seu reconhecimento inicial em 1999 com o trabalho "*Yucca Invest Trading Plant*", onde arbitrou sobre o crescimento de uma árvore *yuccapalm*, condicionando seu desenvolvimento aos índices do mercado financeiro. Através de elétrodos nas folhas, o crescimento da planta foi registrado, o que por sua vez foi correspondente aos sinais de compra e venda de ações na bolsa de valores. Se o crescimento fosse bom, a planta recebia água e luz, caso contrário, ela fatalmente morreria.

Mas na obra que aqui tecer-se-ão elucubrações, Ola Pehrson selecionou uma série de fotos e animações do famoso documentário *Hunt for the Unabomber*, de um grande canal da TV americana, e os recriou em modelos tridimensionais usando materiais simples, como massinha, argila, sucata, fio, poliestireno papelão, pedaços de plástico e várias formas de lixo. O artista recriou as cenas do documentário e nas entrevistas ele mesmo, disfarçado, interpretava os policiais e psicólogos entrevistados. Essas recriações assumem uma verdade própria.

A visão geral da obra é um ambiente que lembra uma sala de casa. Nela há estantes com maquetes, documentos, fotografias, desenhos, armas de brinquedo etc., de tal forma dispostos que, após assistir-se minutos do vídeo, fica estabelecido que foram os objetos para forjar o documentário de Ola Pehrson, no qual são apresentadas imagens em preto-e-branco com uma qualidade de um padrão diferente dos padrões técnicos exibidos pelas TV's então, a um ponto tal que

chegam a ser etéreas. O processo de percepção de que as cenas exibidas não são de fato reais, mas criadas inteiramente de pequenas maquetes, costuma ser de lenta percepção para o espectador desavisado. Esses documentos falsos, alguns semelhantes aos originais, outros não, parecem assumir uma verdade própria, diluindo as fronteiras entre ficcional e factual e fazendo-nos por vezes duvidar de que o Unabomber realmente existiu ou fez o que a justiça americana lhe atribui, já que tudo pode ser mascarado e inventado, conforme descobrimos no vídeo e, ao olharmos ao redor, nas maquetes empregadas por Pehrson.

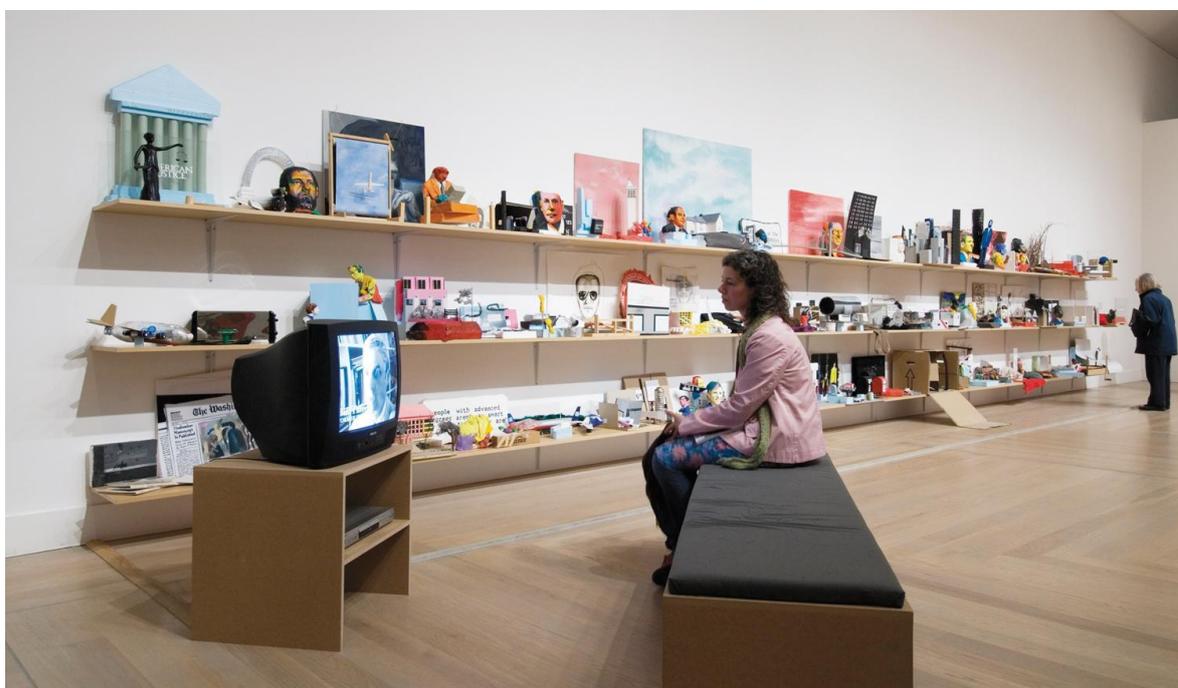


Figura 3: Autoria desconhecida. Visão geral de instalação (materiais usados ou não no vídeo) *Hunt for Unabomber*, de Ola Pehrson. 2005. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2007/hammer-projects-ola-pehrson/>



Figura 4: Autoria desconhecida. Detalhe de instalação (materiais usados ou não no vídeo) *Hunt for Unabomber*, de Ola Pehrson. 2005. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2007/hammer-projects-ola-pehrson/>

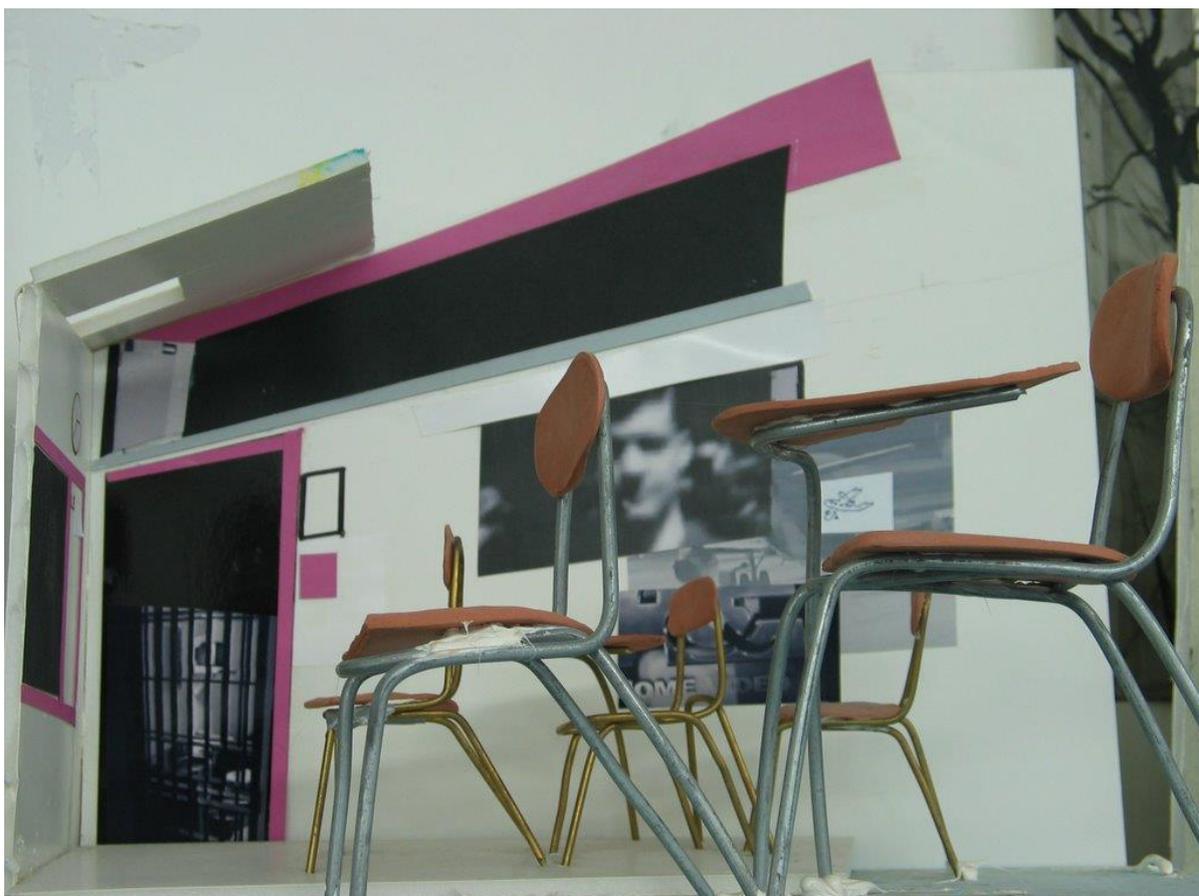


Figura 5: Autoria desconhecida. Detalhes de maquete. *Hunt for Unabomber*, Ola Pehrson, 2005.

Fonte: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2007/hammer-projects-ola-pehrson/>

Theodore John "Ted" Kaczynski (Chicago, Illinois, 22 de maio de 1942) recebeu do FBI, antes de ser preso, a alcunha de "UNABOM" (acrônimo de *University And Airline Bomber*) para se referir a seus ataques, o que resultou em a mídia passar a chamá-lo "The Unabomber". Atualmente, ele é um prisioneiro estadunidense. "Ted" é matemático por formação e foi aceito na Universidade de Harvard aos 16 anos de idade, é também considerado pensador, escritor, mas sua faceta mais famosa é a de ativista, segundo ele, para combater projetos que seguem direcionamentos de fazer com que a inteligência artificial, através das máquinas, supere a soberania humana. Preso sob a acusação de terrorismo e condenado à prisão perpétua por sua participação em uma série de atentados à bomba que mataram três pessoas e feriram outras 23, entre cientistas, engenheiros e executivos, é, segundo seus próprios escritos, entusiasta de projetos de desenvolvimento tecnológico e científico que sejam benéficos para a melhoria da qualidade de vida humana.

Em 1971, Kaczynski se mudou para uma cabana em um sítio isolado, sem eletricidade ou água encanada, em Lincoln, Montana, onde viveu como um eremita. Consta que sentindo-se acossado pela destruição dos espaços naturais que se encontravam nas proximidades de sua cabana, provocado pelo desenvolvimento econômico e tecnológico e pelo avanço da ocupação territorial, o Unabomber se decidiu por promover uma campanha de ataques com bombas àqueles os quais considerava indireta ou diretamente responsáveis por essa destruição. De 1978 a 1995, Kaczynski teria enviado dezesseis bombas a alvos específicos, incluindo renomados pesquisadores, universitários, executivos de companhias aéreas e industriais, matando três pessoas e ferindo vinte e três. Foi preso em 1996 num curioso episódio: obrigou um jornal americano a publicar um manifesto com 35 mil palavras, mas seu estilo de escrita foi reconhecido pelo seu irmão e sua cunhada, que o entregaram às autoridades.

No manifesto, Kaczynski reconhecia que aqueles atentados foram extremos, porém argumentava que foram necessários para atrair a atenção do público para a derrocada da liberdade humana provocada pelas tecnologias modernas, as quais exigem uma organização em larga escala que reduza a capacidade de atuação individual, o que se pode ver na figura abaixo.

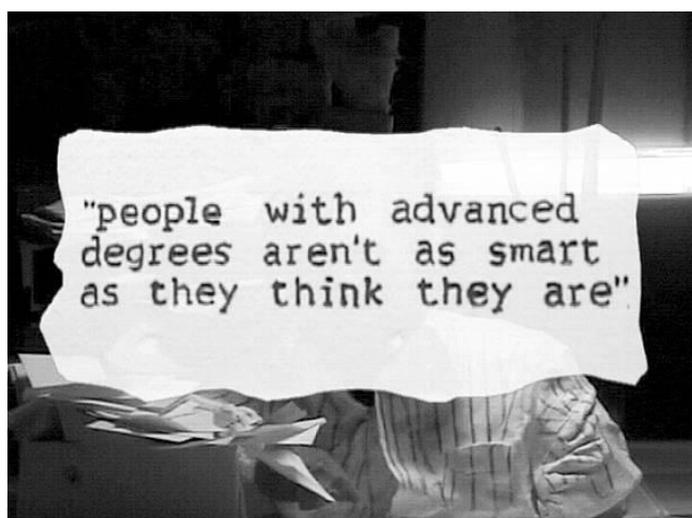


Figura 6: Frame de vídeo da instalação, *Hunt for Unabomber*, Ola Pehrson, 2005.

3.2 A caça ao que pode ser real em Unabomber e na mídia

Sobre seu trabalho, lemos do próprio Ola Pehrson, em material no catálogo da 27ª Bienal de São Paulo:

Para esse trabalho recorri a um documentário real, mantive a trilha sonora e substituí todas as imagens pelas minhas em vídeo, filmando acessórios e construções simples, além de interpretar os diferentes papéis dos entrevistados. Tentei empregar o menor esforço para que as coisas parecessem reais, aproveitando as indicações visuais das imagens originais, refazendo-as com materiais simples e objetos reciclados. A pessoa conhecida como Unabomber indignava-se com o mundo moderno e encarava a tecnologia como um mal. Então tentei fazer meu vídeo recorrendo à atitude e aos materiais mais básicos, procurando entender o mundo, como uma criança, pela imitação. (PEHRSON, 2006)

Retornando ao Zizek, lembremos que ele considera que mesmo a busca pelo real mais cru leva a uma intensa teatralidade, por exemplo, a de grupos contaminados pela tentativa de solapar esse mesmo real que, ao defrontar-se com condições sociais precárias, cometem e assumem atos terroristas que não deixam de ser teatrais, ou seja, até a paixão quase absoluta pelo real deflagra ficcionalização extrema.

Zizek usa como exemplo o ataque ao *World Trade Center* e seria interessante lembrar que para muitos esse evento não passa de ficção. Elementos de ficção e de teatralização nas tentativas violentas de transformação do real nos levam a pensar na arte do agora, de nossos dias, à distância do propalado messianismo de Fidel, o mundo em que refugiados nos lembram de que algo está terminantemente errado; que Aleppo nos assoma em nossas inúmeras telas (celulares, TVs, *tablets*, computadores etc.) com suas crianças de faces empoeiradas, órfãs e que sequer conseguem chorar; em nosso país que acaba de sofrer um longo e doloroso processo de golpe parlamentar jurídico e midiático, onde meses depois o motivo maior do início do processo de impeachment foi votado e considerado legal, nos fazendo crer que na verdade, a democracia, como nos fala Alain Badiou, não passa de um teatro. Teatro esse que tem interesses obtusos, mas facilmente diagnosticáveis. Talvez o mais perto que possamos chegar de falar algo que faça

sentido nessa partilha do sensível a que temos nosso quinhão, seja discorrer sobre objetos de arte com a pretensão de desvelar o real, criando novos teatros visuais, o que nos leva à obra da artista brasileira, a paraense Berna Reale (1965-) _e há em seu próprio nome a palavra real_ que também atua como perita criminal, profissão pela qual se interessou justamente ao desenvolver um trabalho de arte, abordada no próximo capítulo.

IV. CAPÍTULO III

3.1 Berna Reale e o real que nos retira do real e nos lança novamente a ele

Em *Americano* (2013), Berna corre erguendo uma réplica de tocha olímpica nos corredores de uma prisão de segurança máxima. Ela conta que foi muito difícil o processo de permissão para entrar no presídio, o maior complexo penitenciário do Estado do Amazonas. Berna não pode medir nada, não pode ensaiar o gestual da *performance*, apenas na hora ela soube em qual pavilhão entraria, foi-lhe dito que ela não teria uma segunda chance, ou seja, se errasse e se caísse não haveria possibilidade de repetição. Até o suporte da tocha foi medido pela equipe da prisão e instalado por eles. As mãos que tentaram alcançar Berna (tocá-la, prendê-la, atingi-la) assustaram alguns membros da equipe de produção da *performance*. Em alguns momentos, alguns se recusaram a fazer a gravação, exigindo da artista persuasão para que permanecessem na prisão e desempenhassem seu trabalho.

A *performance* durou quase duas horas e foi editada em quatro minutos e apresentada em 2015 na 56ª Bienal de Veneza, a convite do curador Luiz Camillo Osório. Os trabalhos de Berna têm algo da memória da artista e de sua ancestralidade: seu pai era um engenheiro agrônomo italiano e sua mãe descendia de negros e índios. A performer viveu toda sua vida entre Pará e Amazonas. Há algo em *Americano* bem óbvio, que perpassa nosso real e nos assombra e que trata da condição sociopolítica do Brasil: uma nação com índices alarmantes de pobreza, de violência, com condições sub-humanas de encarceramento, onde milhares de presos esperam por julgamento, mas que foi capaz de proporcionar um dos maiores espetáculos da Terra (para recorrermos a um clichê): as Olimpíadas de 2016, três anos após Berna adentrar naquele presídio levando ironia, metáfora, inserção no sistema penitenciário, ruptura numa instituição estatal onde estão encarcerados o

descaso, a falta de zelo com o humano, onde a maioria de cidadãos são negros, de pouca instrução, onde parece vigorar apenas a homogeneidade da desesperança.

Mas esse real absoluto redundando numa *performance* forte, sem dúvida, mas com imagens que não parecem absolutamente cruas na sucessão de mãos que tentam agarrar Berna; como podemos ver no vídeo decorrente da *performance*, há ficções e fricções entre o real e as histórias que imaginamos. Há algo de sensacional, nosso pendor ao trauma? Será nossa busca por compreender esse trauma-nação que é a população de presidiários em condições que insistimos em esquecer?

Em *Americano* não lembramos que Berna é uma mulher. Seu tipo miúdo, miscigenado entre o italiano do Sul e o indígena brasileiro, de alguma forma se cola nas paisagens que escolhe: a estranheza de um sonho no qual acordamos estupefatos é algo decorrente dessa normalidade. Como quem descobre apenas tempos depois que sonhou e, então, em vez de acordar, fica impassível, contemplando os vídeos e fotos decorrentes das *performances* da artista. Porém, ao redor desse real ao qual tenta desvelar, Berna nos convida a sua própria construção narrativa, ficcional, ou faz meramente um comentário do real? O mais significativo em sua obra não é nem um nem outro, é justamente a junção dessa construção narrativa que dota de onirismo o real mais assombrosamente cru que, por si só, por carregar tamanha e crua realidade, se assoma irreal numa espécie de ciclo do deslumbramento.¹⁶

¹⁶ Observação: Após a escrita deste capítulo, começaram os conflitos entre facções rivais nas cadeias brasileiras, uma dessas foi onde coincidentemente Berna Reale realizou essa *performance*. Houve grande número de assassinatos.



Figura 7: Berna Reale, registro fotográfico da performance *Americano*, 2003.

Um policial de uniforme completo e focinheira, cavalcando lentamente um impossível cavalo vermelho (Palomo, 2012); alguém dançando “I’m singing in the rain”, uma melodia tão classicamente hollywoodiana que talvez esteja em nosso inconsciente coletivo, vestindo um terno dourado e uma máscara de gás da mesma cor, sobre um tapete vermelho em meio a um lixão (*Cantando na Chuva*, 2014); cinquenta e uma mulheres de saiotas colegiais rosa-chiclete marchando com bocas de boneca inflável ao ritmo de uma banda militar (*Rosa Púrpura*, 2014); uma figura andrógina, vestida de camiseta verde e amarelo, usando calças de tecido nobre e sapatos de couro italiano e que está a conduzir uma gôndola com quinhentos ratos pelos esgotos de Belém (*Imunidade*, 2014): a artista se transfigura em metáforas cruas, mas que trazem algo repleto de narrativas que a colocam como personagem num roteiro que conhecemos e que insistimos em esquecer, até porque senão nos rebelaríamos e não conseguiríamos seguir em frente e cuidar de nossas vidas.

Segundo Caroline Carrion:

Para os espectadores que se tornam personagens ao presenciar essas ações em primeira mão nas ruas, e também para os que as vêem em espaços expositivos, as obras de Berna Reale parecem ter o dom de retirar

seu observador do real, transportá-lo para o universo da fantasia. Adentrar esse universo significa, porém, imediatamente ser expulso de volta à realidade (...) cria uma ruptura da realidade, apenas para permitir que, dela, essa mesma realidade irrompa com mais força do que antes. A presença se reafirma pela ruptura, mais potente do que nunca – o que significa, também, que sua crítica nunca foi mais necessária (CARRION, 2016).

Podemos observar o conceito de Jacques Rancière em *A partilha do sensível – Arte e política*:

A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, própria ao regime ético das imagens. É precisamente o que está em jogo na *Poética* de Aristóteles. As formas de *mimesis* poética são aí subtraídas à suspeita platônica relativa à consistência e à destinação das imagens. A *Poética* proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis (RANCIÈRE, 2005, p. 53).

As lacunas trazem o instável ou são um desvão confortável à inserção de pensamentos devires de criação? Ou, apenas devemos concluir que entre o espaço do real e da ficção há a arte? E nesse espaço cabe também a subjetividade, a coragem de ir além e de propor não o novo, viciado na busca de vanguardas, mas algo que imediatamente nos faça refletir e nos faça reencontrar conosco com o que temos de poético e de humano, no sentido de *poiesis* de fabricação, e também no sentido do sensível?

Há nas *performances* de Berna Reale e na vídeo-instalação de Ola Pehrson esse devir do real à ficção e de volta. Talvez porque estejam começando nessa era os *tempos refugiados do real*, uma possibilidade de se recriar o árido em arte, em vida, em construções narrativas que ao mesmo tempo nos encham de medo e coragem, afinal, só há a segunda se houver a ruptura do primeiro.



Figura 7: Berna Reale, registro fotográfico da *performance Palombo*, 2013.

V. CAPÍTULO IV

A arte que ficcionaliza o real com algo de surreal

Quando a ficção se une à narrativa para criar reais: ou realismo mágico pop de Nortton Dantas de Medeiros.



Figura 8: Nortton Dantas de Medeiros, *O funâmbulo e o escafandrista*, 2012. Acervo do artista.

Em nossa memória o real e a ficção podem se entrelaçar, tecendo sensações, imagens, lembranças, reminiscências causando espantos, saudades, ojerizas, tristezas, dores diversas, alegrias, reavivamento do luto, melancolia. Causam igual sentimento, as coisas reais, as coisas sonhadas, o ficcional, o irreal.

Logo nas primeiras linhas de *Em Busca do Tempo Perdido* (1982), de Marcel Proust, em *No Caminho de Swann*, o narrador conta que no interstício entre a vigília e o sono, a história do livro que estava lendo se afigurou como real, e ele entrou neste livro, ele se tornou o assunto do livro. Inicia-se assim a obra de sete volumes do escritor francês, com a descrição do período que antecede o sono, esse limiar de algum lugar *entre* ou *justaposto a* ou *costurado*, o entremeio de realidade e lembrança. Quando falamos do real e da ficção, parecemos os distanciar um do outro, ou para usar um termo deleuzeano, parecemos usar de binarismos. Por isso tentarei não separar nem diferenciar, mas sim investigar e tecer conceitos. Porque aparecem muitas vezes inseparáveis na arte e na vida o que é real e o que é ficção. Nem mesmo pode haver um “entre” se eles são contaminados um por outro.

Para tratar do autor escolhido em meu recorte afetivo e de impacto das narrativas que me acolheram em seu bojo na arte, a escolha mais assertiva será usar um termo tecido pelo próprio artista: realismo mágico.

O autor da pintura que abre este capítulo é Nortton Dantas de Medeiros, brasileiro, nascido no Estado do Rio de Janeiro em 1966. Chegou em Vitória com dois anos, e aqui residiu pelo restante de sua vida até falecer em 2014. Formado em Artes Plásticas em 1990 pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), além de artista plástico era professor, e atuante nas áreas de restauração e cinema.

Parte da tentativa de compreensão do universo da arte de Nortton será buscada em reminiscências colhidas aqui e ali, já que ele esteve até recentemente entre nós, serão usados trechos de conversas, impressões de amigos e ex-namoradas, lembranças de frases numa cartografia dos afetos do artista, para falar com termos de Sueli Rolnik:

As cartografias que se seguem trazem marcas dos encontros que as foram construindo: sinais dos estrangeiros que, devorados, desencadearam direções em sua evolução. Tais marcas *formam um relevo-feito de vozes reminiscentes* das mais variadas origens, sintonias, estilos, misturando-se e compondo-se de algumas paisagens contemporâneas. (ROLNIK, 2006)

É por meio da companheira que conviveu mais tempo com o artista, Liza Tancredi, também pintora, em um texto escrito pela própria, no qual parece tentar organizar o que pensa da obra de Nortton, que tenho contato com a classificação de sua obra como filiada ao realismo mágico e de sua bela relação com o tempo, o que talvez seja típico de quem cria narrativas:

“Os rótulos têm a propriedade de situar o artista dentro de uma tradição histórica que passa por vários outros. Não pretendo adequar Nortton a qualquer corrente artística, entretanto, ele mesmo denominava-se ao que chamava de “Realismo Fantástico”. Longe da banalidade de uma arte por objetiva, Nortton seguia seus próprios impulsos subjetivos dentro do que poderíamos conceber com o conceito de Realista. De fato, o termo “realista”, muito usado para designar o interesse por fatos, muitas vezes desafiadores e desagradáveis, poderia amoldar-se à temática da pintura do artista, não obstante, o aspecto mais contundente de sua obra é o envolvimento material e visceral com tudo o que produzia, desde o suporte e a tinta (que ele mesmo confeccionava), passando, sobretudo, ao tempo que ele dedicava à finalização das obras. Uma atitude de pleno engajamento, encantamento, intensidade e revelação do universo Fantástico e absolutamente genial e particular de seus próprios pensamentos. Nortton não tinha pressa para terminar suas telas, elas “tinham o seu tempo” dizia, não havia urgência. Ele amava o que fazia, as pinturas estavam sempre em movimento, pareciam vivas, como uma planta que cresce devagar, plenas de símbolos e significados. A pintura desse inesquecível artista e ser humano, o qual eu posso com propriedade qualificar como Real e Fantástico, é, mais que tudo, um registro de sua transcendência e de sua verdadeira Paixão. (TANCREDI, 2014)

Por meio de Liza também descubro que nesta obra do artista analisada neste artigo, *O funâmbulo e o escafandrista*, Nortton teve a intenção de sobrepor, no mesmo quadro, vários meios de transporte, do passado (canoa), do presente (carro) e do futuro (trem elétrico). O escafandrista serve para ilustrar o que seria um submarino. Os veículos voadores, balão e zepelim perfazem ainda essa espécie de historiografia ilustrada dos transportes.

Em conversas que tive com Nortton ele também costumava dizer que suas obras eram filiadas à corrente do realismo mágico, o que também está documentado em um blog na internet de autoria do artista¹. Mas devemos mesmo ouvir o que diz um artista sobre sua obra? A historiografia de arte está repleta de aporias que não dizem nada sobre os trabalhos artísticos, ao contrário da riqueza produzida por historiadores ou teóricos, por outro lado, mais do que nunca se concede primazia ao

discurso e à tomada de posição por parte do artista, senão em relação ao político, e segundo Jacques Rancière, não é mais por dar crédito à arte na função de transformação do mundo, mas sim talvez em nome do individualismo, o que Joseph Beuys¹⁷, em outro capítulo dessa dissertação, chama de “refluxo individualista” Yve-Alain Bois consegue uma interessante digressão sobre discursos de artistas:

“Apresentar um determinado discurso significa tentar situá-lo no interior de um campo do conhecimento, avaliar o que ele tem em comum com outros discursos do mesmo campo e de que modo se diferencia deles - definir sua especificidade. Entretanto, tal postura analítica - que é a essência da crítica e que pressupõe certo distanciamento, ainda que mínimo, do objeto investigado - continua basicamente inalcançável para qualquer um que se debruce sobre seu próprio discurso. Não é possível, ao mesmo tempo, envolver-se num campo do conhecimento e examiná-lo do alto; não é possível afirmar que existe qualquer terreno firme, a partir do qual nossas próprias palavras possam ser lidas e avaliadas como se tivessem sido escritas por outra pessoa. Mas essa impossibilidade está longe de representar uma perda, uma vez que obriga o discurso autorreferente a admitir que sempre se toma uma posição. (BOIS, 2009).

O realismo fantástico é mais discutido, analisado, categorizado, como corrente literária do que de artes plásticas, e muito do que foi produzido de relevante dentro dessa categorização, realismo fantástico literário, está na América Latina. Não por acaso uma das primeiras definições sobre o “real maravilhoso”, de Carpentier na obra *A Literatura Maravilhosa* exclama: “Mas que é a história da América Latina inteira senão uma crônica do maravilhoso”? (CARPENTIER, 1987).

Meu interesse de circunscrever a obra de Nortton no realismo mágico é bem menor, do que de entender a sua narrativa, a recepção da narrativa pictórica, suas diferenças e semelhanças com a literatura, a narrativa como característica do moderno e não do contemporâneo, como disse Arthur C. Danto ter lido em Hans Belting, em *Após o Fim da Arte*: “perda relativamente recente da confiança em uma

¹⁷ BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 324. (Conferência pronunciada no Palazzo Taverna, Roma, em 1972).

narrativa extensa e convincente no modo como as coisas devem ser vistas” (Belting apud Danto, 2006, p. 12,). Pode-se remeter a Nortton quando Danto fala das colagens do contemporâneo, há verdadeira *assemblage* de personagens reais e da *pop art* ou do absurdo em sua tela. Um novo real, direcionado muito mais como camadas sobrepostas do que realmente de realismo mágico. Esse “realismo mágico pop” poderia ser considerado apenas uma ruptura em tempo e espaço como lineares, e tornar, conforme lê-se nas palavras de Liza, um apanhado de narrativas na digressão dos dias, em uma escrita do espaço pictórico.

O próprio Nortton, em alguns diálogos informais, confessou que “escrevia quadros”, que alguns deles contém contos e outros romances inteiros. E a esse verbo “conter” houve uma pausa especial, como se o quadro fosse uma caixa, um invólucro. Mas se a imagem está na superfície seria uma caixa aberta, uma espécie de vasilhame de tinta e argumentos visuais que contém o que é logo visto, mas que também traz algo que conta, que narra.

No passado (Idade Média) as igrejas católicas usavam as imagens para convencer a respeito do discurso de danação e salvação, inclusive Flusser em seu *Filosofia da Caixa Preta* (2002) mergulha ainda mais fundo, em direção a essa arqueologia do binômio texto-imagem e chega a conclusões sobre uma dialética entre discurso falado e pictográfico, que ele chama de briga. Flusser conclui que na Idade Média as imagens traziam paganismo e o texto era puro cristianismo, numa oposição que depois que se tornou apropriação. E que era usada para convencimento, neste caso poderíamos descobrir mais da narrativa se encararmos a produção de imagem como uma tentativa de convencimento? Do artista a si mesmo, ao outro, à crítica, à história da arte, ou a seu observador? Nortton parece nos apontar a falência de deuses, de ídolos, e a construção de uma crítica irônica ao capitalismo, poucas obras de arte modernas ou pré-modernas trazem ironia à tona, a pintura de Nortton necessita dessa chave de compreensão. Isso está presente nos personagens, nos gestos dos personagens, nas cores, e na rigidez das figuras em contraposição aos gestos, feições e cores que os transformam e os transtornam em imaginações, aliadas ao lugar que ocupam esses personagens no nosso inconsciente pop

coletivo, no altar de figuras do *mass media* americano, que por muitas vezes alçam a condição de mundiais, afinal, vivemos o capitalismo transnacional, ou como Rolnik recria a partir de Guattari “capitalismo mundial integrado”¹⁸:

A impressão mais forte é que os personagens não impunemente na obra, em primeira instância por causa da quebra do regime de representação que significa o realismo levado às últimas consequências, a esquizofrenia de não mediar-se o real com o que se pensa, o hiper-real, onde não há referências, segundo o já citado texto de Baudrillard¹⁹. O que Nortton quer dizer com “quadros que contam uma história?” É comum que ao espectador acostumado com narrativas criar tentativa de roteiros ao contemplar um quadro de Nortton, narrativas literárias. São obras que ilustram um texto secreto concebido ao contemplá-las. Um texto que nunca se materializará, mas que por isso mesmo será de muita afecção. Qual o entremeio a partir da obra ao chegar no sujeito que a contempla no qual pictográfico se assemelha a um texto? Podemos criar um discurso narrativo ao contemplar uma pintura? E a partir desse discurso narrativo, pode-se criar uma análise? Se formos partir da análise do discurso, como abordar uma obra que não tem inscrição linguística? Como mesmo concordando com Didi-Huberman ao recriar a história da arte por outros métodos nada lineares, ao tornar as imagens sujeito, ao passo que vemos no trabalho do Nortton a possibilidade de contar histórias, escolhemos como análise discursiva o aparato de Pêcheux que criou seus primeiros conceitos amparado em Lacan, como o próprio Didi-Huberman, mas calcado na sociologia. Para tratar de analisar o discurso em articulação com o sociológico, segundo Gregolin e Mazzola:

¹⁸ “Nas palavras de Guattari o capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive uma simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique fora do seu controle.” (ROLNIK, 2004)

¹⁹

“Consideramos a interdiscursividade como princípio que rege a produção de sentidos. É justamente porque ‘algo fala’ (*ça parle*) sempre, antes, em outro lugar e independentemente” (PÊCHEUX, 2009, p.149), que os textos e as imagens fazem sentido para nós. Ao colocar em evidência o discurso e o interdiscurso, observamos o primado deste sobre aquele; essa hierarquia é amiúde a principal tese da escola francesa, principalmente nas reflexões de M. Pêcheux (2009). Por isso, é mais adequado falar em interdiscursividade do que em discursividade, uma vez que esta pressupõe aquela. Ao considerarmos as formações discursivas (PÊCHEUX 2009, p.147) que estão em relação no campo discursivo da arte, mais particularmente no subcampo discursivo das pinturas, observaremos de que maneira as técnicas e os efeitos são nomeados em cada uma”. (GREGOLIN E MAZZOLA, 2013)

Poderíamos compor uma historiografia do seu momento político da vida do artista a partir de sua obra? De seu trajeto? E da forma com a qual narrava e das narrativas que tinha a intenção de precipitar?

Ou apenas o fantasma do envólucro de um conceito que está no porvir, porque “decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens.” (FLUSSER, 2011). A partir da análise dos interstícios entre texto e imagem há alguma chave para compreensão da obra de Nortton, os signos nesta e em muitas outras pinturas de Nortton são tecidos dentro do urbano, do publicitário, do real, do pop, do *mass media*, da arquitetura de cidades imaginárias e/ou invisíveis. A estética é derivada desses signos, e o sentido de tato que a obra nos remete é muitas vezes provocador, de velocidade ou mesmo de participação na imagem, conforme Ricardo Maurício Gonzaga escreve:

“Aqui e ali, em outras telas, surgem também personagens de desenhos animados e histórias em quadrinhos: numa pintura mais recente, “*O funâmbulo e o escafandrista*”, de 2012, por exemplo, o Pernalonga e um escafandrista aguardam numa sala de cinema ou teatro (aguardam o quê? Que tenha início talvez uma sessão do espetáculo da sociedade: é na nossa direção que ele olha, onde deveria estar o palco ou a tela), cujas

poltronas são atravessadas por um trem de alta velocidade (que também vem de encontro ao observador), enquanto o lanterninha procura iluminar um Drácula escondido. (GONZAGA, 2016)

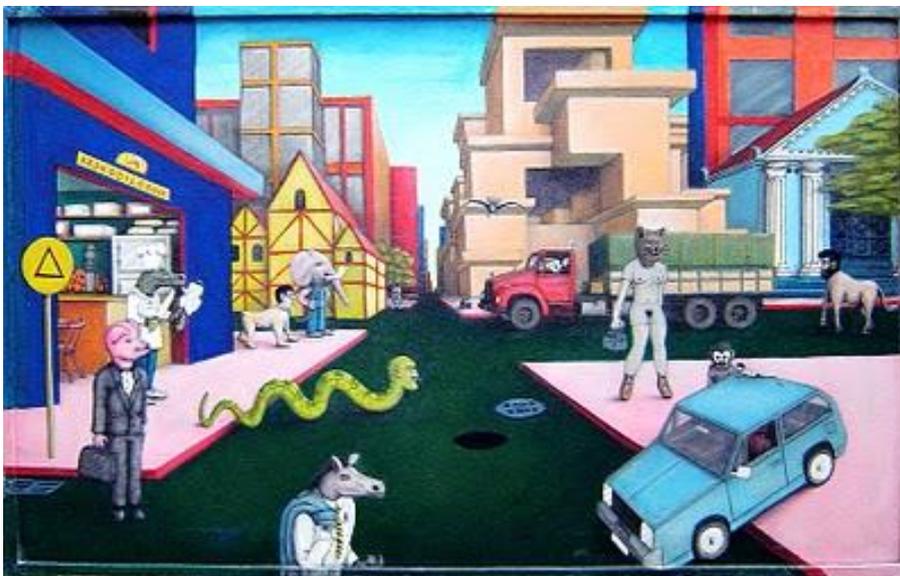


Figura 9: Norton Dantas de Medeiros, *A Revolução dos Bichos*, 91x58 cm, 1995.

Em *O Funâmbulo* e *o Escafandrista* no espaço da plateia do cinema onde pode se ver o movimento dos veículos e personagens, espectador da obra é observado pelos personagens, mas não com a sutileza do pintor e de outros personagens de *As Meninas* de Vélazquez, menos porque Norton não sabia usar o *chiaroscuro* como o pintor espanhol, mas porque não há mais sutileza na modernidade.



Figura 9: Diego Velazqu ez, *As meninas*, óleo s/ tela, 318x276 cm, 1656. Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

Mas a intenção de misturar realidade e ilusão é a mesma. Há uma tentativa por parte do artista capixaba de tartamudear essa obra, essa relação do espectador ser observado.

A irrealidade permeia frontalmente o quadro de Nortton, assim como na modernidade tardia não há sutileza, há fragmentos, mas não estão pulverizados, eles na verdade são pontiagudos e irrompem aqui e ali em caleidoscópio de referências muitas vezes vazias de real, em uma clara intenção de ilusão, não por acaso o cenário escolhido é uma sala de cinema, conforme Deleuze em alusão a Bergson: “Não se podia mais opor o movimento, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência.” E mais a frente:

“Os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagenstempo, em vez de conceitos. A enorme proporção de nulidade na produção cinematográfica não constitui uma objeção: ela não é pior que em outros setores, embora tenha conseqüências econômicas e industriais incomparáveis. Os grandes autores de cinema são, assim, apenas mais vulneráveis; é infinitamente mais fácil impedi-los de realizar sua obra. A história do cinema é um vasto martirólogo. O cinema não deixa, por isso, de fazer parte da história da arte e do pensamento, sob as formas autônomas insubstituíveis que esses autores foram capazes de inventar e, apesar de tudo, de fazer passar”. (DELEUZE, 1990)

A narrativa do irreal, do espaço pictórico

Há um trem futurista que perfura as cadeiras do cinema, no canto inferior esquerdo da tela retangular. Esse trem corre por trilhos que se projetam das cadeiras, vemos próximo a ele um coelho, ao qual impossível não associarmos ao Pernalonga ou *Bugs Bunny* (conhecido como Pernalonga antigamente em Portugal e atualmente no Brasil) que é um personagem fictício, um coelho antropomórfico, que aparece em vários curtas-metragens de animação das séries *Looney Tunes* e *Merrie Melodies*, produzidos pela Leon Schlesinger Productions, que se tornaria a Warner Bros. Cartoons em 1945.

Agora o que atrai o olhar é um homem de roupa de mergulhador contemporâneo e sua cabeça está vestida por um escafandro. A roupa é quase do mesmo amarelo que colore o futurista trem que perfura as cadeiras, já mencionado, e então com certeza pode-se afirmar que o ambiente remonta a uma sala de cinema.

Há também um zepelim rosa. Ao seu lado, um balão vermelho e amarelo, o não-linear em seus tamanhos está posto, não somente porque o fundo em que se encontram não é o céu, e sim uma parede, na verdade o zepelim e o balão quase encostam num muro cinza claro, que por sua vez está cercado por um muro mais alto, amarelo. O que começa a criar de modo tênue, talvez subliminar, a ideia de quadro dentro do quadro.

Numa fileira de cadeiras ao final está o *Garoto Bombril*, personagem de comerciais de uma palha de aço usada para lavar louça, um ícone da propaganda brasileira, que ficou no ar por mais de três décadas, que se dirigia sempre às donas de casa, de modo cúmplice, um reforço do destino do serviço doméstico exclusivamente às mulheres, uma das mensagens chaves do patriarcado.

No teto deste cinema, o céu entra, em nuvens escuras, na verdade apenas um sombreamento que sugere essas nuvens.

Flusser escreveu que ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. (FLUSSER, 2011). O que fazemos ao ler um romance, onde a passagem do tempo e as ações dos personagens atuam exatamente como as figuras num quadro de Norton Dantas de Medeiros.

Há ainda o chamado “lanterninha”. O homem empunha uma lanterna o que ratifica que trata-se de um cinema, ao mesmo tempo que a luz de sua lanterna, obtida por um recurso comumente usado em histórias em quadrinhos, uma transparência amarelada fulgurando em uma forma triangular se expande em direção a um ser que se assemelha a um vampiro do cinema expressionista alemão.

A tinta utilizada cria a impressão de coisa única, sem pontilhados, sem traços de pinceladas, o que torna o quadro finalizado, o que de alguma forma remete a uma impressão num papel.

Certamente porque algo remonta a uma história em quadrinhos, o desenho dos personagens, o coelho, as cores, tornam o quadro algo parecido com uma página arrancada de alguns gibis, talvez instigados pelo falso coelho Pernalonga, pelas cores primárias, secundárias e terciárias, num predomínio solar de cores primárias quase infantis. Há algo de inacabamento no estatuto de representação do quadro, como se a realidade fosse como Ranciére fala em *A Estética como Política*, citando Lyotard “²⁰a arte moderna tem a missão de apresentar alguma coisa não apresentável”.

Por ser de algum gibi que não existe, o quadro personifica desde o início a ausência de um texto. Sua recepção pelo observador, depende, como bem nos ensinou Bakhtin (*apud* BRANDÃO, 2004) de nosso conhecimento, de nossa ideologia, as palavras nunca são inocentes, muito menos os termos de uma linguagem pictórica. Essa sobreposição de imagens de figuras insólitas com cores solares de algo artificial, cria a sensação de camadas, de que o quadro, a pintura, tem que ser minuciosamente olhada para ser minimamente interpretada. Nos voltamos então a nosso interior, quando olhamos um quadro, “fechamos os olhos para ver” (HUBERMAN, 1991)

Essas mesmas camadas que lembram o expediente básico da pintura que se enquadra na corrente chamada de realismo mágico, na qual figuras cotidianas são sobrepostas a personagens fora de lugar, ou objetos triviais causam estranhamento por estarem em lugares inesperados ou em proporções incomuns, a exemplo de Magritte.

²⁰ (RANCIERE, 2010, p.17)



Figura 10: René Magritte, *Valores pessoais*, óleo s/tela, 77,5 x 100 cm 1952. Fonte: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/oeuvre-phare/les-valeurs-personnelles-1952>

Ainda no fundo do quadro de Nortton vejo a possibilidade de outro quadro, um menino com uma faca, que sem dúvida é Chucky, o boneco, personagem de *Brinquedo Assassino* (1988), um filme terror B, no qual um mestre de vudu antes de morrer passa seu espírito para um boneco, que ao ser presenteado a um garoto cria muitos problemas. O chão azul tristonho, a canoa, o carro, lembram partes da cidade perto de onde Nortton habitava, o entorno do bairro de São Pedro, que cresceu ancorado no mangue, onde durante anos foi conhecido como lugar de toda pobreza*. E hoje é um bairro urbanizado de população heterogênea. Esses quadros dentro do quadro, a técnica da boneca russa que cria ainda mais vozes para os interdiscursos (PÊCHEUX, 2009) também é técnica do literário.

IV CAPÍTULO V

O corpo no enfrentamento do real na arte política em Vitória, Espírito Santo – Grupo Place

As imagens me atingiram, inicialmente pequenos estilhaços delas, via redes sociais. No Facebook, amigos compartilhavam, a maioria com legendas de crítica, a decapitação da estátua. Eram impactantes fotografias de prováveis manifestantes, numa delas um homem, certamente jovem, aparentemente negro, de braços frágeis, com o rosto escondido por uma camiseta, que servia-lhe de máscara, segurava a cabeça de uma estátua. Talvez por essas máscaras, foram imediatamente chamados *black blocks*, ou *black blocs*, nas legendas das tais fotos, ou mesmo em comentários indignados. Tão absurda nomeação quanto pode ser intitular uma tática por nome próprio. A delimitação de indivíduos como “black blocs” é de uso corrente na imprensa conservadora, que assim classifica qualquer sujeito de capuz e máscara, que está em posição de confronto com a polícia. Esse termo, *confronto*, também não prescinde de análise perante a sua naturalização. Afinal, a guarda militar do Estado, e as tropas especiais convocadas a conter manifestações não poderiam ser classificadas como “confronto” às táticas de minorias a tentarem opor-se e, principalmente, defender-se. E para exemplificar esse possível “confronto” há sempre recortes editoriais de imagens e vídeos, e não foi diferente no dia 19 de julho de 2013 e nos dias subsequentes.

As manifestações de junho ficaram conhecidas, *a posteriori*, como Jornadas de Junho. Porém essa manifestação do dia dezenove de julho, chamada de Quinto Grande Ato, em específico, de acordo com levantamentos e depoimentos colhidos em pesquisa desenvolvida naquele momento, em dias seguintes, inclusive com manifestantes, teve algumas especificidades, não que não seja coerente inseri-la no ajuntamento dispare das chamadas Jornadas de Junho, mas há algumas particularidades pelas quais transitaremos com este capítulo, cuja autora, também se insere como ativista em algumas manifestações de caráter socialista/comunista.

Antes de tudo, a estátua, o que ela representa?

Mais recentemente, em agosto deste 2017, as ruas de Charlottesville (Virgínia) foram tomadas por neonazistas, que foram protestar contra a decisão da prefeitura de retirar uma estátua de um general confederado²¹. Como nos tempos nefastos da Klu Klux Kan, alguns levavam tochas, usavam capuzes brancos e gritavam “não irão nos substituir”. Outros exibiam suásticas e estavam fortemente armados. A presença da extrema-direita desatou o caos na tranquila Charlottesville. Houve resistência por parte de grupos antifascistas e um neonazista acelerou seu carro contra manifestantes, matando uma mulher, Heather Heye, de 32 anos. Corta. Vamos ao passado recente, ou seja, o labirinto de fatos e imagens que chamamos de passado: a estátua “Menino com Delfim” decapitada em junho de 2013 em frente ao Palácio Anchieta não é um signo tão fácil de desvendar quanto a de um confederado. Localizada no primeiro patamar da escadaria que é o acesso principal ao Palácio, dentro da bacia de uma fonte, traz traços neoclássicos tão em comum no mobiliário urbano de diversas cidades brasileiras. Um pequeno trecho de depoimento do historiador Fernando Achiamé, membro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, diz que as estátuas “Menino com Delfim” e “Menina com Delfim” retratam os avanços de infraestrutura de Vitória: “Elas não dão só beleza ao conjunto, mas também para mostrar (sic): nós temos água encanada, temos esgoto, e temos até uma fonte, que foram feitas na mesma época no Parque Moscoso”, apontou²². Todas as estátuas foram trazidas da França, no início do século passado, durante a reestruturação da sede do Governo Estadual, na administração de Jerônimo Monteiro. “Eles projetaram uma escadaria neobarroca com diversos lances para a cidade se enxergar não como uma cidade antiga, decadente, mas como uma cidade moderna, metropolitana, já reformada, como outras cidades desde as grandes metrópoles europeias, mas também o Rio de Janeiro”, disse Achiamé²³.

²¹ .Os Estados Confederados da América eram 11 territórios do sul que se separaram dos EUA entre 1861 e 1865, em defesa de um modelo econômico baseado na escravidão e contrário ao defendido pelos estados do norte. Os Estados Confederados enfrentaram a União (estados do norte) durante a Guerra de Secessão (1861-1865), que deixou mais de 600 mil mortos.

²² . GOMES, Fiorella. Esculturas da escadaria do Palácio Anchieta serão restauradas. Gazeta On Line, Vitória, 30 de abr. 2014. Disponível em: <http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2014/04/noticias/cidades/1481177-esculturas-da-escadaria-do-palacio-anchieta-serao-restauradas.html>. Acesso em 02/09/2017.

²³ . Ibid.

Após a degola da estátua “O Menino com Delfim” e pedras atiradas em algumas vidraças do Palácio Anchieta, seguiu-se uma reação extremamente violenta por parte de policiais militares e do comando tático denominado Batalhão de Missões Especiais: BME. Na ocasião, muitos manifestantes, alguns intelectuais da Universidade Federal do Espírito Santo, e ativistas de movimentos sociais sugeriram que esses atos haviam sido efetuados por infiltrados da própria polícia militar, exatamente para que assim se pudesse recrudescer o combate às insurgências com o apoio de parte da opinião pública. Uma matéria que trazia essa informação não se encontra mais disponível, ao perguntar no setor de acervo do veículo A Gazeta, ainda não obtivemos mais informações²⁴. O que de fato ocorreu e muito me surpreendeu, então, foi a crescente acusação que os atos eram vandalismo, e muitos ataques a esse tipo de procedimento, ataques que observei por parte de alguns integrantes das redes sociais que até então eram entusiastas das chamadas Jornadas de Junho.

O que estava em disputa, a partir daí era a escolha dos caminhos narrativos sobre as manifestações, e a partilha do sensível que até então parecia tornar “animais ruidosos seres falantes”, com centenas de milhares nas ruas (uma das passeatas em junho, segundo dados da Polícia Militar, chegou a agrupar mais de cem mil manifestantes) estava encontrando uma designação de poder já determinada e com base no desigual de sempre, e nessa partilha a insurgência e a revolta serviram de justificativas para a violência do Estado de fato liquidar com o novo sujeito ativista. Apartidarismo e combinação de interesses de todos, parecia a inscrição até então, em atos pacíficos, em que seus membros chegavam a usar símbolos pátrios. Os desejos eram, segundo diversas pesquisas de então: Saúde, Educação, Segurança, Fim da Corrupção a mudar apenas a ordem a depender da pesquisa. Uma verdadeira personificação de uma esfera pública, com uma opinião pública, exatamente como no conceito de Jürgen Habermas, herança do iluminismo, segunda nos aponta Gisele Ribeiro em seu artigo “Da arte pública à esfera pública política da arte”:

Assim, uma reflexão crítica sobre a expressão “esfera pública” não poderia evitar as contribuições de Jürgen Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade*

²⁴ . VÂNDALOS disseram à polícia que receberam para fazer quebra-quebra. Não disponível em: <<http://www.gazetaonline.com.br/noticias/cidades/2013/07/vandalos-disseram-a-policia-que-receberam-para-fazer-quebra-quebra-1011453965.html>>Diversas tentativas de acesso.

burguesa, de 1962, onde o autor, no início dos anos 1960, assume a tarefa de discutir especificamente o termo “esfera pública” (em alemão Öffentlichkeit) através de uma análise tanto histórica quanto sociológica da formação do conceito e de suas transformações no transcurso do desenvolvimento da sociedade burguesa e seus dispositivos políticos. Entretanto, o conceito de esfera pública desenvolvido por Habermas terá como base o Iluminismo e sua concomitante suposição de que tal âmbito poderia se configurar como politicamente neutro caso se ativesse aos critérios da Razão. Os pressupostos de que, primeiro, seria possível prescindir do político através da defesa de uma neutralidade nesta esfera; segundo, de que haveria uma única esfera pública onde o consenso entre todas as partes implicadas poderia ser alcançado, obviamente através da racionalidade; e terceiro, de que a cultura estaria completa e irremediavelmente submetida ao avanço e interesses do capitalismo – (RIBEIRO, 2012, p. 5)

Uma exceção foi o ato da noite de 20 de junho, também em 2013, com ataques à fachada da Assembleia Legislativa e ao Tribunal de Justiça, conforme lemos em um periódico: “Manifestantes atiraram pedras contra as janelas dos prédios dos dois poderes e quebraram as vidraças. No Tribunal de Justiça, um pequeno grupo conseguiu invadir e colocar fogo na entrada do edifício. Uma cabine da Polícia Militar que estava próxima ao local foi derrubada²⁵. Porém, as repercussões desses incidentes não foram nada se comparadas às da degola da estátua, verdadeira comoção nas *timelines de todos, um ponto de reflexão sobre onde esses movimentos precipitariam*.”

Era mesmo a arte sendo veículo da mensagem da burguesia? Mas agora a performance de se atacar essa arte, esse “patrimônio público”, esse verdadeiro bem artístico-cultural da sociedade capixaba: o Palácio Anchieta e uma estátua neoclássica, faziam ressoar outras vozes, e tornavam os conflitos de interesses dentro da própria multidão, evidentes.

²⁵ . OLIVEIRA, Josué. Maior protesto do Espírito Santo acaba em saques e quebra-quebra no TJES, Assembleia e MPES. **Folha Vitória On Line**, Vitória, 20 de jun. 2013. Disponível em: <<http://www.folhavoria.com.br/geral/noticia/2013/06/maior-protesto-do-espírito-santo-acaba-em-saques-e-quebra-quebra-no-tjes-assembleia-e-mpes.html>>



Figura 11: Fotografia de Yuri Barichivich. *Manifestante com cabeça de estátua do Palácio Anchieta em Vitória*, 2013.

Fonte: <http://veja.abril.com.br/brasil/manifestacao-em-vitoria-termina-em-confronto-e-vandalismo/>.

Como se revoltar e se insurgir sem ao menos alguma teatralização da violência, tendo em vista o massacre cotidiano cometido pela confluência de ações, precarizações, vantagens desiguais, criadas pela coadunação de interesses da elite e do governo, vigentes no capitalismo tardio? Seria a arte parte da resposta a essa questão, conforma enumera Chantal Mouffe no artigo *Práticas artísticas y democracia agonística*:

“(...) O que é necessário é ampliar o âmbito de intervenção artística em uma multiplicidade de espaços sociais para opor-se ao programa de mobilização social total do capitalismo. O objetivo deve ser o de solapar o quadro imaginário necessário para reprodução. Como disse Brian Holmes, " a arte pode oferecer uma oportunidade para que a sociedade reflita coletivamente sobre as figuras imaginárias das quais depende sua própria consistência, sua autocompreensão ". Pessoalmente, acho que as práticas artísticas podem desempenhar um papel na luta contra a dominação capitalista, mas, para fazer uma intervenção eficaz, é necessária compreender a dinâmica da política democrática, que, em minha opinião, só se pode ser alcançada através do reconhecimento do político em sua dimensão antagonista, bem como a natureza contingente de qualquer tipo de ordem social". (MOUFFE, 2007, p.60)

Com essa entrada conseguimos nos vincular ao seguinte pensamento de Rancière:

“La relación entre estética y política es entonces, más concretamente, la relación entre esta estética de la política y la política de la estética», es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular. Utopía o no, la función que el filósofo atribuye a la tela «sublime» del pintor abstracto, colgada en solitario sobre un muro blanco, o la que el comisario de exposición atribuye al montaje" o a la intervención del artista relacional se inscriben en la misma lógica: la de una «política» del arte que consiste en Interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. (RANCIÈRE, 2005, p.15)

As relações entre arte, política e estética e a disputa pelo sensível, ou mesmo uma visão de uma espécie de lampejos de uma experiência contrária ao termo “democracia radical” aos moldes do teorizado pela teórica belga Chantal Mouffe poderiam ser apontados no que sucedeu à manifestação, e é esse o cerne deste ensaio: o Sindicato dos Artistas Plásticos Profissionais do Espírito Santo (Sindiappes) organizou um ato contra o que chamaram de vandalismo, um “abraço” ao Palácio Anchieta, sede do governo do Estado do Espírito Santo. O “Abraço contra o Vandalismo” aconteceu em 25 de julho de 2013. E exatamente o que Mouffe chama de disputa de hegemonias, ou agonismo de acordo com a crítica de Mouffe a Hanna Arendt (MOUFFE, 2007, p.65), ou ainda podemos dizer que com a resposta de todos na vigília, exemplarmente com nosso recorte da intervenção do grupo Place, chegamos no “lugar” que Rancière considera o início da política “começa justamente quando se parar de equilibrar lucros e perdas, onde se tenta repartir as parcelas do *comum*” (RANCIÈRE, 1996, p. 21). Explico-me: em reação a essa manifestação do Sindicato, o tal abraço contra os vândalos, alguns integrantes do grupo de pesquisa Plano Conjunto de Espacialidades (Place/CaR-UFES) promoveram uma intervenção durante a vigília em prol da libertação de três pessoas que continuavam presas em consequência do ato do dia dezenove de agosto, já descrito no início deste ensaio. A vigília foi organizada por manifestantes do “Não é por vinte centavos”, que, conforme podemos constatar também foi responsável por alguma organização do ato, que chamou-se 5º Grande Ato:

19 DE JULHO (SEXTA-FEIRA), LOCAL: ASSEMBLEIA
LEGISLATIVA DO ESPÍRITO SANTO (ALES), CONCENTRAÇÃO: 6H.
TRAJETO: ALES > TRIBUNAL DE CONTAS > PRAÇA DO PEDÁGIO >
PALÁCIO ANCHIETA

5º GRANDE ATO NÃO É POR CENTAVOS, É POR RESPEITO À POPULAÇÃO CAPIXABA!

Vimos nas últimas semanas incontáveis demonstrações de desrespeito a nós, cidadãos capixabas. Na ALES, 15 deputados deixaram de ir trabalhar por três sessões consecutivas, se reuniram em um hotel de luxo durante uma dessas sessões e ainda votaram a favor da RodoSol e contra a vontade da população.

Os capixabas não aguentam mais tanto desrespeito!

Vamos mais uma vez às ruas mostrarmos que acordamos para a realidade e queremos:

- 1- O fim do pedágio
 - 2- A não criminalização dos movimentos sociais
 - 3- A desmilitarização da polícia
 - 4- O fim da corrupção.
-

19 DE JULHO (SEXTA-FEIRA), LOCAL: ASSEMBLEIA
LEGISLATIVA DO ESPÍRITO SANTO (ALES), CONCENTRAÇÃO: 6H.
TRAJETO: ALES > TRIBUNAL DE CONTAS > PRAÇA DO PEDÁGIO >
PALÁCIO ANCHIETA

Figura 12: [Sem título]. Página do Facebook do Grupo “Não é por 20 centavos, é por direitos. Fonte: <https://www.facebook.com/20centavosES/photos/a.549747085084474.1073741828.549634551762394/560835763975606/?type=3&theater>

A ingenuidade de intenções fica notória no panfleto virtual acima (figura 2) “O fim da corrupção”, ou “A não criminalização dos movimentos sociais” como metas urgentes, nos trazem de imediato a lembrança daquele movimento complexo, que até hoje divide cientistas políticos e sociais, que divergem entre interpretar 2013 como uma experiência única de organização horizontal e protesto do povo brasileiro, com alguns ganhos, por exemplo a destinação de 10% do pré-sal para a educação, proposta da então presidente Dilma Rousseff; ou mesmo o início da articulação de movimentos que acabaram por contribuir em muito com o golpe jurídico midiático que a depôs. Mas a certeza de intenções da vigília para os presos políticos fica evidente em uma rápida pesquisa na mídia social mais utilizada para a organização dos atos, o Facebook e seus eventos, segue o descritivo do mesmo:

“O povo capixaba vem presenciando a violenta repressão policial nas manifestações que pedem fim ao pedágio na Terceira ponte. Na última sexta feira, 19 de julho, houveram (sic) 69 detidos. Conseguimos com que muitos fossem soltos, mas ainda restam 3 companheiros no centro de Triagem de Viana. Vale lembrar que todas as prisões foram feitas de maneira arbitrária sendo que pessoas que nem estavam na manifestação chegaram a ir para Viana. Por todas essa truculência, faremos uma vigília pautando a saída dessas 3 pessoas (sabemos que o MP que irá dar o parecer sobre esses 3 casos), contra a repressão policial e criminalização dos movimentos sociais, e desmilitarização da PM. Terá atividade cultural com exibição de vídeos sobre as pautas, músicas e haverá (sic) momentos de silêncio em luto e solidariedade. QUE FIQUE CLARO QUE ISSO NÃO É UM ATO E QUE AINDA TEMOS 3 PESSOAS PRESAS. DEVEMOS RESPEITO E COMPREENSÃO À ELAS.²⁶

A vigília aconteceu no dia seguinte ao “Abraço contra o vandalismo” e em texto escrito por integrantes do grupo Place “Re-ação: a-braço” é citado o desconforto frente ao fato de que o Sindicato dos Artistas Plásticos Profissionais do Espírito Santo referiu-se ao Palácio do Governo como “lugar de memória” criando um total apagamento do prédio como institucional, onde o poder executivo do estado e sua maquinaria se abriga. E esquecendo-se que a memória da fundação do Palácio Anchieta é também de destruição e catequese de indígenas. A ideia do Place foi atuar em contrapartida à neutralidade da arte e à premissa, até mesmo podemos dizer, absurda, de que o patrimônio histórico, ou mesmo artístico-cultural é mais importante do que pessoas, ou segundo palavras do próprio coletivo “a motivação para a intervenção partiu, como já mencionado, da inquietação pelo modo como as artes são instrumentalizadas na manutenção do poder materializado em detrimento dos corpos em ação” (OLIVEIRA, RIBEIRO, LOPES, MELO, RIGUETE, 2013, p. 228). Assim, foram confeccionados carimbos com os quais foram tatuados, de modo provisório, participantes da vigília que estavam pernoitando em frente ao Ministério Público do Santo, num ato em que resistência, e arte se entrelaçaram.

²⁶ . Texto de descritivo de evento convocando para a vigília. Autoria atribuída ao movimento Não é por 20 centavos, é por direitos ES. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/453966324702032/?notif_t=plan_user_invited>. Acesso em abril de 2017.



Figura 13: Grupo Place, *Patrimônio*, 2013. Fotografia de intervenção.
Fonte: Acervo do grupo.

A intervenção “Patrimônio” me impactou, como uma resposta ao caráter hegemônico e subserviente ao poder governamental do ato do Sindicato dos Artistas Plásticos, que há muito usufrui de relações conspícuas com o Estado, em consonância com a atratividade natural que a arte representa para o poder, construindo assim uma arte com “legitimidade” e um poder que se apropria do sensível. Essa a arte que circula pelos “salões” e que acaba por validar os discursos de poder, de maneira semelhante ao que acontece quando uma marca notoriamente poluidora, que acaba por destruir um rio importante a milhares de pessoas e a três estados, tem seu nome aliado há décadas ao que há de mais contemporâneo nas artes, a exemplo da mineradora Vale e seu museu. Logo após o “Abraço Contra o Vandalismo” o preço foi pago: o Sindiappes ganhou sede própria, segunda matéria disponibilizada no site oficial do Governo do Estado do Espírito Santo²⁷ e segundo palavras do próprio governador do estado naquele momento, Renato Casagrande: “Ofertei a casa ao lado da Sala Domingos Martins, para que o sindicato possa dar aulas e ter um ateliê, atraindo mais pessoas”, na ocasião em que, segundo o site, o governador foi muito aplaudido. O que me fez inserir esse texto e a intervenção do Grupo Place na dissertação foi exatamente o caráter de resistência em meio a um notório silêncio das artes plásticas do Espírito Santo em todo o movimento das jornadas de 2013, de

²⁷ . X VITÓRIA em Arte é aberta no Palácio Anchieta. Vitória, 28 de ago. De 2013. Disponível em: <<https://secult.es.gov.br/x-vitoria-em-arte-e-aberta-no-palacio-anchiet>>. Acesso em 04/09/2017

alguma forma, a intervenção do Grupo Place diagnostica o afrouxamento da arte como força transformadora, e a denuncia, além de, obviamente, contestar a prisão dos manifestantes.

E tudo que o Sindiappes realiza em conjunto, tem o que ele chama de “afirmação de arte tomada modesta”²⁸: “Em ambos os casos, o atributo da arte é operar um novo recorte do espaço material e simbólico. E é nesse ponto que a arte toca a política”.

²⁸ Idem, 2010, p.18.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Em sua forma mais geral, a ideologia de 1789 era a maçônica, expressa com tão sublime inocência na Flauta Mágica de Mozart (1791), uma das primeiras grandes obras de arte propagandísticas de uma época em que as mais altas realizações artísticas pertenceram tantas vezes à propaganda.”

Eric Hobsbawm, 2004



Figura 12: Pablo Picasso, **Guernica**, óleo s/ tela, 3,49 C x 7,77 m, 1937.

Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>

Quando Pablo Picasso (1881-1973) pintou Guernica em 1937, em denúncia ao bombardeio da cidade homônima no que ele disse ser “declaração de guerra contra a guerra e um manifesto contra a violência” foi uma postura tipicamente moderna utópica, de esperança de mudar o real, de intervir.

Quando Diego Rivera e André Breton se uniram a Trotsky e fundaram a F.I.A.R.I. – Federação Internacional da Arte Revolucionária e Independente – de vida efêmera, para escreverem o manifesto “Por uma arte revolucionária independente” era a utopia de intervir com imperativos em prol de liberdade na arte, algo que Hobsbawm já disse “

Quando Adorno afirma que “escrever poesia após Auschwitz é um ato bárbaro” ao contrário de negar a intervenção da arte no real, ele afirma o quão intromissivo na realidade é tecer poemas sobre o Holocausto. E por isso mesmo, não deve ser feito, na verdade era um convite ao repensar o poético. Sim, era a fé de que a arte poderia ter uma potência transformadora, tanto que assim que houve Auschwitz deveria haver o silêncio dos poemas, por si só o mais ruidoso poema já existente.

Quando Berna Reale cria um comentário irônico ostensivamente sobre a então presidente Dilma Rousseff, ela corrobora a opinião de milhares, manipulados ou não pelo *mass media*, de que aquele era um governo corrupto.

Quando Nortton termina uma pintura, mesmo alheio à politização emergente do Brasil de então, sua “tela “sublime” do pintor (...), solitariamente pendurado na parede branca, se inscreve na “mesma lógica: a de uma “política” da arte que consiste em suspender as coordenadas normais da experiência sensorial²⁹.

Quando o Grupo Place carimba manifestantes em frente ao Tribunal de Justiça do Espírito Santo em protesto contra a prisão política de ativistas, há o mesmo ensejo de fazer parte da narrativa do real, e atuar sobre esse real.

E a tão propalada derrocada da narrativa é observada apenas porque na intervenção do Place não há uma linearidade palpável, ou seja, não contempla os itens que pressupõem uma narrativa: não há uma exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou de imagens, como podemos ver, e mais ainda, ler em Guernica. E essa derrocada da narrativa facilmente entendida como espírito da modernidade, no já citado nessa dissertação ensaio de Walter Benjamin sobre

²⁹ RANCIÈRE, 2010, p.21-22.

Baudelaire, ou sobre a obra de NiKolai Leskov, também parece indicar o depoimento do político atrelado à arte de Rancière no ensaio *A Estética como Política* “não há conflito entre a pureza da arte e sua politização”. O que difere o que é real na arte do que é ficção? Em aula ministrada no Mestrado em Arte na Universidade Federal do Espírito Santo, na ementa *Estética, arte, cultura e identidade*, no dia 11 de maio de 2017, a professora Gisele Ribeiro, que ministrava a disciplina, destacou: “O que decide o que é real e ficção na arte é o político”. Essa observação assegura-se como primordial nessa altura desse escrito, porque deu-me a chave de toda pesquisa, importante contribuição se somada às leituras dessa disciplina, entre elas, a que resvalará no pensamento final dessa dissertação, o de Chantal Mouffe³⁰, que considera que as práticas artísticas podem encontrar meios de subverter, de inscreverem-se na esfera do político para impugnam o consenso que silencia, e dar voz aos silenciados, numa franca construção ou proposição do dissenso. Após essa reflexão entendi o encadeamento de todos os artistas aqui citados, mesmo Norton que em sua casa não planejava revolução alguma, era um pintor semi figurativo e quase pré-moderno em um momento em que a arte ocupava-se em abstrações para venda a fim de decorar pátios de entrada de prédios, ou de instalações a fim de colocar o artista em dia com as tendências internacionais. No que Chantal aponta como a cooptação de arte pelo capital, com outras palavras, em seu embate teórico com as hegemonias. Destituindo Habermas na sua visão de consenso, e propondo esse dissenso que significa que todos terão voz, no que Mouffe chama de democracia agonística, e lembrando sempre que as identidades não são unas e nem vieram prontas de antemão, estão sempre se constituindo em um processo discurso, assim sendo, as práticas artísticas sob a égide do consenso são muito diferentes da que se instauram em respeito e em fomento ao dissenso. É arte de novo propondo algo de choque, de encontro, de embate, propondo que não sejamos afáveis ao capital, que sejamos arte enfim.

³⁰ MOUFFE, 2007, p.11-71

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Sherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.79

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.104-105.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Trad. de Heidrun Krieger Mendes da Silva, Artele Brito e Tânia Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10. Edição. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**: Obras Escolhidas, Volume III. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Ensaios e conferência. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDO, G; FINGER, A; GUDIN. R. **Vilém Flusser**: uma introdução. São Paulo: Annablume, 2008.

BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 324. (Conferência pronunciada no Palazzo Taverna, Roma, em 1972).

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2009. p.13

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.148

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2004.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARPENTIER, Alejo. **Do real maravilhoso americano**. In: _____. **A literatura do maravilhoso**. Tradução de Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p.206

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Estudos Avançados: Dossiê Brasil: o país no futuro**, São Paulo, v. 20, n. 56, p. 237-251, 2006.

DANTO, Arthur. C. **Após o fim da arte**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Editora da USP, 2006.

DEBORD, GUY. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Tradução de Luiz. B. Orlandi. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____, Gilles. **Imagem-tempo**. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Deleuze, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Introdução: Rizoma. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii Volume I, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Ed. Escuta, 2012

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Rio de Janeiro: Edição 34, 1998. p. 29-34

ECO, Umberto. **A obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, [s.d.].

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 27.

FOSTER, Hall. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém, **Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente**. In Cadernos Rioarte, ano 1, Nº 5. Rio de Janeiro: Rioarte, 1985.

GONZAGA, Ricardo Maurício, **Almanaque de imagens**, artigo inédito, Vitória, 2016.

_____, Ricardo Maurício. **O fabuloso planeta Nortton**. Revista Croma, Estudos Artísticos. Lisboa. Vol.1, 2013, pág.110-114.

_____, Ricardo Maurício. **Poéticas Digitais**. Vitória: Núcleo de Educação Aberta à Distância, 2012.

GREGOLIN, Maria do Rosário. MAZZOLA, Renan Belmonte. **A análise do discurso diante de estranhos espelhos: visualidade e (inter)discursividade na pintura**. In Bakhtiniana, São Paulo, 8 (2): 157-176, 2013.

HOBSBAWM, Eric. **A Era das Revoluções 1789 - 1848**. Trad. de Maria Teresa Lopes Teixeira e Marcos Penchel. ed. 18º. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2004, pp. 90-91

LACAN, Jacques. **O seminário: livro 7. A ética na psicanálise**. Tradução: Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo. Editora 34, 1994.

MENEZES, J. E. O. **Para ler Vilém Flusser**. Líbero. São Paulo. Vol.. 13, n. 25, 2010, p. 19-30.

MORENTE, Manuel G. **Fundamentos da filosofia**: lições preliminares. Tradução de Guillermo da Cruz Coronado Fonte 8ª edição. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1980.

MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **O crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filósofa com o martelo**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Silfarlem de; RIBEIRO, Gisele; LOPES, Diego Kern; MELO, Jéssica Magalhães; RIGUETTE, Heitor. Re-ação: a-braço. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Vitória, ano 3, v. 3,n. 5, 2013.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. E. Orlandi et al. 4.ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa. São Paulo. Editora 34, 2005.

_____, Jacques. Estética como Política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7 n. 2. p. 14-36, julho/dezembro. 2010

_____, Jacques. **O desentendimento**. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo. Editora 34, 1996.

_____, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

RIBEIRO, Gisele. Da arte pública à esfera pública política da arte. **Revista Poiésis**, n. 20, p. 33-44, Dezembro, 2012.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

_____, Suely. **“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma.** In FONSECA, Tania Maria Gali. ENGELMAN, Selda. (orgs.). *Corpo, arte e clínica.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **¿Por qué la ficción?** Traducción de José Luis Sánchez-Silva. España: Lengua de Trapo, 2002.

SPINOZA, Baruch. **Ética.** Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TANCREDI, Liza. **Paixão e transcendência.** Depoimento inédito, Vitória, 2014.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro. Rocco, 2007.

WEISSBERG, Jean Louis. “Real e Virtual”. In PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina** – a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 117-126.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: uma biografia.** Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!** Tradução de Paulo Cesar Castanheira. São Paulo: Ed. Boitempo Editorial, 2003.

REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS *ON-LINE*

<https://global.britannica.com/biography/Ted-Kaczynski> **Ted Kaczynski - American criminal.** In: *Encyclopaedia Britannica.* Acesso em 11 de novembro de 2016.

BARROS, José. **“Apresentação Crítica da Obra de Didi-Huberman e de suas concepções sobre arte e imagem”.** Revista ArteFilosofia. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/582/538>> Acesso em 21 de abril de 2016.

BETHONICO, M.; DUBOIS, P. **A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem.** ARS (São Paulo), v. 14, n. 27, p. 54-71, 15 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117620>> Acesso em 04 de agosto de 2018.

CARRION, Caroline. **“Irrupção pela disrupção: sobre o modo de trabalho de Berna Reale”.** BERNA REALE Wordpress. Disponível em: <<https://bernareale.wordpress.com/2015/05/03/irrupcao-pela-disrupcao-sobre-o->

modo-de-trabalho-de-berna-reale-caroline-carrion> Acesso em 10 de novembro de 2016.

FLUSSER, Vilem. **Texto imagem**. Disponível em <<http://www.flusserbrasil.com/art45.html>> Acesso em 21 de março de 2016.

LIX FREITAS, Neli. **Representação, simulação, simulacro e imagem na sociedade contemporânea**. Pôlemica. [S.l.], v. 12, n. 2, p. 334-340, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6435/4861>>. Acesso em 02 de julho de 2018.

GOMES, Fiorella. **Esculturas da escadaria do Palácio Anchieta serão restauradas**. Gazeta On Line, Vitória, 30 de abr. 2014. Disponível em: <<http://gazetaonline.globo.com/conteudo/2014/04/noticias/cidades/1481177-esculturas-da-escadaria-do-palacio-anchieta-serao-restauradas.html>>. Acesso em 02/09/2017.

JAGUARIBE, Beatriz. **“Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea”**. Revista Ciberlegenda. UFF. 2007. Disponível em <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/148/43>> Acesso em 23 de dezembro de 2016.

OLIVEIRA, Josué. **Maior protesto do Espírito Santo acaba em saques e quebra-quebra no TJES, Assembleia e MPES**. Folha Vitória On Line, Vitória, 20 de jun. 2013. Disponível em: <<http://www.folhavitoria.com.br/geral/noticia/2013/06/maior-protesto-do-espírito-santo-acaba-em-saques-e-quebra-quebra-no-tjes-assembleia-e-mpes.html>>

Texto de descritivo de evento convocando para a vigília. Autoria atribuída ao movimento Não é por 20 centavos, é por direitos ES. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/453966324702032/?notif_t=plan_user_invited>. Acesso em abril de 2017.

VÂNDALOS disseram à polícia que receberam para fazer quebra-quebra. Não disponível em: <<http://www.gazetaonline.com.br/noticias/cidades/2013/07/vandalos-disseram-a-policia-que-receberam-para-fazer-quebra-quebra-1011453965.html>> Diversas tentativas de acesso.

X VITÓRIA em Arte é aberta no Palácio Anchieta. Vitória, 28 de ago. De 2013. Disponível em: <<https://secult.es.gov.br/x-vitoria-em-arte-e-aberta-no-palacio-anchiet>>. Acesso em 04/09/2017

